

**Три  
века  
русской  
метафизики**

**ТОМ  
2**



Три века

**русской метапоэтики:**

**Легитимация дискурса**

**Антология в четырех томах**

**Том второй**

**Реализм**

**Символизм**

**Акмеизм**

**Модернизм**

**Конец XIX — начало XX вв.**

**Издательство  
Ставропольского  
государственного университета  
2005**

УДК 82.01 (082.2) „18“, „19“

ББК 83.3 (2Рос=Рус)1/6—94

Т67

**ТРИ ВЕКА РУССКОЙ МЕТАПОЭТИКИ:**

**ЛЕГИТИМАЦИЯ ДИСКУРСА**

Антология в четырех томах

ТОМ II

Конец XIX — начало XX вв.

Реализм. Символизм. Акмеизм. Модернизм

Подготовка текста осуществлена на оборудовании, приобретенном за счет средств гранта Института «Открытое общество» (фонд Сороса) НАВ № 807.

Проект был включен в научную программу Министерства образования Российской Федерации «Фундаментальные исследования высшей школы в области естественных и гуманитарных наук. Университеты России» (ГРНТИ: 17.09.91).

**Руководитель проекта:**  
**ректор Ставропольского государственного**  
**университета, доктор социологических наук**  
**профессор В.А. Шаповалов**

Работа выполнена в проблемной научно-исследовательской лаборатории «Текст как явление культуры» («Textus»)

**Научный редактор:**

доктор филологических наук профессор К.Э.Штайн

**Ответственный за выпуск:**

К.В. Зуев, Д.И. Петренко, В.П.Ходус

**Составители:**

К.Э.Штайн, Р.М.Байрамуков, А.Б.Оболонец,  
В.П.Ходус, К.В.Зуев, Д.И.Петренко

**Подготовка текста:**

К.Э.Штайн, Р.М.Байрамуков, А.Б.Оболонец,  
К.В.Зуев, Е.Н.Сороченко, В.П.Ходус, Д.И.Петренко,  
Е.В.Филиппова, Е.Н.Золоторева, В.А.Кофанова,  
Э.В.Пиванова, О.С.Сало, А.Н.Печенюк, Е.Г.Новикова

**Комментарии:**

К.Э.Штайн, Р.М.Байрамуков, А.Б.Оболонец,  
В.П.Ходус, Д.И.Петренко, К.В.Зуев

**Указатель имен и предметный указатель:**

В.П.Ходус (ответственный), К.Э.Штайн,  
Е.Н.Сороченко, К.В.Зуев, Д.И. Петренко,  
Э.В.Пиванова, А.Н.Печенюк, Е.Г.Новикова, О.С.Сало,  
Р.В.Ходжаян, К.П.Джирова

**Дизайн:**

С.Ф.Бобылев

**Верстка:**

Д.И.Петренко

**Редакционная коллегия выражает глубокую признательность ректору Ставропольского государственного университета доктору социологических наук профессору В.А.Шаповалову за издание антологии**

## Уважаемый читатель!

Ученые Ставропольского государственного университета (семинар «Textus») развивают новое направление в филологии — исследование метапоэтического дискурса, или автоинтерпретации русскими поэтами собственного творчества. Составляется антология, готовится монография по этой проблеме. Ректорат Ставропольского государственного университета поддерживает это инновационное исследование, принимает активное участие в его подготовке и издании. Выход первого тома показал, что работа востребована как в научной, так и в преподавательской деятельности. Книга получила признание в нашей стране и за рубежом. Работа над этой сложной многоплановой проблемой продолжается.

Антология «Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса» включает четыре тома метапоэтических текстов русских поэтов со времен Симеона Полоцкого до наших дней. В ней систематично, в хронологическом порядке представлены поэтические и прозаические произведения поэтов о поэзии. В первом томе помещены статьи, рассматривающие особенности метапоэтического дискурса. Антология снабжена научным аппаратом: имеются комментарии к частным метапоэтикам (метапоэтика А.С. Пушкина, метапоэтика А.А. Блока, метапоэтика И.Г. Бродского и др.), указатель имен и предметный указатель. Антология широко иллюстрирована портретами, рукописями, рисунками поэтов. Так, первый том «XVII—XIX вв. Барокко. Классицизм. Сентиментализм. Романтизм. Реализм» включает: предисловие к антологии, метапоэтические произведения авторов XVII—XIX веков, научные статьи К.Э.Штайн «Метапоэтика: размытая парадигма» и «Метапоэтика А.С.Пушкина», комментарии, указатель имен и предметный указатель, список иллюстраций.

Второй том «Конец XIX — начало XX вв. Реализм. Символизм. Акреизм. Модернизм» включает метапоэтические произведения авторов конца XIX — начала XX века, приложения.

Третий том «Начало — середина XX в. Авангард. Конструктивизм» состоит из метапоэтических произведений начала — середины XX века и приложений.

Четвертый том «Середина — конец XX в. Соцреализм. Реализм. Постмодернизм» включает метапоэтические произведения середины — конца XX века и приложения.

Предлагаемый вниманию читателей второй том содержит метапоэтические произведения русских поэтов реалистов, символистов, акмеистов и др. Это второй и, может быть, решающий этап в формировании русской метапоэтики. Метапоэтические тексты — это тексты, в которых сам художник-творец выступает как исследователь или интерпретатор поэтического творчества, вступая в диалог с собственными текстами или текстами собратьев по перу. Особая роль в формировании метапоэтики принадлежит русским поэтам-символистам, которые поставили задачу формирования теории творчества, по их мнению, до сих пор не существовавшей в России. Характерной чертой символистской метапоэтики является то, что в основу теории творчества были положены фундаментальные лингвистические, философские, художественные концепции. Так, лингвистическим основанием для метапоэтики символистов стали работы ученых ономапоэтического направления: В. фон Гумбольдта, Г.Штейнталя, А.А.Потебни, А.Г.Горнфельда и др., — рассматривавших искусство как одну из форм познания, а язык как деятельностную сущность. Энергичное

понимание языка соответствовало идеалам символистов, для которых художественное творчество — путь «к преображению личности». Источник этого — живая речь, пишет А.Белый, «вечно текущая, созидаящая деятельность, воз-



двигающая перед нами ряд образов и мифов, наше сознание черпает силу и уверенность в этих образах; они — оружие, которым мы проникаем тьму». Ономапоэтическая ветвь языкознания пересекается здесь с философской, в частности, феноменологической парадигмой; объединяющая точка — теория творчества и, в частности, поэзия, которая является краеугольным камнем как феноменологии, так и потебнианской теории; последняя во многом строилась на изоморфизме слова (как изначальной поэзии) и поэтического произведения, которое воспринималось Потебней как единый знак, изоморфный слову. Творчество А.А.Потебни было особенно любимо русскими символистами. «Глубокий исследователь языка, — пишет А. Белый в комментариях к «Символизму», — видит в поэтическом творчестве и в творчестве самого слова общий корень. Открывая в слове идеальность и цельность, свойственные искусству, Потебня заключает, что и слово есть искусство, именно поэзии. <...> Отсюда видно, до чего тесно срастаются между собой частные проблемы экспериментальной эстетики с наиболее общими проблемами языкознания; или наоборот: в языкознание проблемы поэзии входят как части некоторого целого». Именно то, что в основе теории творчества символистов лежали лингво-философские идеи, дало основание ученым использовать многие положения метапоэтики символистов как фундамент для построения семиотики.

Дальнейшее развитие метапоэтической теории творчества связано с трудами акмеистов Н.С.Гумилева, О.Э.Мандельштама, А.А.Ахматовой, С.М.Городецкого и др. Становление акмеизма проходило в обстановке диалогизма как с теоретиками символизма, так и в отталкивании от идей авангарда. В то же время «словесные завоевания предшествующей эпохи» сохраняют для акмеистов свое значение. Это прежде всего отношение к языку и слову как к художественному произведению, что опять же приводит акмеистов к ономапоэтической парадигме. Н.С.Гумилев также исходил из взглядов А.А.Потебни: «...по определению Потебни, поэзия есть явление языка или особая форма речи. Всякая речь обращена к кому-нибудь и содержит нечто, относящееся как к говорящему, так и слушающему, причем последнему говорящий приписывает те или иные свойства, находящиеся в нем самом».

Метапоэтика символистов, акмеистов характеризуется энциклопедичностью, богатством знания мировой культуры. То же самое можно сказать о частных метапоэтиках И.А. Бунина, В.В. Набокова, которые оставили свое обоснование поэтическому творчеству. Отрицая программу авангарда — тотального очистительного разрушения традиций и «возжигания» нового, небывалого огня на пепелище старой культуры, — поэты считали, что творческое бессмертие обретается только в памяти, воображении, в языке, в определении своего места в традиции русской культуры.

Частные метапоэтики С.Черного, И.Ф.Анненского, Г.В.Иванова, В.Ф.Ходасевича, М.А.Волошина, М.И.Цветаевой дополняют общую ткань метапоэтического текста конца XIX — начала XX века, ставшего программным в процессе формирования поэтической культуры XX века.

**Руководитель проекта**  
**ректор Ставропольского государственного университета,**  
**доктор социологических наук профессор**  
**В.А. Шаповалов**

## Реализм

### Иван Бунин

- 16 Ритм
- 16 Слово
- 16 Поэту
- 17 В горах
- 17 «Щеглы, их звон, стеклянный, неживой...»
- 17 Недостатки современной поэзии
- 20 Е. А. Баратынский

### Саша Черный

- 28 «Молил поэта Блок-поэт...»
- 28 Недоразумение

- 29 Традиции
- 29 Два толка
- 29 Недержание
- 29 Эго-черви
- 30 Продолжение одного старого разговора
- 32 Книжный клоп, давясь от злобы...
- 32 Из дневника поэта
- 32 Пока не требует Демьяна...
- 32 Молодому парнасскому полотеру
- 33 Пролетарская муза
- 33 «Опыты» Брюсова

## Символизм

### Иннокентий Анненский

- 38 Поэзия. Сонет
- 38 Поэзия
- 38 Мой стих
- 38 Поэту
- 39 Бальмонт-лирик
- 53 Рождение и смерть поэта
- 54 Ненужные строфы
- 54 Перебой ритма
- 54 ? («Пусть для ваших открытых сердец...»)
- 55 Пэон второй — пэон четвертый
- 55 Третий мучительный сонет
- 55 Лира часов
- 55 Что такое поэзия

### Владимир Соловьев

- 59 Три подвига
- 59 А. А. Фету 19 октября 1884 г.
- 59 «Восторг души расчетливым обманом...»
- 60 «Сказочным чем-то повеяло снова...»
- 60 «Слов нездешних шепот странный...»
- 60 Памяти А. А. Фета
- 60 А. А. Фету
- 60 Родина русской поэзии
- 60 Ответ на «Плач Ярославны»
- 60 Три свидания
- 62 На смерть Я. П. Полонского
- 63 Судьба Пушкина

- 73 Значение поэзии в стихотворениях Пушкина
- 94 Лермонтов
- 101 Общий смысл искусства

### Николай Минский

- 108 Наше горе
- 108 «Напрасно над собой я делаю усилия...»
- 108 Поэту
- 109 «Как сон, пройдут дела и помыслы людей...»
- 109 При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни
- 125 От Данте к Блоку

### Федор Сологуб

- 136 Рифма
- 136 «Что напишу? Что изреку?...»
- 136 Творчество
- 137 «Терцинами писать как будто очень трудно?...»
- 137 «Суровый звук моих стихов...»
- 137 «Предстоящих несчастий предтечам...»
- 137 «Беспредельно утомленье, бесконечен темный труд...»
- 137 «Снег на увядшей траве...»
- 138 Пьяный поэт
- 138 «Я испытал превратности судеб...»
- 138 «Для тебя, ликующего Феба...»
- 138 «Поэт, ты должен быть бесстрастным...»
- 139 «Ах, этот вечный изумруд...»



## Символизм

- 139 «Я не люблю стыдливости твоей...»  
139 Демоны поэтов  
144 Искусство наших дней

### Дмитрий Мережковский

- 157 Поэту  
157 Поэту наших дней  
158 Смерть Надсона  
158 Дон Кихот  
159 Совесть  
159 «Уж дышит оттепель и воздух полон лени...»  
159 Певец  
159 Поэт  
159 М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества  
177 Две тайны русской поэзии.  
Некрасов и Тютчев  
207 Из книги «О причинах упадка и новых  
течениях современной русской литературы»  
214 О мудром жале

### Зинаида Гиппиус

- 215 Колодцы  
215 Свободный стих  
216 Есть речи...  
216 Сиянья  
216 Необходимое о стихах

### Валерий Брюсов

- 218 Поэзия («Ты знаешь, чью любовь...»)  
218 Поэзия («Поэзия везде...»)  
218 «Я за то свою мысль ненавижу...»  
218 Творчество  
219 Сонет к форме  
219 Юному поэту  
219 Сонет о поэте  
219 «Есть слова волшебства...»  
219 Служителю муз  
220 Поэту  
220 Поэт — Музе  
220 Родной язык  
220 Певцу «Слова»  
221 Памятник  
221 Последние поэты  
222 Ученик Орфея  
222 К.Д. Бальмонту  
222 Новый синтаксис

- 223 Опыты по метрике и ритмике, по евфонии,  
по строфике и формам 1912-1918  
259 Пророк. Анализ стихотворения  
267 Синтетика поэзии  
272 Левизна Пушкина в рифмах  
278 Ключи тайн

### Константин Бальмонт

- 285 К Бодлеру  
285 Разлука  
286 Безглагольность  
286 Мои песнопенья  
286 «Я — изысканность русской медлительной  
речи...»  
286 Я не знаю мудрости  
286 Лермонтов  
287 Заветная рифма  
287 Русский язык  
288 Хвала сонету  
288 «Нам нравятся поэты...»  
288 Как я пишу стихи  
289 Поэт  
289 Лучший стих  
289 Глагольные рифмы  
289 Звездный вестник (Поэзия Фета)  
290 Сквозь строй (Памяти Некрасова)  
292 Русский язык (Воля как основа творчества)  
295 Поэзия как волшебство

### Андрей Белый

- 313 Поэт  
313 Алмазный напиток  
313 Слово  
314 Поется под гитару  
314 Эмблематика смысла. Предпосылки к  
теории символизма  
360 Лирика и эксперимент  
404 Магия слов  
416 «Не пой, красавица, при мне»  
А.С. Пушкина (Опыт описания)  
430 Будем искать мелодии  
431 Предисловия в сборнике  
«Стихотворения» — 1923, Берлин.  
433 Вместо предисловия (К неизданному тому  
стихов «Зовы времен»)  
436 Мысль и язык  
(Философия языка А.А. Потебни)

## СИМВОЛИЗМ

### Вячеслав Иванов

- 444 Поэты духа
- 444 Апотропэй
- 444 Венок
- 445 Sonetto di risposta
- 445 Ultimum vale
- 445 Бог в лупанарии
- 445 Поэту
- 446 Поэзия
- 446 «Ты царским поездом назвал...»
- 446 Поэт на сходке
- 447 Язык
- 447 Творчество
- 447 Темные музы
- 448 Художник и поэт
- 448 Современники
- 448 Переводчику
- 448 Тени Случевского
- 448 Заветы символизма
- 455 Мысли о поэзии
- 465 Мысли о символизме
- 468 О новейших теоретических исканиях в области художественного слова
- 475 Наш язык

### Александр Блок

- 479 «Хоть все по-прежнему певец...»
- 479 «Поэт в изгнании и в сомнении...»
- 479 «Когда я стал дряхлеть и стынуть...»
- 480 Поэт
- 480 Незнакомка
- 480 Они читают стихи
- 481 Поэты
- 481 «Искусство — ноша на плечах...»
- 481 К музе
- 481 Анне Ахматовой
- 482 «О, я хочу безумно жить...»
- 482 О лирике
- 493 Письма о поэзии
- 502 О современном состоянии русского символизма
- 506 О назначении поэта

### Михаил Кузмин

- 509 «Пуститься бы по белу свету...»
- 509 «С чего начать? толпою торопливой...»
- 509 Эпилог
- 510 «Из глины голубых голубок...»
- 510 Гете
- 510 Лермонтову
- 510 Искусство
- 510 Пушкин
- 511 Муза
- 511 Стихи об искусстве
- 511 Отдых
- 511 «С какою-то странной силой...»
- 512 О прекрасной ясности. Заметки о прозе
- 514 Аналогия или Провидение (О А.С. Хомякове как о поэте)
- 515 Литературные статьи. Валерий Брюсов
- 516 Живые люди и натуральные
- 517 Мечтатели
- 518 Крылатый гость, гербарий и экзамены
- 519 Эмоциональность и фактура
- 520 Литературные статьи. К.Д. Бальмонт
- 522 Эмоциональность как основной элемент искусства

### Георгий Иванов

- 524 «Дитя гармонии — александрийский стих...»
- 524 «Как вымысел восточного поэта...»
- 524 «Слово за словом, строка за строкой...»
- 524 «В награду за мои грехи...»
- 525 «Восточные поэты пели...»
- 525 «Я не стал ни лучше и ни хуже...»
- 525 «Желтофиоль» — похоже на фиолетовую...»
- 525 «Мелодия становится цветком...»
- 525 «Поэзия: искусственная поза...»
- 525 «О нет, не обращаюсь к миру я...»
- 525 В защиту Ходасевича
- 527 «Стихи о России» Александра Блока
- 529 Черноземные голоса

## Акмеизм

### Николай Гумилев

- 534 Песня о певце и короле
- 535 Песнь Заратустры
- 535 Поэту
- 535 Читатель книг
- 535 Памяти Анненского
- 536 Ода Д'Аннунцио
- 536 Творчество
- 536 Слово
- 537 Память
- 537 Мои читатели
- 538 Читатель
- 540 Наследие символизма и акмеизм
- 541 Жизнь стиха
- 545 Анатомия стихотворения

### Сергей Городецкий

- 547 Поэт («Изныла грудь. Измаял душу...»)
- 547 Поэт («Я рассказал, косноязычный...»)
- 548 «Мать родимая, тебя я эту книгу отдаю...»
- 548 Поэт («Тут, на углу, в кафе нескромном...»)
- 548 «Ночь, прощай! Я день свой встретил...»
- 548 «Он верит в вес, он чтит пространство...»
- 548 Поэт («Намчался ветер, завывая...»)
- 548 Валерию Брюсову
- 549 Ямбы
- 549 Велимиру Хлебникову
- 550 Перед стихами
- 550 Лирика Никитина
- 552 Некоторые течения в современной русской поэзии

### Анна Ахматова

- 555 Музе («Муза-сестра заглянула в лицо...»)
- 555 «Нам свежесть слов и чувства простоту...»

- 555 «Муза ушла по дороге...»
- 556 Песня о песне
- 556 «О есть неповторимые слова...»
- 556 «О знала ль я, когда в одежде белой...»
- 556 Борис Пастернак
- 556 Маяковский в 1913 году
- 557 Тайны ремесла
- 558 Пушкин
- 558 «А в книгах я последнюю страницу...»
- 558 Из цикла «Тайны ремесла»
- 558 Сожженная тетрадь
- 558 К стихам
- 559 Заметки к «Поэме без героя»
- 562 Болдинская осень
- 568 О XV строфе второй главы «Евгения Онегина»
- 571 Пушкин и Невское взморье

### Осип Мандельштам

- 575 Silentium
- 575 Автопортрет
- 575 Грифельная ода
- 576 Батюшков
- 576 Стихи о русской поэзии
- 576 «Дайте Тютчеву стрекозу...»
- 576 «Друг Ариоста, друг Петрарки...»
- 577 «Не искушай чужих наречий...»
- 577 <Стихи об Андрее Белом>
- 577 Утро Акмеизма
- 579 Слово и культура
- 580 О природе слова
- 585 Разговор о Данте
- 602 Заметки о поэзии

## Модернизм

### Владислав Ходасевич

- 608 «Люблю говорить слова...»
- 608 Пэон и цезура
- 608 «Не ямбом ли четырехстопным...»
- 609 Баллада
- 609 Памятник
- 609 Дактили
- 610 Игорь Северянин и футуризм

- 614 Державин
- 618 Глуповатость поэзии
- 620 «Женские» стихи

### Георгий Адамович

- 623 «Опять, опять, лишь реки дождевые...»
- 623 «Но, правда, жить и помнить скучно...»
- 623 «Устали мы. И я хочу покоя...»

## Модернизм

- 623 Вспоминая акмеизм
- 624 «Всю ночь слова перебираю...»
- 624 «Если дни мои милостью Бога...»
- 624 «Звенели, пели. Грязное сукно...»
- 624 «Когда, в предсмертной нежности слабея...»
- 624 «Нам в юности докучно постоянство...»
- 624 «Нет, ты не говори: поэзия — мечта...»
- 625 «Ни музыки, ни мысли...»
- 625 Памяти М. Ц.
- 625 «Стихам своим я знаю цену...»
- 625 Владимир Набоков
- 630 Пушкин и Лермонтов

### Максимилиан Волошин

- 633 Рождение стиха
- 633 Венок сонетов
- 635 Блуждания
- 635 «Мой пылкий пурпур был в лоскутьях...»
- 635 Подмастерье
- 636 «Широки окоемы гор...»
- 636 Терминология
- 636 Поэту
- 637 Доблесть поэта
- 637 Дом поэта
- 638 Поэты русского склада
- 640 Город в поэзии Валерия Брюсова
- 645 Голоса поэтов

### Марина Цветаева

- 649 «Моим стихам, написанным так рано...»
- 649 Восклицательный знак
- 649 Стихи к Блоку
- 649 Ахматовой
- 651 «Каждый стих — дитя любви...»
- 651 «Стихи растут, как звезды и как розы...»
- 651 «Кто создан из камня, кто создан из глины...»
- 652 Плач Ярославны
- 652 Муза
- 652 «Не для лстивых этих риз, лживых ряс...»
- 652 «Ищи себе доверчивых подруг...»

- 653 Провода
- 654 Поэты
- 654 «Емче органа и звонче бубна...»
- 654 «Что, Муза моя! Жива ли еще?...»
- 655 «Рас — стояние, версты, мили...»
- 655 Стихи к Пушкину
- 656 Стол
- 658 Куст
- 658 (Отголоски стола)
- 659 Световой ливень. Поэзия вечной мужественности
- 667 Поэты с историей и поэты без истории
- 682 Мой Пушкин

### Николай Оцуп

- 699 «Ты говоришь: поэты без стыда...»
- 699 Муза
- 700 Поэты
- 700 Серебряный век русской поэзии
- 705 Николай Гумилев

### Владимир Набоков

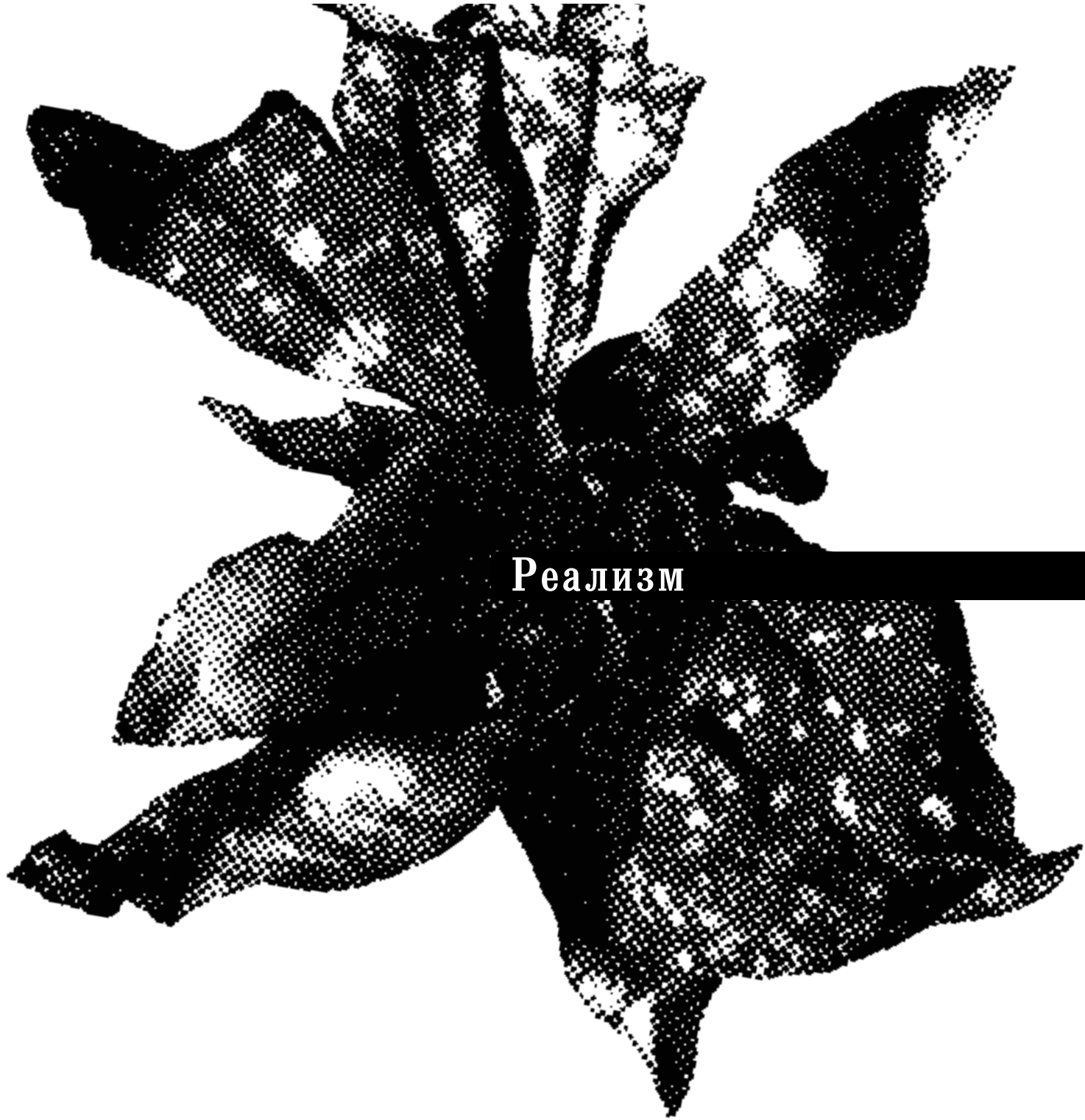
- 717 Поэт («Среди обугленных развалин...»)
- 717 Поэт («Являюсь в черный день...»)
- 717 Шекспир
- 718 Страна стихов
- 718 «У мудрых и злых ничего не прошу...»
- 718 «Я на море гляжу из мраморного храма...»
- 718 «За туманами плыли туманы...»
- 719 «Как воды гор, твой голос горд и чист...»
- 719 Поэту
- 719 Поэт («Он знал: отрада и тревога...»)
- 719 «Звени, мой верный стих, витай воспоминанье...»
- 720 Поэты
- 720 Слово
- 721 Первое стихотворение
- 725 Заметки о просодии

## Приложения

### Штайн К.Э.

- |     |  |     |   |
|-----|--|-----|---|
| 755 | Гармония и символ  | 808 | Пересечение тем:<br>феноменология — акмеизм |
| 773 | Синтетика поэзии и антиномизм как<br>пересечение тем в науке и поэзии  | 814 | Комментарии                                 |
| 782 | Язык как деятельность и произведение:<br>проблема символа в статье А. Белого<br>«Мысль и язык<br>(философия языка А.А. Потебни)» | 850 | Указатель имен                              |
| 786 | Философия слова в метапоэтике символизма   | 857 | Предметный указатель                        |
| 791 | «Наш язык»: Поэт-символист Вяч. Иванов<br>против обмирщения языка.   | 883 | Список иллюстраций                          |
| 795 | М.Ю. Лермонтов в метапоэтическом<br>контексте символистов  |     |   |





Реализм

# Иван Бунин

1870—1953



И  
В  
А  
Н

16

## РИТМ

Часы, шипя, двенадцать раз пробили  
В соседней зале, темной и пустой,  
Мгновения, бегущие чредой  
К безвестности, к забвению, к могиле,

На краткий срок свой бег остановили  
И вновь узор чеканят золотой:  
Заворожен ритмической мечтой,  
Вновь отдаюсь меня стремящей силе.

## СЛОВО

Молчат гробницы, мумии и кости, —  
Лишь слову жизнь дана:  
Из древней тьмы, на мировом погосте,  
Звучат лишь Письмена.

## ПОЭТУ

В глубоких колодцах вода холодна,  
И чем холоднее, тем чище она.  
Пастух нерадивый напьется из лужи  
И в луже напоит отару свою,  
Но добрый опустит в колодец бадью,  
Веревку к веревке привяжет потуже.  
Бесценный алмаз, оброненный в ночи,

Раскрыв глаза, гляжу на яркий свет  
И слышу сердца ровное биенье,  
И этих строк размеренное пенье,  
И мыслимую музыку планет.

Все ритм и бег. Бесцельное стремленье!  
Но страшен миг, когда стремленье нет.  
9.VIII.12

И нет у нас иного достоянья!  
Умейте же беречь  
Хоть в меру сил, в дни злобы и страданья,  
Наш дар бессмертный — речь.

7.I.15  
Москва

Раб ищет при свете грошовой свечи,  
Но зорко он смотрит по пыльным дорогам,  
Он ковшиком держит сухую ладонь,  
От ветра и тьмы ограждая огонь —  
И знай: он с алмазом вернется к чертогам.  
27.VIII.15  
Васильевское



## В ГОРАХ

Поэзия темна, в словах не выразима:  
Как взволновал меня вот этот дикий скат,  
Пустой кремнистый дол, загон овечьих стад,  
Пастушеский костер и горький запах дыма!

Тревогой странною и радостью томимо,  
Мне сердце говорит: «Вернись, вернись назад!»  
Дым на меня пахнул, как сладкий аромат,  
И с завистью, с тоской я проезжаю мимо.

\* \* \*

Щеглы, их звон, стеклянный, неживой,  
И клен над облетевшею листвою,  
На пустоте лазоревой и чистой,  
Уже весь голый, легкий и ветвистый...  
О, мука мук! Что надо мне, ему,  
Щеглам, листве? И разве я пойму,  
Зачем я должен радость этой муки,  
Вот этот небосклон, и этот звон,  
И темный смысл, которым полон он,  
Вместить в созвучия и звуки?  
Я должен взять — и, разгадав, отдать,  
Мне кто-то должен сострадать,  
Что пригревает солнце низким светом

Поэзия не в том, совсем не в том, что свет  
Поэзией зовет. Она в моем наследстве.  
Чем я богаче им, тем больше я поэт.

Я говорю себе, почуяв темный след  
Того, что пращур мой воспринял в древнем детстве:  
— Нет в мире разных душ и времени в нем нет!  
12. II. 16

Меня в саду, просторном и раздетом,  
Что озаряет желтая листва  
Ветвистый клен, что я едва-едва,  
Бродя в восторге по саду пустому,  
Мою тоску даю понять другому...  
— Беру большой зубчатый лист с тугим  
Пурпурным стеблем, — пусть в моей тетради  
Останется хоть память вместе с ним  
Об этом светлом вертограде  
С травой, хрустящей белым серебром,  
О пустоте, сияющей над кленом  
Безжизненно-лазоревым шатром,  
И о щеглах с хрустально-мертвым звоном!  
3.X.17

## НЕДОСТАТКИ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

В то время как за последние годы возрос интерес к лирической поэзии и появилось значительное количество поэтов, часто весьма талантливых и даровитых, — постоянно раздаются жалобы на недостатки, обнаруживающиеся в их произведениях: упрекают в излишнем увлечении личными, индивидуальными чувствами, в “нытье”, принявшем эпидемические размеры, в отсутствии искренности, в натянутой тенденциозности на гражданские мотивы и т.д. Вместе с этим делают упреки в несовершенстве поэтической формы и в непонимании требований изящного искусства. В подобного рода критике и рецензиях заключается, конечно, серьезная доля правды, но, с другой стороны, подчас встречаешь и невероятные несообразности и преувеличения. Лицам, недостаточно следящим за современной поэзией, иногда бывает чрезвычайно трудно, на основании отзывов печати, составить более или менее определенное представление о произведениях того или другого поэта.

За последнее время много, например, писалось и говорилось о г. Фофанове. Некоторые издания ставят его не только в ряду первых, но даже первым из современных представителей лирической поэзии. Например, “Еженедельное обозрение”, журнальчик, снабженный многими весьма талантливыми сотрудниками, говорит, что на г. Фофанове “покоятся их надежды”, ставит его выше всех и в некотором отношении даже выше покойного Надсона. Однако о том же самом Фофанове один из наших самых солидных журналов, “Русская мысль”, говорит, что не только не считает г. Фофанова поэтом, но полагает, что его следует отнести и к стихотворцам-то весьма плохим. Ясное дело, что здесь кроются некоторые недоразумения, и при этом вытекающие не из каких-либо посторонних эстетике побуждений, а просто из отсутствия здоровых требований от искусства. Мы понимаем, например, г. Буренина, когда он ополчается на современных поэтов: ему антипатично все их направление, а потому он и является пристрастным, часто до смешного. Совсем иное дело, когда речь идет об изданиях, поименованных выше. Но если даже в таких серьезных и почтенных органах, как “Русская мысль”, приходится читать излишне пристрастные суждения, то что же ожидать от изданий низшего калибра? Нам кажется поэтому небезынтересно остановиться на вопросе об общих принципах, полагаемых в основании лирической поэзии и искусства вообще.

Всякое поэтическое произведение складывается из двух элементов: *содержания и формы*. Для того чтобы удовлетворить первому требованию, во времена преобладания ложноклассических взглядов на искусство полагали, что материал, достойный и доступный поэзии, ограничен довольно тесными рамками: поэты должны были не только по определенным, заранее установленным образцам создавать свои произведения, но и выбирать предметы возвышенные и прекрасные — все прочее из поэзии совершенно изгонялось: главным образом воспевали героические поступки, одушевлялись патриотизмом, божьим величием, или же риторически-ходульным образом воспевали любовь идиллических пастушков, наяд, фавнов и т.п. обломки классической

мифологии. Романтизм значительно расширил пределы поэтического творчества: жизнь сердцем и искреннее проявление нежных чувств составляли главное содержание романтических произведений.

С дальнейшим развитием поэтического творчества для всех стало ясно, что содержанием для поэзии может быть все, что затрагивает человека в его индивидуальной и общественной жизни, лишь бы это не переходило границ приличия и не впадало в пошлость.

Поэзия может и должна затрагивать самые разнообразные предметы. Поэт, как и всякий другой, находится под влиянием как общечеловеческих условий и интересов, так и национальных, местных и временных; ему, как и всякому другому *nihil humani alienum est*<sup>1</sup>, поэтому и содержание поэтических произведений может носить в себе отпечаток [как] общемировых вопросов, так и тех, которые составляют насущную злобу дня. Ограничивать условными требованиями рамки поэзии — значит стеснить свободное проявление человеческого духа, укладывать в прокрустово ложе — мысль, чувства и волю. Мы говорим: и волю — потому, что для поэта творчество составляет насущнейший акт его деятельности, одну из важнейших функций его психической жизни. Поэт должен быть отзывчив на всякое движение души, на всякое проявление нравственного и умственного мира, он должен жить одной душой с людьми и с природой:

Ревет ли зверь в лесу глухом,  
Трубит ли рог, гремит ли гром,  
Поет ли дева за холмом —

На всякий звук  
Свой отклик в воздухе пустом  
Родишь ты вдруг.

Или, еще лучше, у Баратынского о Гете:

18 С природой одною он жизнью дышал, —  
Ручья понимал лепетанье,  
И говор древесных листьев понимал,

И чувствовал трав прозябанье;  
Была ему звездная книга ясна,  
И с ним говорила морская волна.

Но и этого недостаточно: поэт должен проникаться всеми радостями и печалью людскими, быть искренним выразителем нужд и потребностей общества, направить ближних к добру и прекрасному.

Встань, пророк, и виждь, и внемли:  
Исполнись волею моей

И, обходя моря и земли,  
Глаголом жги сердца людей.

Вот истинное призвание поэта, если только на поэзию смотреть серьезно, как на могущественный двигатель цивилизации и нравственного совершенствования людей. Очевидно, что только при свободном развитии своих душевных способностей, при ничем не стесняемом просторе возможно ожидать от поэзии сказанных результатов.

По складу характера, по темпераменту, по известной степени умственного развития, а также под влиянием ближайших жизненных условий, поэт может сосредоточивать свое исключительное или главное внимание на том или ином отделе человеческих интересов и проявлений духа. Один, с более анализирующим умом, с большей склонностью к отвлеченному мышлению может сосредоточиться на философских проблемах жизни и вопросах мироздания (таков, например, “Фауст” Гете), другой бывает поглощен интересами политики и ближайшими общественными задачами (Гюго, Некрасов), третий — более всего может быть взволнован любовью (например, в древности Анакреон и т. д.). Что касается последнего рода поэзии, то иногда приходится слышать, что слишком часто злоупотребляют любовными темами. Мы думаем, что это не совсем справедливо. Любовь, как чувство вечное, всегда живое и юное, служила и будет служить неисчерпаемым материалом для поэзии; она вносит идеальное отношение и свет в будничную прозу жизни, расшевеливает благородные инстинкты души и не дает загубить в узком материализме и грубо-животном эгоизме. Конечно, существует и много других факторов, облагораживающих человека, но неужели они находятся в таком изобилии, чтоб ради этого изгонять один из сильнейших? Кроме того, надо заметить, что поэтические *темы о любви вовсе не так однообразны*. Подобно тому как сама любовь проходила самые разнообразные фазы развития, так и воспроизведение этого чувства многосторонне и богато содержанием. Народы древнего Востока олицетворяли любовь в грубом, чувственном образе Астарты. Греки, со свойственной им от природы изящностью, в недосыгаемо-прекрасных формах изображали физическую красоту в образе Венеры, и любовь являлась обоготворением этой красоты, поклонением прекрасным формам. В средние века любовь приняла платонический характер. Рыцари и их дамы сердца — вот основной мотив тогдашней любовной поэзии. Во времена сравнительно новой любви также видоизменилась: на нее начинают смотреть как на нравственное единение двух любящих существ, как на союз, определяющий все их будущее направление жизни. Мы полагаем, что идеал любви все-таки для многих еще недостаточно выяснен, и поэзия в этом случае может оказать значительную услугу. Мне кажется, что даже в произведениях, далеко не отличающихся пуританским взглядом на вещи, можно отыскать здоровые задатки нравственности среди различного рода фривольности и кажущейся распущенности. Таковы, например, песни Беранже. Разумеется, в произведениях, более очищенных, более проникнутых целомудренностью,

если можно так выразиться, более возвышенных и идеальных, многое можно найти такое, что ведет человека к истинной гуманности, тонкости чувств и пониманию всего прекрасного.

Наполнение же поэтических произведений любовными темами потому кажется злоупотреблением их, что к ним многие поэты относятся чисто шаблонным образом, при полном отсутствии искренности, а это уже относится к исполнению, а не содержанию, и это можно сделать с какой угодно темой.

Что касается еще содержания поэтических произведений, то часто слышатся упреки в излишнем увлечении гражданскими мотивами. И здесь есть преувеличение со стороны критики. Теперь почти вошло в моду, в противоположность недавнему прошлому, считать за особенное достоинство поэтических произведений, если они не касаются общественных вопросов, если в них не слышно “гражданских иеремиад”, как будто индифферентизм в этом случае — невесть какое преимущество. Человек, живя в гражданском обществе, не может игнорировать интересов последнего, он связан с ним душой и телом, и весьма странно желать, чтобы поэты, у которых чувства отличаются большей интенсивностью, остались глухи и немые к тому, что интересует субъекта среднего уровня. А если “гражданские мотивы” являются часто узко-тенденциозными и поддельно-преувеличенными, то опять-таки виноваты здесь сами авторы, а не избираемые ими темы.

Теперь несколько слов о пресловутом “нытье”.

Мрачное, пессимистическое направление современной поэзии действительно представляет собой явление ненормальное. Как бы ни были безотрадны условия общественной жизни, как бы ни царили в ней порок, эгоизм и корыстолюбие, все-таки современным поэтам нельзя впадать в излишне преувеличенный пессимизм и на все накладывать черные, и исключительно черные краски, так как в обществе, подобном нашему, не так давно вступившем на путь цивилизации, и не только не истощившем свои жизненные соки, но еще и недостаточно их обнаружившем, всегда существует множество шансов на возможность лучшего будущего, всегда можно открыть такие живые элементы, которые могут проявиться в полном расцвете и силе, если только не терять своей личной энергии и бодрости духа. В обществах разлагающихся, подобно древнему Риму, вполне естественно, если все представители интеллигенции падают духом и не видят просвета в будущем. Интеллигентная мысль в таком, и только в таком случае не имеет возможности успокоиться на чем-либо отрадном, подающем лучшие надежды. Но сила человеческого духа такова, что даже при самых худших обстоятельствах не всегда угасает искра идеальных стремлений в горячих протестах, и в удручающих, мрачных изображениях жизни римских сатириков блистает иногда светлый луч и вера в совершенствование человеческой природы; в стоической философии, обвеянной невыразимой печалью, на темном фоне ее не всегда встречаешь мрачные картины. И если даже интеллигентная мысль древнего Рима не всегда была проникнута безусловным отрицанием, то в обществах молодых бодрость и энергия должны быть преобладающим мотивом. Утверждение это вовсе не полагает и не допускает, чтобы следовало проходить перед всеми безобразными явлениями жизни с закрытыми глазами. Как раз наоборот, как мы уже сказали выше, нужно крайне чутко относиться к ним и быть на все отзывчивым. Но пусть наряду с картинами современных бедствий рисуются идеалы лучшего, и будет вера в них и энергия! Это вовсе не значит, чтобы мы предлагали искусственным образом менять тон своей лиры. Искусственности здесь вовсе не требуется. Надо лишь стараться выработать свой характер и волю, не погружаться в исключительно личные чувства, измельчающие душу, а также и *не поддаваться царящей моде и рутине*. Мы думаем, что мода, понимаемая в смысле тенденциозно вошедшего в жизнь обычая и привычки, играет не последнюю роль в пессимизме современной поэзии: поэты друг от друга заражаются пессимизмом и мрачным отношением к жизни.

Дела так идти далее не могут: поэзия совершенно измельчает, утратит последние зародыши силы, так как для развития ее нужна здоровая пища, а ее-то и нет почти вовсе.

Новейших поэтов справедливо упрекают и в несовершенстве формы.

Действительно, ни один из них не возвысился до изящества и тонкости отделки поэтов предыдущей эпохи. Следует поэтому обратить серьезное внимание на выработку внешней стороны поэзии. Недостатки ее, по нашему мнению, объясняются многими причинами. Прежде всего, заметно, что поэты не с особенным усердием изучают классические образцы своего искусства. Мы уже не говорим о недостаточном знакомстве с древними и европейскими классиками. Несмотря на то, что наше среднее образование зиждется, главным образом, на изучении древних языков, всякий знает, что оно сводится к усвоению грамматических форм и почти вовсе не обращает внимания на художественное воспитание учеников на образцах древней поэзии. Эти пробелы не пополняются и последующим саморазвитием, так как у нас почти вовсе нет хороших переводов, а некоторые авторы и вовсе не переведены. Существующие же переводы весьма слабы, даже, например, труды г. Фета, от которого можно было бы ожидать гораздо лучшего исполнения.

Европейских классиков тоже не особенно изучают. Совершенно иначе обстояло дело, например, в Пушкинскую эпоху. Мы знаем, что не только Лермонтов и Пушкин с малолетства ознакомились с французской, немецкой, английской литературой, но даже и второстепенные поэты шли по этому же пути. А теперь не

видно даже, чтобы поэты хорошо знали и усваивали русскую поэзию и воспитывались на ее образцах.

Незаметно также, чтобы старшие поэты горячо принимали к сердцу успехи своей младшей братии. Из биографии Надсона мы узнаем, что только в 1881 году он в первый раз познакомился с одним из лучших представителей поэтов старшего поколения, Плещеевым, после того, как уже стал известен, а ведь Надсон почти всю жизнь прожил или в Петербурге, или близ него.

Что же сказать о других, которые проживают, например, в глухой провинции?

Нам кажется, что при желании поэты старшего поколения могли бы быть действительно руководителями младших, если не при посредстве личного знакомства, то путем переписки или печати. На долю редакторов выпадает тоже задача направлять по правильному пути развитие современной поэзии, а многие ли исполняют не только эту роль, но даже хоть внимательно относятся к начинающим?

Среди других причин, обуславливающих несовершенство формы новейших поэтов, мы упомянем еще об одной, об излишней поспешности обрабатывать свои произведения и во что бы то ни стало написать как можно больше. Мы полагаем, что здесь даже не может быть извиняющим обстоятельством материальная необеспеченность поэтов, так как весьма трудно ожидать, чтобы возможно было добывать достаточные средства стихами, как это можно ожидать от беллетристов, фельетонистов, публицистов и пр. Нам кажется, что поэтам не следовало бы увлекаться желанием написать как можно более, и не забывать в высшей степени прекрасного и благородного правила:

<sup>2</sup>*Не много слов,  
но много смысла  
(лат.).*

«non multa, sed multum»<sup>2</sup>.  
<1888>

## Е.А. БАРАТЫНСКИЙ

*По поводу столетия со дня рождения*

Взгляни на звезды: много звезд  
В безмолвии ночном  
Горит, блестит кругом луны  
На небе голубом.

Ту назови своей звездой,  
Что с думою глядит  
И взору шлет ответный взор,  
И нежностью горит.

*Е. Баратынский*

Имя Баратынского принадлежит к числу очень почетных имен нашей литературы. Всякому хорошо известно, что он занимал одно из первых мест в так называемой Пушкинской плеяде поэтов. Всякий еще со школьной скамьи помнит его классические описания могучей и суровой природы Финляндии, знает его величавую элгию на смерть Гете, а его стихотворения, положенные на музыку, и до сего времени производят глубокое и сильное впечатление. Но, к сожалению, этим по большей части и ограничивается знакомство русской публики с Баратынским, хотя его талант далеко не сконцентрировался лишь в этих произведениях и заслуживает лучшей участи, требует всестороннего изучения уже хотя бы потому, что поэзия Баратынского никогда не имела временного, текущего интереса, а сосредоточивалась с первых моментов своих на так называемых “вечных” вопросах, а если иногда и являлась откликом своей эпохи, то и в таких случаях была полна тех настроений, которые нельзя отнести к числу пережитых и уже сданных в архив. Меланхолия Баратынского, его раздвоенность, искание ответа на тревожившие его вопросы о смысле жизни, о смерти, наконец, его скорбный пессимизм, переходивший иногда даже в отчаяние, — все это такие мотивы поэзии, которые находили и до сих пор находят отклик в нашем обществе; если же к этому прибавить еще то, что душевная жизнь Баратынского постоянно была обвееана дымкой поэзии, что картины его были сильны и классически рельефны, что стих его отличался редкою красотой и изяществом, то важность ознакомления с Баратынским станет вполне очевидна. В предлагаемой статье я постараюсь показать, что изучение его избранных стихотворений и поэм может иметь серьезное воспитательное и развивающее значение как для молодежи, так и для всякого мыслящего человека.

В настоящее время пришла уже, кажется, пора, когда эстетическому воспитанию начинают отводить солидное место если не на практике, то, по крайней мере, в теории, и вполне понятно, что в этом деле на первый план выдвигается изучение отечественной литературы, так как эта отрасль знания не только способна выработать изящество и тонкость вкуса, но и содействует расширению умственного кругозора и развитию нравственных чувств, не говоря уже о том, что изучение родной литературы может наилучшим образом способствовать пробуждению и укреплению национального самосознания. При изучении же русской литературы нельзя, конечно, миновать и поэзию Баратынского.

До некоторой степени это делается и теперь, когда ознакомление молодежи с отечественной поэзией стоит еще в нашей школе на весьма низком уровне. Многие из стихотворений Баратынского составляют необходимую принадлежность всякой хре-



стоматии, а при изучении Пушкинского периода дается представление и о его поэзии. Но всем известно, как скучно делается это, и, разумеется, такого ознакомления с Баратынским крайне недостаточно: Баратынский, повторяю, заслуживает более серьезного внимания.

Не будучи по профессии педагогом, я не решаюсь излагать плана и программы изучения его поэзии, но полагаю, что настоящая статья будет нелишним напоминанием родителям и воспитателям относительно значения Баратынского в деле воспитания нашего юношества. Мне хотелось бы посильным выяснением сущности и характера поэзии Баратынского содействовать построению плана изучения ее. Но если я и не решаюсь говорить о самом плане, то все же считаю необходимым отметить, что, на мой взгляд, поэзия Баратынского, если не считать некоторых его описаний природы, может быть доступна лишь старшему возрасту воспитанников, так как она, по своему содержанию, касается серьезных и глубоких вопросов жизни и духа. Проникнутая тем настроением, которое может быть охарактеризовано словами самого поэта, приведенными мною в эпиграфе, она, несомненно, должна затронуть очень многие струны юной души в ту пору, когда она начинает тревожиться высшими вопросами, когда является жажда найти ответ на вопросы о сущности бытия, о назначении человека на земле, о его роли в людской безграничной толпе. А кто из нас не переживал такого периода?

Прежде чем приступить к характеристике поэзии Баратынского, считаю полезным остановиться на оценке ее со стороны наиболее крупных представителей нашей литературы, — оценке, свидетельствующей о том, что изучение Баратынского действительно заслуживает серьезного внимания. И вот что читаем мы у Пушкина и Белинского относительно Баратынского.

“Баратынский, — говорит Пушкин, — принадлежит к числу отличных наших поэтов. Он у нас оригинален — ибо мыслит. Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко. Гармония его стихов, свежесть слога, живость и точность выражения должны поражать всякого, хоть несколько одаренного вкусом и чувством. Кроме прелестных элегий и мелких стихотворений, знаемых всеми наизусть и столь неудачно поминутно подражаемых, Баратынский написал две повести, которые в Европе доставили бы ему славу, а у нас были замечены одними знатоками”.

Каковы же причины того, что поэзия Баратынского встречалась в обществе довольно холодно? По мнению Пушкина, таких причин было три. Во-первых, Баратынский, ранние произведения которого встречались с восторгом, в позднейших своих трудах перерос современное ему общество: “Песни его уже не те, а читатели все те же, и разве только сделались холоднее сердцем и равнодушнее к поэзии жизни”. Вторую причиной было отсутствие настоящей критики: “Класс читателей ограничен, и им управляют журналы, которые судят о литературе, как о политической экономии, о политической экономии, как о музыке, т. е. наобум, понаслышке, без всяких основательных правил и сведений, а большею частью по личным расчетам”. В-третьих, играли роль “эпиграммы Баратынского: сии мастерские образцовые эпиграммы не щадили правителей русского Парнаса”. Говоря таким образом, Пушкин полагал, что Баратынскому “время занять степень, ему принадлежащую, и стать подле Жуковского и выше певца Пенатов и Тавриды” (т. е. Батюшкова).

Пушкин, как известно, был в очень близких и дружеских отношениях с Баратынским, — значит, ценил его не только как поэта, но как и человека. Он часто вспоминал Баратынского в своих поэтических произведениях. Так, например, живя в Бессарабии и говоря, что он бродит там с тенью Овидия, он так заключает свое стихотворение:

Но, друг, обнять милее мне

В тебе Овидия живого.

В другом стихотворении он пишет:

Стих каждый повести твоей

Звучит и блещет, как червонец.

Описывая в пятой главе “Евгения Онегина” зиму, Пушкин свое описание ставит ниже описания Баратынского:

Согретый вдохновенья богом,  
Другой поэт роскошным слогом  
Живописал нам первый снег  
И все оттенки зимних нег...

Но я бороться не намерен  
Ни с ним покамест, ни с тобой,  
Певец финляндки молодой.

Кроме Пушкина, с большим уважением относились к Баратынскому и многие другие видные представители современной литературы и критики, как, например, кн. Вяземский, Галахов, Плетнев и т. д. Последний сулил ему даже славу Анакреона и Петrarки. Я не буду, однако, останавливаться на этих отзывах, а приведу еще только мнение Белинского о Баратынском.

Белинский в начале литературно-критической деятельности отнесся к поэзии Баратынского строго. В 1835 году в статье “О стихотворениях г. Баратынского”, помещенной в “Телескопе”, Белинский хотя и признавал в поэзии Баратынского ум, литературную ловкость, умение, навык, щегольскую отделку, но замечательными стихотворениями считал только немногие и полагал, что и они оставляют в душе чита-

теля очень слабое впечатление. Спустя десять лет после этого Белинский писал о Баратынском уже совершенно иначе, хотя в некоторых отношениях сохранил на него свой прежний взгляд. Вот что мы читаем в статье Белинского “Русская литература 1844 г.”, помещенной в “Отечественных записках”: “Баратынский мыслил стихами... *Дума* (курсив автора) всегда преобладала в них над непосредственным творчеством... Эта мысль или, лучше сказать, *дума*, всегда так тепла, так задушевна в стихах Баратынского; она обращается к голове читателя, но доходит до нее через его сердце”. Дума Баратынского, по словам Белинского, полна страдания, в ней постоянно слышится вопрос, ответом является лишь одна скорбь поэта. “Читая стихи Баратынского, забываешь о поэте, и тем более видишь перед собой человека, с которым можешь не соглашаться, но которому не можешь отказать в своей симпатии, потому что этот человек, сильно чувствуя, много думал, следовательно, жил, как не всем дано жить, но только избранным... Мыслящий человек всегда перечтет с удовольствием стихотворения Баратынского, потому что всегда найдет в них *человека* — предмет вечно интересный для человека”.

Так характеризовал Баратынского наш знаменитый критик и, говоря о его ранней кончине, замечал: “Оплакивая его преждевременную смерть, мы скорбим не только о потере поэта, но и человека: в Баратынском оба эти имени слились нераздельно”.

“Wer den Dichter will verstehen

Muss in Dichters Lande gehen”<sup>3</sup>, —

<sup>3</sup> Кто хочет понять поэта, тот должен отправиться в его страну (нем.).

сказал Гете и в этих двух строках выразил мысль, которая впоследствии была развита в целую теорию, по которой понимание произведений искусства вообще и поэзии в частности оказывается возможным только тогда, когда изучены условия среды, породившие творческую деятельность того или иного художника. Теория эта, как известно, нашла между прочим своего блестящего истолкователя в Ипполите Тэне, хотя он придал, может быть, излишне большое значение географическим условиям страны и расовым особенностям представителей искусства. Понятие среды в этом случае должно быть, по-моему, взято в самом широком смысле слова, и только тогда мы не впадем в односторонность, объясняя характер художественного творчества. Здесь должны иметь место и влияния природы на художника, и принадлежность его к тому или иному обществу, и условия политической и социальной атмосферы данного времени, и, наконец, тот цикл идей, чувств и настроений, которые господствуют в изучаемую эпоху.

Однако одного изучения среды, понимаемой даже в таком широком смысле слова, недостаточно; необходимо еще изучить индивидуальные особенности художника, черты его характера, темперамента и умственных наклонностей, ибо самые условия среды в одном индивидууме преломляются так, в другом — иначе.

Что же мы видим при изучении характера Баратынского и среды, окружавшей его?

Баратынский родился и провел свое детство в Тамбовской губ., то есть в такой местности, которая, подобно всей остальной полосе средней России, не может своими природными условиями производить какого-либо сильного впечатления: все тихо, мирно, скромно; здесь чаще всего могут под влиянием природы возникать или элегические, или идиллические настроения. Элегический оттенок, несомненно, присущ очень многим русским поэтам, а в Баратынском он сказался особенно сильно. Но ему не чуждо и мирное идиллическое настроение. Вот, например, описание одного помещичьего имения в средней России, сделанное нашим поэтом:

Я помню ясный, чистый пруд,  
Под сению берез ветвистых,  
Средь мирных вод его три острова цветут.  
Светлея нивами меж роц своих волнистых,

За ним встает гора, пред ним в кустах шумит  
И брызжет мельница. Деревня, луг широкий,  
А там счастливый дом... туда душа летит.

Не правда ли, как патриархально-мирна эта картина, какой идиллией веет от нее? Но в этой простой и незатейливой природе есть время года, которое вливает жизнерадостность в душу человека и смягчает его элегически-грустное настроение. Это время — весна, которая бывает особенно хороша в средней России, и у Баратынского мы находим превосходные описания ее.

Весна, весна! Как воздух чист!  
Как ясен небосклон!  
Своей лазурию живой  
Слепит мне очи он.

Шумят ручьи, блестят ручьи!  
Взревев, река несет  
На торжествующем хребте  
Поднятый ею лед.

Весна, весна! Как высоко  
На крыльях ветерка,  
Ласкаясь к солнечным лучам,  
Летают облака!

...Что с нею, что с моей душой?  
С ручьем — она ручей  
И с птичкой — птичка! С ним журчит,  
Летает в небе с ней!

Однако Баратынскому пришлось испытать на себе влияние и другой, более могучей и дикой природы: в течение шести лет ему пришлось прожить, состоя на военной службе, в Финляндии (Нейшлотский полк, в котором он служил, стоял в Кюме-

ни). Природа эта прямо поразила его, приковала к себе его внимание и, несомненно, наложила глубокую печать на его душу. К этому надо прибавить, что в Финляндии Баратынский жил очень уединенно, и поэтому вполне понятно, что мрачное величие северной природы внесло в его душу много меланхолии и наполнило ее романтическим настроением, в особенности если принять во внимание, что скандинавские саги и сказания еще более упрочивали это настроение. Вот дивные строки из поэмы Баратынского “Эда”, где он описывает Финляндию:

Суровый край! Его красам,  
Пугаяся, дивятся взоры;<sup>4</sup>  
На горы каменные там  
Поверглись каменные горы;  
Синея, всходят до небес  
Их своенравные громады;  
На них шумит сосновый лес;  
С них бурно льются водопады;

Там дол очей не веселит;  
Гранитной лавой он облит;  
Главу одевши в мох печальный,  
Огромным сторожем стоит  
На нем гранит пирамидальный;  
По дряхлым скалам бродит взгляд;  
Пришлец исполнен *смутной думы*...

<sup>4</sup> *Курсивы мои.*  
(Прим. И.А. Бунина)

Суровая финляндская природа, если и придала романтический характер поэзии Баратынского, описана им с такою реалистическою правдою (черта, вообще, свойственная русским поэтам), что его описания поистине являются и считаются классическими. Таковы, например, его знаменитые стихотворения: “Финляндия” (“В свои расселины вы приняли певца...”), “Водопад” (“Шуми, шуми с крутой вершины...”) и мн. др.

Под конец жизни Баратынскому удалось побывать и за границей и между прочим испытать на себе влияние природы Италии, куда его тянуло еще с детства, так как любовь к этой стране рано возбудил в нем его гувернер, итальянец Боргезе, руководивший воспитанием поэта. И в более зрелом возрасте Баратынский мечтал об Италии:

Небо Италии, небо Торквато,  
Прах поэтический древнего Рима,

Родина неги, славой богата,  
Будешь ли некогда мною ты зрима?..

Италия пленила Баратынского. В одном из писем к Путяте из Неаполя он пишет: “На корабле ночью я написал несколько стихотворений”, а про Италию вообще говорит так: “Понимаю художников, которым нужна Италия... Здесь, только здесь может образоваться и рисовальщик, и живописец”.

Итак, мы видим, что условия природы вырабатывали в Баратынском главным образом элегическое и меланхолическое настроение. Воспитание его сложилось также неудачно, если не считать раннего детства. Будучи еще совсем ребенком, Баратынский был отдан в один из петербургских пансионов, о котором он писал своей матери: *Je croyais trouver l’amitie, mais je ne trouvais, qu’une politesse froide et affectee, une amitie interessee*<sup>5</sup>. Затем он поступил в пажеский корпус, где пребывание его закончилось плачевно: он был исключен без права поступления на службу (лишь благодаря ходатайству Жуковского он имел возможность поступить в военную службу), и это обстоятельство так сильно повлияло на него, что он, по собственному свидетельству, несколько раз решался покончить самоубийством. Следовательно, и воспитание не могло создать в Баратынском жизнерадостного настроения.

Посмотрим теперь, как отразилась на нем его принадлежность к богатому аристократическому кругу<sup>6</sup>. Мне кажется, что это обстоятельство имело, как и по отношению ко многим другим русским писателям, и свои положительные, и свои отрицательные стороны, а в разбираемом нами случае сводилось, между прочим, к следующему. Богатство дало Баратынскому, во-первых, возможность получить если не официально, то фактически хорошее по тому времени образование и знакомство с новыми языками, позволившее читать европейских авторов в оригинале; богатство и аристократический склад жизни создавали, сверх того, эстетическую обстановку, с раннего детства развивавшую вкус к изящному. Затем та же материальная обеспеченность устраняла Баратынского, как и многих других людей его класса, от непосредственной борьбы за существование, вследствие чего он на литературу не мог смотреть, как это часто теперь бывает, как на средство к жизни, и не мог поэтому спуститься до ремесленничества в искусстве. На искусство Баратынский смотрел очень возвышенно, в нем он видел и счастье, и горе своей жизни:

Природа, каждого даря особой страстью,  
Нам разные пути прокладывает к счастью:  
Кто блеском почестей пленен в душе своей,  
Кто создан для войны и любит стук мечей;  
*Любезны музы мне.* Когда-то для забавы  
Я, праздный, посетил Парнасские дубравы

И воды светлые Кастальского ручья;  
Там к хорам чистых дев прислушивался я,  
Там, очарованный, *влюбился я в искусство*  
Другим передавать в согласных звуках чувство,  
И, не страшась толпы взыскательных судей,  
*Я умереть хочу с любовью моей*...<sup>7</sup>

<sup>7</sup> *Курсивы мои.*  
(Прим. И. А. Бунина)

Я, конечно, далек от мысли объяснять страстность Баратынского к поэзии его состоятельностью и аристократическим происхождением; я говорю только, что эти обстоятельства создавали благоприятную почву для культивирования его преклонения

пред искусством. Эти обстоятельства имели, однако, и свои вредные стороны. Будучи от природы человеком пассивного, чисто созерцательного характера, Баратынский еще более укреплял в себе эти черты, живя в довольстве помещичьей жизни (с 25 лет он оставил службу и жил то в Москве, то в деревне). Образ этой жизни не создавал для него никаких импульсов к проявлению активности, общественные же вопросы, в узком смысле этого слова, обыкновенно были чужды нашему поэту. Поэтому он главным образом сосредоточивался в своем внутреннем мире, мучительно ища и не находя ответа на вопросы этического и философского характера, и в этом-то и заключался трагизм всей его жизни.

К числу благоприятных условий развития Баратынского надо отнести то, что он имел возможность сойтись и подружиться с лучшими писателями того времени. Я уже говорил об этом: упоминал о его дружбе с Пушкиным, отмечал также, что он находил заботливое к себе отношение в лице Жуковского. Он был, кроме того, близок с Дельвигом, с Гнедичем, Плетневым, а во время своего пребывания за границей познакомился с представителями и европейской литературы, как Мериме, Сент-Бёв, Виньи, Тьерри, Нодье. В молодости Баратынский был знаком и с некоторыми из декабристов, и если не разделял их политической программы, то вполне сочувственно относился к их этическим идеалам и стремлению к свободе, о которой он говорил:

С неба чистая, золотистая  
К нам слетела ты;

Все прекрасное, все опасное  
Нам пропела ты!

По складу своего характера и унастроения Баратынский и не мог даже принадлежать к политической партии, требовавшей и активности и энергии, столь чуждых рефлексирующему строю души его. Его стремления были направлены в иную сторону: поэзия, этика и метафизические вопросы — вот что занимало нашего поэта, и он в этом отношении сильно выделялся в толпе своего времени, в той умственной атмосфере, которая окружала людей двадцатых и тридцатых годов и которая может быть охарактеризована словом “романтизм”. Романтизм царил тогда, как известно, и в Западной Европе и в России, и едва ли это было у нас только эфемерным веянием. Не буду останавливаться на характеристике этого, всем известного, умственного течения, — отмечу только, что оно, с его отрицательным отношением к современной прозе жизни, с его полетом в мир прошлого или в туманную область грез и видений отражалось различно на различных духовных организациях. У одних, как, например, у Байрона, у Лермонтова, романтизм создавал дух протеста; у других, как, например, у Жуковского, он облекался в мечтательность и сентиментализм; наконец, у третьих он окрашивался мрачным колоритом и содействовал развитию пессимистического взгляда на жизнь и человека.

Мрачное настроение, помимо всего этого, создавалось у Баратынского и всею тою общественною атмосферой, которая царила тогда в России. Всякому известно, какое время переживало русское общество в эпоху двадцатых и тридцатых годов нашего столетия, — в ту пору, когда пришлось жить и действовать Баратынскому. Правда, он, как я только что говорил, был чужд общественных стремлений (в узком значении этого слова) и не принимал в них участия; но все же он не мог не испытывать на себе духа той реакции, которая была тогда разлита в воздухе и мертвила всякое деятельное проявление жизни, чем у таких личностей, как Баратынский, еще более усиливала мрачное настроение.

Вот каковы в общих чертах были влияния среды, окружавшей Баратынского. Интересно взглянуть теперь, на какую почву падали эти влияния, какими индивидуальными особенностями отличался Баратынский в своем духовном облике.

К числу особенно характерных черт, свойственных от природы Баратынскому, надо прежде всего отнести его *искренность* и *прямоту*, то есть именно черты, без которых немислима истинная поэзия. Баратынский был искренен и прям как в жизни, так и в творчестве. Эта прямота, по мнению Пушкина, даже вредила его популярности, как это было указано мною выше. В поэзии Баратынского никогда не было ни ходульности, ни ложного пафоса, ни желания позировать:

Я правды красоту даю стихам моим...<sup>8</sup>

Что мыслю, то пишу...

<sup>8</sup> Курсив мой.  
(Прим. И. А. Бунина)

Кроме того, у Баратынского была еще драгоценная черта, опять-таки необходимая для настоящего художественного творчества: он был человеком очень *самобытным* и *врагом подражательности*. Он говорил:

Не подражай: своеобразен гений

И собственным величием велик.

Строгое отношение к подражательности заставляло Баратынского произносить иногда резкие приговоры разным писателям: так, например, о французских романтиках он писал Пушкину: “Мне жалки эти новейшие романтики: мне кажется, что они садятся не в свои сани”.

Натура Баратынского, как я уже отмечал, была по существу вдумчивая, созерцательная и сосредоточенная в своем внутреннем мире. Борьба и активность были совершенно ему несвойственны. Хотя в дни своей юности он не был чужд шумной жизни и разгула, столь распространенного тогда в его кругу, хотя он пытался даже вос-



певать военные доблести, но все это было у него наносным и временным. Будучи еще юношей двадцати одного года, он писал:

Пускай летит к шатрам бестрепетный герой,  
Пускай кровавых битв любовник молодой  
С волненьем учится, губя часы золотые,  
Науке измерять окопы боевые:

Я с детства полюбил сладчайшие труды.  
Прилежный, мирный плуг, взрывающий бразды,  
Почтеннее меча; полезный в скромной доле,  
Хочу возделывать отеческое поле.

По тем же свойствам своей природы Баратынский дорожил тихим семейным счастьем, которое выпало на его долю. И само собой разумеется, что человек подобного склада не мог иначе, как с душевной скорбью и ненавистью, смотреть на шумевшую вокруг него жизнь с ее прозаическими заботами и меркантильными интересами. Но пассивность и созерцательность Баратынского не делали, однако, из него сухого педанта и резонера; он чувствовал и радости жизни и даже осуждал тех, кто чужд увлечений, не в меру рассудителен и хладнокровен:

Всем этим хвастать не спешит:  
Не редкий ум на это нужен —

Довольно дюжинной души.

Из тех же черт характера проистекала у Баратынского его нелюбовь к сатире, чем он сильно отличается от многих русских писателей. Если в поэзии Баратынского мы и встречаемся с эпиграммами, то это лишь исключения, а общий дух его поэзии совершенно чужд сатире, о чем он сам говорил и в своих письмах, и стихотворных посланиях. Так, в одном из писем к Н. В. Путьяте он говорил: “На Руси много смешного, но я не расположен смеяться. Во мне веселость — усилие гордого ума, а не дитя сердца”. В стихотворении Гнедичу он хотя и признает значение сатиры, говоря, что

Полезен обществу сатирик беспристрастный, —  
но о себе пишет так:

Но ты ли мне велишь оставить мирный слог  
И, едкой желчию напитывая строки,  
Сатирой восставать на глупость и пороки?

Миролюбивый нрав дала судьбина мне,  
И счастья моего искал я в тишине;  
Зачем я удалюсь от столь разумной цели?

Однако нелюбовь к сатире не означала у Баратынского примирения с условиями современной жизни: он лишь мало верил в могущество слова вообще, говоря, что “разумный муж” не может пытаться “изменить людское естество”, ибо

Из нас, я думаю, не скажет ни единый:

Осина — дубом будь, а дубу — будь осиною.

Такой взгляд на непреложный ход вещей в жизни людей служил для Баратынского не успокоением, не приводил его к квиетизму, а, напротив, мучил его душу; говоря в одном из своих очень сильных стихотворений, что мы принуждены, подобно всем другим предметам мироздания, быть покорными своему уделу, он заканчивает это стихотворение такими поистине патетическими словами:

О, тягостна для нас...  
Жизнь, в сердце бьющая могучею волною

И в грани узкие втесненная судьбою!..

И действительно, жизнь поэта была полна муки, несмотря на внешнее довольство и счастье. У Баратынского бывали моменты, когда он как бы примирялся с жизнью, он говорит:

Не ропщите: все проходит,  
И ко счастью иногда

Неожиданно приводит  
Нас суровая беда... —

а в другом стихотворении даже оправдывает необходимость страданий:

Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам,  
Не испытав его, нельзя понять и счастья...  
Одни ли радости отрадны и прелестны?

Одно ль веселье веселит?  
Бездейственность души счастливых тяготит:  
Им силы жизни неизвестны...

Но такие рассуждения поэта, будучи также окрашены меланхолией, были, повторяю, лишь преходящими моментами в его жизни и не вносили гармонии в его страдающую душу. В счастье, понимаемое в самом высоком и благородном смысле, он не верил:

...в искре небесной прияли мы жизнь,  
Нам памятно небо родное,  
В желании счастья мы вечно к нему  
Стремимся неясным желаньем...  
...Вотще! Мы надолго отвержены им!  
Сияя красою над нами,

На брэнную землю беспечно оно  
Торжественный свод опирает,  
Но нам недоступно! Как алчный Тантал  
Сгорает средь влаги прохладной,  
Так, сердцем постигнув блаженнейший мир,  
Томимся мы жаждою счастья...

Отрицая таким образом возможность счастья вообще, Баратынский еще более не верил в истинное и прочное счастье для самого себя, и это неверие росло

у него с годами по мере того, как он все более отдавался своим горьким думам о суетности жизни:

Страдаю я! Из-за дубравы дальней  
Взойдет заря,

Мир озарит, души моей печальной  
Не озаря...

Тяжелая скорбь настолько овладела душою поэта, что он начинал утрачивать веру в красоту и поэзию:

Что красоты, почти всегда лукавой,  
Мне долгий взор!

Обманчив он! Знаком с его отравой  
Я с давних пор.

Однако отказаться от веры в красоту и поэзию было для Баратынского равносильно утрате жизни, ибо на поэзию он смотрел как на возвышенное и благородное проявление человеческого духа, как на отблеск того света, который ярко озаряет мир идеалов. Томясь под бременем своих дум, он начинал терять веру даже в силу и могущество человеческого разума:

О, человек! Уверься наконец:

Не для тебя ни мудрость, ни всезнания.

26

Но и этого мало: когда лучшие стороны человеческой жизни стали казаться поэту одними лишь миражами и когда он не находил себе ни в чем успокоения, он стал даже прославлять смерть:

О, дочь верховного Эфира!  
О, светозарная краса!

В руке твоей олива мира,  
А не губящая коса!

И только в смерти поэт нашел действительное успокоение...

Такова была скорбная внутренняя жизнь и поэзия Баратынского. Будучи от природы человеком нежной и хрупкой организации, неспособной на борьбу, и будучи подавлен многими крайне тяжелыми условиями личной и общественной жизни, он не мог устоять против ее ударов и нередко впадал в настоящее отчаяние, между тем как перед его духовными взорами рисовался чистый и лучезарный мир поэзии и идеалов.

Многим может, пожалуй, показаться, что ознакомление с такого рода личностью и с такой поэзией приведет лишь к пессимизму, который и без того овладевает в наше время многими умами. Могут сказать, что нам нужны другие поэты и другие песни, вдохновляющие на борьбу за жизнь. Но как ни кажутся с первого взгляда такие мнения справедливыми, они, по-моему, являются все же чрезвычайно односторонними. Душа человеческая очень сложна и требует ответа на самые разнообразные запросы. Если этого ответа не дается, она замыкается в узкие рамки и не получает возможности развиваться во всей своей силе и полноте. Я говорю, конечно, только о тех сторонах духовной жизни, которые могут быть оправданы с нравственной точки зрения, а к таковым, несомненно, принадлежат те психические движения, которые направлены на разрешение *вечных вопросов бытия и смысла человеческой жизни*, то есть тех вопросов, над разрешением которых и мучился наш поэт.

Задача истинного воспитания не может сводиться к тому, чтобы отстранить человека от восприятия тяжелых впечатлений: истинное воспитание должно, напротив, пользоваться и этой стороной дела, лишь бы в результате получилось гармоническое развитие всех душевных способностей, а это достижимо только в том случае, когда человек будет знакомиться с жизнью *всесторонне*, когда он будет в состоянии понять и почувствовать, какие идеи и настроения волнуют теперь наше общество и какие волновали поколения, создавшие нашу современную культуру. К числу таких умственных веяний принадлежит и философия пессимизма. Руководители юношества должны лишь озаботиться тем, чтобы этому течению философской мысли отвести надлежащее место, сопоставить его с другими течениями и создать для человека такой синтез взглядов в его мирозерцании, который бы обеспечивал для него возможность искренне-го и разумного служения лучшим заветам человечества.

Одними из средств к достижению такой воспитательной цели может служить изучение выдающихся образцов истинной поэзии в ее разнообразных направлениях и разветвлениях. Наша отечественная литература богата такими образцами. Она, как всякое живое и органическое целое, отражала в себе все главные веяния нашей общественной мысли, которая принимала самые разнообразные оттенки. Едва ли нужно доказывать, насколько богата эта литература Пушкинского периода. Если в лице самого Пушкина мы имеем удивительную ясность души и стройность мирозерцания, то другие представители этой эпохи с поразительной тонкостью и изяществом

выражали, хотя и более односторонние, но несомненно глубокие движения человеческой души. Так, например, в поэзии Лермонтова мы встречаем бурный и яркий протест как против несовершенства человеческой жизни вообще, так и против того общественного строя, в котором пришлось жить поэту. В нежной и пассивно-созерцательной натуре Баратынского этот протест принял совершенно иную форму: не будучи способен на борьбу, этот поэт, как мы видим, лишь с тяжкою думой останавливался перед суровыми вопросами жизни, которая в конце концов задавила эту хрупкую душевную организацию. Но скорбная жизнь Баратынского была не только трогательна, но и поучительна: в его лице мы видим искреннего и страстного *искателя истины*, и он был в полном праве сказать о себе:

...Я живу, и на земле мое  
Кому-нибудь любезно бытие.  
Его найдет далекий мой потомок  
В моих стихах. Как знать? Душа моя

Окажется с душой его в сношенье,  
И, как нашел я друга в поколенье,  
Читателя найду в потомстве я.

<1900>

# Саша Черный

1880—1932



САША

28

*Я обращаюсь к писателям, художникам, устроителям с горячим призывом не участвовать в деле, разлагающем общество...  
(А. Блок. «Вечера искусств»)*

Молил поэта Блок-поэт:  
«Во имя Фета  
Дай обет —  
    Довольно выть с эстрады  
    Гнусавые баллады!  
Искусству вреден  
Гнус и крик,  
И нищ и бледен  
Твой язык,  
    А publicum гогочет  
    Над тем, кто их морочит».  
Поэт на Блока  
Заворчал:  
«Merci! Урока  
Я не ждал —  
    Готов читать хоть с крыши  
    Иль в подворотной нише!

Мелькну, как дикий,  
Там и тут,  
И шум и крики  
Все растут,  
    Глядишь — меня в итоге  
    На час зачислят в боги.  
А если б дома  
Я торчал  
И два-три тома  
Наточал,  
    Меня б не покупали  
    И даже не читали...»  
Был в этом споре  
Блок сражен.  
В наивном горе  
Думал он:  
    «Ах! нынешние Феты  
    Как будто не поэты...»

<1908>

## НЕДОРАЗУМЕНИЕ

Она была поэтесса,  
Поэтесса бальзаковских лет.  
А он был просто повеса —  
Курчавый и пылкий брюнет.

Повеса пришел к поэтессе,  
В полумраке дышали духи,  
На софе, как в торжественной мессе,  
Поэтесса гнусила стихи:

«О, сумей огнедышащей лаской  
Вскольхнуть мою сонную страсть.  
К пене бедер, за алой подвязкой  
Ты не бойся устами припасть!

Я свежа, как дыханье левкоя...  
О, сплетем же истомности тел!»

Продолжение было такое,  
Что курчавый брюнет покраснел.

Покраснел, но оправился быстро  
И подумал: была не была!  
Здесь не думские речи министра,  
Не слова здесь нужны, а дела...

С несдержанной силой кентавра  
Поэтессу повеса привлек.  
Но визгливо-вульгарное: «Мавра!»  
Охладило кипучий поток.

«Простите... — вскочил он. — Вы сами...»  
Но в глазах, ее холод и честь:  
«Вы смели к порядочной даме,  
Как дворник, с объятьями лезть?!»

Вот чинная Мавра. И задом  
Уходит испуганный гость.  
В передней растерянным взглядом  
Он долго искал свою трость...

### ТРАДИЦИИ

Не носи сатир в газеты,  
Как товар разносит фактор.  
Выйдет толстенный редактор,  
Сногшибательно одетый,  
Скажет: "Нам нужны куплеты  
В виде хроники с гарниром.  
*Марков выругал Гучкова,*  
А у вас о сем ни слова?!  
Где ж сатира? В чем сатира?  
Извините... Нет, не надо".  
Взглянет с важностью банкира  
И махнет рукой с досадой.

Не носи сатир в журналы,  
Как товар разносит фактор.  
Выйдет жиденький редактор,  
Волосатый, полинялый.  
Буркнет: "Тоже... Ювеналы!  
Покупаем только строчки  
С благородным содержанием:

### ДВА ТОЛКА

Один кричит: «Что форма? Пустяки!  
Когда в хрусталь налить навозной жижи —  
Не станет ли хрусталь безмерно ниже?»

### НЕДЕРЖАНИЕ

У поэта умерла жена...  
Он ее любил сильнее гонорара!  
Скорбь его была безумна и страшна —  
Но поэт не умер от удара.

### ЭГО-ЧЕРВИ

*(На могилу русского футуризма)*  
Так был ясен смысл скандалов  
Молодых микрокефалов  
Из парнасских писарей:  
Наполнять икотой строчки  
Или красить охрой щечки  
Может каждый брадобрей.

На безрачье — червь находка.  
Рыжий цех всегда шел ходко,  
А подавно в черный год.  
Для толпы всегда умора  
Поглазеть, как Митрадора  
Тициана шваброй бьет.

С лицом блее магнезии  
Шел с лестницы пылкий брютет:  
Не понял он новой поэзии  
Поэтессы бальзаковских лет.  
<1909>

Осень, желтые листочки,  
Две вороны на каштане,  
Ветер... дождик... и молчанье...  
А сатиры... — Нет, не надо!"  
Фыркнет, фукнет, скрестит длани  
И мотнет губой с досадой...

Но придя домой, мой милый,  
Не намыливай веревку,  
Не вскрывай, тоскуя, жилы,  
Не простреливай головку —  
А пошли-ка лучше Дашку  
За грибами и селедкой,  
Сядь к столу, возьми бумажку  
И пиши — остро и четко.  
Написал — прочти, почувствуй  
И спроси у сердца: верно?  
Только так придешь к искусству.  
Остальное — злая скверна.  
<1909>

Другие возражают: «Дураки!  
И лучшего вина в ночном сосуде  
Не станут пить порядочные люди».

Им спора не решить... А жаль!  
Ведь можно наливать... *вино в хрусталь.*  
<1909>

После похорон пришел домой — до дна  
Весь охвачен новым впечатленьем  
И, спеша, родил стихотворенье:  
«У поэта умерла жена».  
<1909>

Странно то лишь в этой банде,  
Что они, как по команде,  
Презирали все «толпу».  
У господ они слышали,  
Что Шекспиры презирали —  
Надо, значит, и клопу...

Не смешно ли, сворой стадной  
Так назойливо, так жадно  
За штаны толпу хватать —  
Чтоб схватить, как подаянье,  
От толпы пятак вниманья,  
На толпу же и плевать!  
<<1913>>  
<1914>

## ПРОДОЛЖЕНИЕ ОДНОГО СТАРОГО РАЗГОВОРА

Книгопродавец  
*Стишки любимца муз и граций  
Мы вмиг рублями заменим  
И в пук наличных ассигнаций  
Листочки наши обратим.*  
(«Разговор книгопродавца с поэтом» Пушкин)

Читатель  
*Слова без смысла, чувства нету,  
Натянут каждый оборот:  
Притом — сказать ли по секрету?  
И в рифмах часто недочет.*  
(«Журналист, читатель и писатель»  
Лермонтов)

Гражданин  
*Будь гражданин. Служа искусству  
Для блага ближнего живи,  
Свой гений подчиняя чувству  
Всеобнимающей любви.*  
(«Поэт и гражданин» Некрасов)

(Отдельный кабинет. Писатель, читатель,  
критик и издатель)  
Критик

30 Антракт... Один сплошной антракт.  
Но унывать нельзя однако.  
Отлив — перед приливом. Факт!  
Вновь солнце выглянет из мрака...  
Примет не мало, господа,  
Всем надоели выкрутасы,  
И даже «рыжие» саврасы  
Сошли, как грязная вода.  
Плач у разбитого корыта  
Уже не трогает сердец.  
Пусть быт... Но отчего ж из быта  
Брать только зло за образец?  
Все больше грамотных у нас,  
Все крепнет жажда бодрой пищи,  
А наш изысканный Парнас  
Зарос репьем по голенище...  
Потребность в гении ясна, —  
А если так, то несомненно  
Придет, гремя оружием, смена,  
И будет вновь у нас весна!

Писатель  
Что ж... Вам, почтеннейшей гадалке,  
И карты в руки. Очень рад!  
Пусть гениальный мой собрат  
Скорей придет. Вот только палки  
Не суйте, друг, промеж колес.  
Закон ли гению ваш спрос?  
Вдруг не захочет петь он бодро:  
Ведь вы тогда с него по бедра  
Сдерете кожу! Между прочим,  
И вам мы, сударь, напроорочим.  
Боюсь, чтоб вам, судья суровый,  
Не прозевать его приход!  
Вот разве гений — критик новый  
Придет с ним вместе в свой черед...  
Алло?

Критик (холодно, с достоинством)  
Благодарю покорно.

Читатель  
Мне примирить нетрудно вас:  
Нет Достоевских, но бесспорно  
Белинских тоже нет сейчас.  
Хотя не мало...

Писатель (перебивает)  
Что не мало?  
Монбланы были и прошли,

А ты все так же бродишь вяло  
По грязной ярмарке земли.  
Что ж, вкус твой вырос? Сердце шире?  
Богаче мысль? Дух стал без шор?  
И вообще — к чему в тракторе  
Литературный разговор?  
Патрон, налейте...

Издатель (игриво)  
За манишку?  
Ха-ха! Что спорить? Я делец,  
Читатель покупает книжку,  
Писатель пишет, и конец.  
Но я немножко тоже значу.  
Чуть-чуть. Я говорю чуть-чуть...  
Кто снаряжает всех вас в путь?  
Кто финансирует удачу?  
Успех — вот штука! Гений — хлам.  
Сознайтесь, господин писатель,  
Не я ль, ваш опытный издатель,  
Такое имя сделал вам?

Писатель  
Вот говорящий кошелек!  
Да, сознаюсь... Но... где же водка?..  
А до сих пор я думал кротко,  
Что имя плод моих лишь строк...  
Прозрел.

Издатель  
Не злитесь, мой красавец!  
Давно прошли те времена-с,  
Когда, пробравшись на Парнас,  
Ждал в уголке книгопродавец.  
Приди сюда хоть сам ваш Фет —  
И в свой журнал «Всего помногу»  
Я закажу ему, ей-богу,  
В сто строк рождественский сонет!

Критик (деловито)  
Четырнадцать лишь строк в сонете.

Издатель  
Пускай четырнадцать! Плевать!  
Ого! Уж час. Прощайте, дети!  
На вернисаж не опоздать...  
Там мой портрет. Работа — сон!  
Одна лишь рама стоит двести.  
Что здесь торчать? Пошли бы вместе?  
А? Не хотите? Миль пардон!  
(не без грации уходит)

Писатель  
Видали? Вот он — демон мой,  
Мой меценат и искуситель,  
Заказчик мой глухонемой,  
Сезонных вкусов утвердитель...  
Кто им не скуплен на корню?  
И кто к очередному дню  
Его «Еженедельных Вздоров»  
Новелл не пишет для шоферов?  
Он клеит сотни альманахов,  
Объединяя их... рублем.  
Без рук, без глаз, с душой-нулем  
Он самовластней падишахов!  
Он залил хламом детский рынок,  
Родил «анкеты о белье»,  
Придумал конкурсы картинок  
На тему «Драма в ателье».  
Он, как эксперт в литературке,  
Сидит средь теток и друзей  
И все маститые окурки  
Покорно тащит в свой музей...



Он издает, как каталоги,  
Стихи о нежном и святом...  
И я пред ним... дрожу в тревоге,  
Чтоб к сроку сдать свой новый том...

## Критик

Коллега, вы сгустили краски.  
Что говорить — капитализм  
Родил рекламу и цинизм  
И музу нарядил в подвязки.  
Но чем издатель виноват?  
Он только раб условий века.  
Нелепо ждать ведь, чтоб от чека  
Струился тонкий аромат.  
В универсальном магазине  
Должно быть все на всякий вкус.  
А «Спальня ветреной графини»  
Всегда для рынка верный плюс.  
В обложке пестрой суррогат  
Идет бойчей оригинала.  
Тот Мопассана гонит в сало,  
Тот шьет из лейкиных заплат...  
Боритесь! Будьте лишь собой —  
Смешно глодать чужие кости.  
Смотрите, с запада гурьбой  
Идут наряднейшие гости.  
Пусть быт их чужд, пусть речь нова —  
Мы все на новое ведь падки.  
А вы, как нищая вдова,  
Распродаете лишь остатки...  
Боритесь, черт вас побери!  
Для зорких глаз все ново в мире,  
Иль загасите фонари  
И...

## Писатель (зевая)

Дважды два — четыре.

## Читатель

Позвольте мне сказать два слова.  
Вы так отделали сурово  
Того, кто вас распродает...  
Но вы-то сами кто? Илот?  
Не соблазненная ж купцом  
Вы институтка в самом деле?  
Вы тоже стали продавцом  
И растеряли вкус и цели.  
Специалисты по попам,  
Альковам, страхам и скелетам,  
Вы по налаженным тропам  
Гарцуете зимой и летом.  
Легко! Сто раз себе самим  
Вы подражаете убого, —  
А если смыть манерный грим —  
Что там останется? Немного...

## Критик

Ну, не совсем...

## Читатель

Не в этом суть!

Но кто же, господин писатель,  
Определил ваш новый путь?  
Вы сами? Общество? Издатель?  
Для вас сейчас любой успех,  
Как допинг для усталой клячи...  
Зачем торгуетесь при всех —  
Чей «изм» умнее и богаче?  
В неделю изводя стопу,  
Привыкли вы менять две маски:  
Во вторник презирать толпу,  
А в пятницу ей строить глазки...  
В тупой анкете «о мозоле»  
И ваше мнение мы найдем,  
В кинематографе с моржом

Снимались вы по доброй воле...  
Да не один кинематограф!  
Я не могу пойти в кабак,  
Чтоб со стены, как вещей знак,  
Не угрожал мне ваш автограф...  
Поймите... Надо уважать  
Хотя кого-нибудь на свете.  
Я вас любил...

## Писатель (брезгливо)

Да, на жилете

Ты любишь, друг мой, порыдовать.  
Будь проклят ты с такой любовью!  
Устану ль я иль вдруг споткнусь, —  
Ты первый всякому злословью,  
Как прачка, веришь, милый гусь...  
Ты будешь пить, служить в акцизе  
И развивать игриво прыть, —  
А я обязан, в светлой ризе,  
Голодный над тобой парить...  
Не ты ль, приятель, Льва Толстого  
На Джека Лондона сменил?  
Кто «интересней», — тот и мил.  
К чему кроту вершины слова?  
Увы, грешна моя душа, —  
Но пред собой одной и только, —  
Что я порой не гимн, а польку  
Спеша писал из-за гроша.  
Да, я толкался в ресторанах  
И бисер улице бросал,  
Но по музеям на Дианах  
Не я автографы писал.  
А ты! Что сделал ты на свете?  
Родил собачий, затхлый быт  
И, приучивши спину к плети,  
Охотно ел из всех корыт.  
Проблем не стало для тебя:  
Расковырял, зевнул — и к черту!  
Чтоб чем-нибудь развлечь себя,  
Ты к книгам подходил, как к торту...  
Не ты ль виной, шальная муха,  
Что даже слово «гражданин»  
Сейчас так дико режет ухо,  
Как старомодный «райский крин»?  
Но будет. Брысь... А вы, мой критик,  
Что в поте вялого лица,  
Как прогрессивный паралитик,  
Меня жуете без конца?  
Вы помогли мне разобраться  
В себе самом? Когда и чем?  
Пересказать, сравнить, придрататься,  
Поставить балл — и все. Зачем?  
Какие общие вопросы  
Вы подымаете сейчас?  
Все те же шпильки, брань, разносы  
И генеральский зычный бас.  
Кого вы вовремя узнали?  
Не вам, сидящим у дорог,  
Провидеть за туманом дали!  
Дай Бог кой-как свести итог...  
Парнасский пресный регистратор  
И юбилейный декламатор  
Без вдохновенья и огня —  
Не вам, мой друг, судить меня!  
Но впрочем — точка. Извините.  
Шумит в башке. И пусть. Плевать!  
Я лишь хотел в чаду событий  
Чуть-чуть наш узел развязать,  
Чтоб на мои одни лишь плечи  
Не клали сдуру весь багаж...  
Все хороши! Эй, человеке,  
Что ж счет?... Пойдем на вернисаж...

(Все подымаются и уходят.)

<1914>

Книжный клоп, давясь от злобы,  
Раз устроил мне скандал:  
«Ненавидеть — очень скверно!  
Кто не любит, — тот шакал!  
Я тебя не утверждаю!  
Ты ничтожный моветон!  
Со страниц литературы  
Убирайся к черту вон!»

Пеплом голову посыпав,  
Побледнел я, как яйцо,  
Проглотил семь ложек брому  
И закрыл плащом лицо.

### ИЗ ДНЕВНИКА ПОЭТА

Безмерно жутко в полночь на погосте  
Внимать унылому шипению ольхи...  
Еще страшнее в зале на помосте  
Читать на вечерах свои стихи.

32 Стоит столбом испуганная Муза,  
Волнуясь, комкает интимные слова,  
А перед ней, как страшная Медуза,  
Стоглазая чужая голова...

Такое чувство ощущает кролик,  
Когда над ним удав раскрывает пасть,  
Как хорошо, когда поставят столик:  
Хоть ноги спрячешь — и нельзя упасть...

А по рядам, всей ощущаешь кожей,  
Порхает мысль в злоеющей тишине:  
«Ах, Боже мой, какой он непохожий  
На образ тот, что рисовался мне!»

У Музы спазма подступает к глотке,  
Застыло время, в сердце алый свет.

\* \* \*

Пока не требует Демьяна  
К казенной жертве Коминтерн,  
Он в полумраке ресторана  
Глогает ром, как Олоферн.  
Умолкли струны балалайки,  
В душе икает пьяный звон, —  
И средь поэтов чрезвычайки,  
Быть может, всех ничтожней он...

### МОЛОДОМУ ПАРНАССКОМУ ПОЛОТЕРУ

Чтоб стать тапером, надобно учиться  
И нужен слух и легкие персты...  
А юноше, когда он начал бриться,  
Как в Крепость Славы провести мосты?

В любой столице — тысяч семь поэтов.  
Еще один — беда не велика!  
Средь гениальных юных пистолетов  
Ты хвост раздвнешь шире индюка...

Честь и слава — все погибло!  
Волчий паспорт навсегда...  
Ах, зачем я был злодеем  
Без любви и без стыда!

Но в окно вспорхнула Муза  
И шепнула: Лазарь, встань!  
Прокурор твой слеп и жалок,  
Как протухшая тарань...  
Кто не глух, тот сам расслышит,  
Сам расслышит вновь и вновь,  
Что под ненавистью дышит  
Оскорбленная любовь.  
<1922>

Какие-то разряженные тетки  
Наводят, щурясь, на тебя лорнет...

Как подчеркнуть курсивом слова шутку?  
Как расцветить волнением тона боль?  
И, как суфлер, запрятавшийся в будку,  
Дубовым голосом бубнишь чужую роль.

А лишь вчера, когда вот эти строки  
Качались в беззаботной голове,  
Когда у Музы разгорались щеки,  
А за окном плыл голубь в синеве,

И чай дымился в солнечном стакане,  
И папираса тлела над рукой, —  
Мгновенья плыли в ласковом тумане  
И так был тих задумчивый покой...

Скорей, скорей... Еще четыре строчки.  
Зал потонул в сверкающем чаду.  
На берег выйду у последней точки  
И полной грудью дух переведу!  
<1925>

Но лишь развязный комсомол  
Над ухом гонораром звякнет,  
Душа Демьяна зычно крякнет,  
Как пробудившийся осел.  
С сардинкой тухлою в проборе  
Из кабака он вскачь бежит  
И басни красные строчит  
Ногою левой на заборе...  
<1925>

«По последней переписи в Москве 4318 поэтов!»  
— «А вы думаете, что в эмиграции их меньше?» (Из разговора)

Ворвешься в клуб «Рифмованной капусты»  
И будешь ассонансы гулко ржать,  
А стадо дев, уткнув ресницы в бюсты,  
Умильно будет хлопать и визжать.

Знакомый хлыщ из дружеской газеты  
Тебя увековечит в трех строках,  
И мутный хвост еще одной кометы  
На пять минут зардеет в облаках.



Талант и труд — бессмысленное бремя.  
Сто тысяч лир! Не медли, дорогой...

Взбей бант козлом, вонзи копыто в стремя:  
Пегас бьет в пол ослиною ногой!  
<1925>

### ПРОЛЕТАРСКАЯ МУЗА

Все захватив — шрифты, бумагу, краски,  
Ты скифским задом заняла Парнас.  
Все писаря, монтеры и подпаски  
Взялись за арфы в этот светлый час...

Вставай и пой! Шрифты к твоим услугам,  
Приподыми отяжелевший зоб, —  
Твоя артель сгрудилась тесным кругом  
И тщетно морщит коллективный лоб...

Чужой бокал наполнив мутным квасом,  
В венке из кумачовых наглых роз,  
Ты занесла колено над Пегасом —  
И сброшена средь площади в навоз.

Отговорила... Нищей много надо ль?  
Сто пьяных слов, одышка... и отлив.  
Эй, Госиздат! Закрой рогожей падаль, —  
Бог Аполлон суров, но справедлив.  
<1926>

### «ОПЫТЫ» БРЮСОВА

О грехопадении Брюсова писали за последнее время немало. В самом деле странно: индивидуалист, изысканный эстет, парнасский сноб, так умело имитировавший поэта, парящего над чернью, и вдруг такая бесславная карьера, достойная расторопного Ильи Василевского или какого-нибудь Оль Д'Ора... Красный цензор, вырывающий у своих собратьев последний кусок хлеба, вбивающий осиновый кол в книги, не заслужившие в его глазах штемпеля советской благонадежности... Это была, увы, не тютчевская цензура, не «почетный» караул у дверей литературы, а караул подлинно арестантский, тяжкое и низкое ремесло угасителя духа. Свой и бил своих. Приблизительно такое же дикое и небывалое зрелище, как еврей, организующий еврейские погромы.

\* \* \*

Утешение — в холодной и беспристрастной переоценке перебежчика. Если бы большой художник слова стал из Павла Савлом и, предав своих, перешел в стан врагов — было бы горше и больнее. Комсомольские заушения Демьяна Бедного и Маяковского мало нас трогают. На заплеванном ордюю новых куплетистов Парнасе куврыкаются красные гориллы. Отвратительно, — но какое же отношение это имеет к литературе и к нашему духовному прошлому?

Но Брюсов?... Точно ли он имел право на пристальное внимание к себе читающей России? Может ли поэт, метивший чуть ли не в преемники Пушкина, стать до того выпукло бездарным, что об этом и говорить как-то совестно?... Впрочем, об этом речь впереди. Среди надменно-холодных книг, выстроганных, отполированных до зеркального блеска и снабженных автором благоговейными примечаниями к самому себе, мелькали, правда, отдельные полнозвучные строфы и страницы, но и у любого Дмитрия Цензора и Якова Година они были... И вдруг — срыв. Полный и безудержный срыв. Не спасло и брюсовское мастерство — высокая техника имитации вдохновения и таланта.

\* \* \*

Я говорю о брюсовских «Опытах» (стихи 1912 — 1918 гг.), вышедших в свет еще в 1918 году в Москве, книге, едва ли известной в эмиграции. О ней не писали, о ней не говорили, а между тем книга необычайно показательная. Король гол. Да и никакого короля нет. Угодно вам убедиться? Раскройте «Опыты».

Автор попытался составить технический прейскурант размеров, строф и созвучий. Почему бы и нет? Существует же у добрых немцев, украшающих стихами даже картонные подставки для пива, словарь рифм. Это бы еще не давало право говорить о полном небытии поэта, наступившем задолго до его физической смерти. Но в предисловии автором дан исключаящий всякое сомнение камертон: «В идеале я стремился к тому, чтобы включить в эту книгу лишь те стихи, которые являются подлинной поэзией. Я мог ошибиться в своем выборе, мог слишком снисходительно отнестись к своему произведению, но ни в коем случае не считал, что одно техническое исхищрение превращает стихи в произведение искусства».

Это «ни в коем случае» и позволяет предложить вниманию читателей некоторые, наиболее яркие образы из книги его «Опытов».

## Палиндром буквенный

Я — идиллия?.. Я — иль Лидия?..

.....  
Топот тише... тешит топот...  
Хорош шорох... Хорош шорох...  
Хаос елок... (колесо, ах!).  
Озер греза... Озер греза...  
    Тина манит.  
    Туча... чуть...  
    А луна тонула...  
    И нет тени.

.....  
Еду... сани... на суде...  
(стр. 117)

Вы ничего не поняли? Такие ли стихи теперь пишут... Но прочтите эту абракадабру справа налево — наоборот — и вы поймете. «Палиндромами» называют такие «стихи», которые можно читать в любом направлении: смысл, вернее бессмыслица, от этого не пострадает.

Некогда занимались этим на досуге бурсаки: «я иду с мечом судия»... Но виртуоз-маestro, учитель целой плеяды стиходелов? Что же это, как не «техническое исхищрение» самого низкопробного сорта?.. Можете ли вы себе представить, чтобы кто-либо из русских поэтов от Пушкина до Никитина мог так глумиться над подлинной поэзией и над самим собой?

Таких «палиндромов» — буквенных и словесных — целый букет. Стихотворение «Мой маяк» (стр. 115) построено на ином, писарском языке: каждое слово начинается на «м»:

Мой милый маг, моя Мария,

Мечтам, мерцающий маяк...

(и т. д. до одури)

В стихотворении «Слово» каждое слово начинается с буквы «с».

В стихотворении «Июльская ночь» все начальные буквы составляют азбуку от А до И.

Есть вирши с длинным чулком рифмующихся слогов на конце (семисложные рифмы).

Ты — что загадка, вовек не разгадывающаяся!  
Ты — что строфа, непокорно не складывающаяся!

Мучат глаза твои душу выведовательностями,  
Манят слова твои мысль непоследовательностями.  
(стр. 91)

Есть и сплошные рифмы, напоминающие по сложности узора рисунки для вышивания, прилагавшиеся когда-то к «Ниве». Есть и «звукоспись», и «перезвучия», и «двух- и трехдольники», и стихи в виде треугольника... Упущены лишь те «концевые плоткачи», которые мы знаем еще с детства.

Помните: к каждому слову прибавляли «лды».

Я-лды иду-лды в село-лды,

Что же-лды ты-лды отстал-лды?..

Но когда Брюсов кощунственно после Лермонтова пытается вновь перевести (свободными стихами Гете) «Ночную песнь странника», не помогают никакие палиндромы. Хлопает, как отяжелевшая утка, крыльями, — и ни с места.

На всех вершинах —  
Покой.  
В листве, в долинах,  
Ни одной

Не вздрогнет черты...  
Птицы дремлют в молчании бора.  
Погоди только: скоро  
Уснешь и ты!  
(стр. 72)

\* \* \*

Каждое из помещенных в «Опытах» Брюсова стихотворений, по выражению автора, — «частица его души». Какая это была душа — пусть судят зрячие... Такого Брюсова, исчерпавшего себя до дна, — мы без сожаления и горечи можем отдать большевикам.







**СИМВОЛИЗМ**

# Иннокентий Анненский

1855—1909



ИННОКЕНТИЙ

38

## ПОЭЗИЯ

*Сонет*

Творящий дух и жизни случай  
В тебе мучительно слиты,  
И меж намеков красоты  
Нет утонченной и летучей...

В пустыне мира зыбко-жгучей,  
Где мир — мираж, влюбилась ты  
В неразрешенность разнозвучий  
И в беспокойные цветы.

## ПОЭЗИЯ

*Из заветного фиала  
В эти песни пролита,*

Над высью пламенной Синая  
Любить туман Ее лучей,  
Молиться Ей, Ее не зная,  
Тем безнадежно горячей,

Но из лазури фимиама,  
От лилий праздного венца,

## МОЙ СТИХ

Недоспелым поле сжато;  
И холодный сумрак тих...  
Не теперь... давно когда-то  
Был загадан этот стих...

Не отгадан, только прожит,  
Даже, может быть, не раз,  
Хочет он, но уж не может  
Одолеть дремоту глаз.

Я не знаю, кто он, чей он,  
Знаю только, что не мой, —

## ПОЭТУ

В раздельной четкости лучей  
И в чадной слитности видений  
Всегда над нами — власть вещей  
С ее триадой измерений.

Неощутима и незрима,  
Ты нас томишь, боготворима,  
В просветы бледные сквозя,

Так неотвязно, неотдуманно,  
Что, полюбив тебя, нельзя  
Не полюбить тебя безумно.

*Но увя! не красота...  
Только мука идеала.  
Никто*

Бежать... презрев гордыню храма  
И славословие жреца,

Чтоб в океане мутных далей,  
В безумном чаяньи святынь,  
Искать следов Ее сандалий  
Между заносами пустынь.

Ночью был он мне навеян,  
Солнцем будет взят домой.

Пусть подразнит — мне не больно:  
Я не с ним, я в забытии...  
Мук с меня и тех довольно,  
Что, наверно, все — мои...

Видишь — он уж тает, канув  
Из серебряных лучей  
В зыби млечные туманов...  
Не тоскуй: он был — ничей.

И грани ль ширишь бытия  
Иль формы вымыслом ты множишь,  
Но в самом я от глаз *не я*  
Ты никуда уйти не можешь.

Та власть маяк, зовет она,  
В ней сочетались бог и тленность,  
И перед нею так бледна  
Вещей в искусстве прикровенность.

Нет, не уйти от власти их  
За волшебством воздушных пятен,  
Не глубиной манит стих,  
Он лишь как ребус непонятен.

Красой открытого лица  
Влекла Орфея пиерида.  
Ужель достойны вы певца,  
Покровы кукольной Изиды?

Люби раздельность и лучи  
В рожденном ими аромате.  
Ты чаши яркие точи  
Для целокупных восприятий.

## БАЛЬМОНТ-ЛИРИК

### I

Среди многообразных особенностей или, может быть, недоразвитостей, а иногда и искажений нашей духовной природы, которыми мы обязаны русской истории, меня всегда занимала одна — узость нашего взгляда на слово. Нас и до сих пор еще несколько смущает оригинальность, и тем более смелость русского слова, даже в тех случаях, когда мы чувствуем за ней несомненную красоту. Мы слишком привыкли смотреть на слово сверху вниз, как на нечто бесцветно-служилое, точно бы это была какая-нибудь стенография или эсперанто, а не эстетически ценное явление из области древнейшего и тончайшего из искусств, где живут мировые типы со всей красотой их эмоционального и живописного выражения.

Наследье аскетов, взгляд на телесную оболочку лишь с точки зрения ее греховного соблазна и бренности, аналогически переносится нами и на слово — исконного слугу мысли.

Слово остается для нас явлением низшего порядка, которое живет исключительно отраженным светом; ему дозволяется, положим, побрякивать в стихах, но этим и должна исчерпываться его музыкальная потенция. Если в стихах дозволительны и даже желательны украшения, то все же, помня свой литературный ранг, они должны оставлять идею легко переводимую на обыденный, служилый волашок, который почему-то считается привилегированным выразителем мира, не корреспондирующего с внешним непосредственно.

И главное при этом — ранжир и нивелировка. Для науки все богатство, вся гибкость нашего духовного мира; здравый смысл может уверять, что земля неподвижна — наука ему не поверит; для слова же, т.е. поэзии, за глаза довольно и *здорового смысла* — здесь он верховный судья, и решения его никакому обжалованию не подлежат. Поэтическое слово не смеет быть той капризной струей крови, которая греет и розовит мою руку: оно должно быть той рукавицей, которая напяливается на все ручные кисти, не подходя ни к одной. Вы чувствуете, что горячая струя, питая руку, напишет тонкую поэму, нет, — надевайте непременно рукавицу, потому что в ней можно писать только аршинными буквами, которые будут видны всем, пусть в них и не будет видно вашего почерка, т.е. вашего я.

Если хотите, то невозбранно и сознательно — сильной красоты у нас могло достигнуть одно церковнославянское слово, может быть, потому, что его выразительность и сила были нам так или иначе нужны, и их погладила даже львиная лапа Петра. Слово гражданское сразу попало в отделку голландским шкиперам и стало делом школы и канцелярии, которые и наложили на него печать безответной служилости.

В дальнейшей истории, благодаря официально-городскому характеру нашей словесности и железной централизации, книжная речь мало-помалу лишалась животворного влияния местных элементов и вообще слов чисто народных, как подлых. Еще Белинскому ничего не говорила народная поэзия, да и с тех-то пор едва ли голос ее стал громче.

Не находя поддержки в искусстве устной речи, в котором государство не нуждалось, наше слово эмансипировалось лишь весьма недостаточно; при этом оно обязано своим развитием не столько культурной работе, как отдельным вспышкам гения. Не забудьте еще, что за плечами у нас не было Рима и стильной латинской культурности, в Византию же мы и сами захлопнули дверь, порвав со славянщиной.

Вторая половина XIX в. останется в литературе эпохой безраздельного господства журнализма. В журнальную работу уходило все, что только было в литературе живого и талантливого. Кто знает, увидели ли бы мы даже «Бесов», если бы не своевременные катковские авансы Достоевскому. История оценит в свое время трудную и важную роль русского журналиста. Русский гений наделен такой редкой силой, скажу даже — властью приспособляемости, что в нашей литературе были крупные писатели, которых как-то нельзя даже представить себе вне журнала. Достаточно назвать имена Глеба Успенского и Салтыкова. Выработался мало-помалу особый тип художественных произведений вроде салтыковского «За рубежом», едва ли не вполне чуждый Западу. Не говорить же о Лабуре или последней формации Барреса.

Я бы назвал характер произведений Салтыкова *байронизмом* журналистики. Салтыкову же мы обязаны и едва ли не апогеем развития нашего служилого слова.

Эзоповская, рабья речь едва ли когда-нибудь будет еще звучать таким злобным трагизмом.

Придется ли говорить о судьбе русских стихов с 40-х годов и до конца века? Я не буду уже поминать всех этих Крешевых, Грековых и скольких еще, которые от-

цветали, не успевши расцвести, но такие поэты, как Случевский и Кусков, начавши писать в юности, должны были, в силу внешних обстоятельств, замолчать на десятилетия до преклонного возраста. А рядом процветали стихи Шеллера и Оммулевского и все эти забытые теперь с сербского, из Петефи, из Ларры — мимоходом, никогда не писавшего стихов.

Вы помните, конечно, что Писарев одобрял поэзию Майкова. Но каково было это *одобрение*? Базаров видел в довольно смело выраженном эпикуреизме тогда еще молодого Майкова законное заявление о требованиях организма. Хороша, подумаешь, поэзия!

Говорить ли о судьбе Алексея Толстого, которого начинают понимать лишь через 30 лет после его смерти, о только что собранной сокровищнице Фета, о Тютчеве, которого знают только по хрестоматии Галахова; о поэзии Полонского, этой растрепанно-яркой комете нашей литературы?

Если бы кто-нибудь сделал для нее хоть то, что покойный поэт сделал для Бенедиктова.

<sup>1</sup> *Здесь: меньших по значению (лат.).*

Да что я говорю о судьбе наших *di minores*<sup>1</sup>, когда исследование столетнего Пушкина после всех памятников, обедов и речей начато только вчера академиком Коршем, и если хоть несколько известно в литературе, то лишь благодаря своему анекдотическому поводу. Эстетизм силою обстоятельств сроднился в нашем сознании с нераскаянным барством, и только история разберет когда-нибудь на досуге летопись его многострадальности. Развитию нашего устного слова очень мало помогала до сих пор и школа, благодаря тому, что толстовские училища безусловно ограничили устное преподавание наше в пользу учебника, и все мы в лучшую пору нашей восприимчивости должны были посвящать часы самой свежей работы учебникам, т.е. книгам нелитературным по самому существу. Мудрено ли, но у нас нет до сих пор литературного стиля, хотя были и есть превосходные писатели, и ораторы, и даже стилисты, главным образом, кажется, по канцеляриям.

Но я говорю *здесь о стиле лишь в широком смысле* этого слова, т.е. о повышенном чувстве речи и признании законности ее эстетических критериев, как об элементе общественного сознания. Флобер и какой-нибудь Jehan Rictus могут смотреть на силу французского языка и его красоту с совершенно различных точек зрения; для Рми де Гурмона в вопросе о стиле определителем является природа, φύσις, тогда как для Альбала этот критерий есть только *φειδισ*<sup>2</sup>, но при всей полярности взглядов, направлений и вкусов в области речи для французского литератора вопросы стиля никогда не будут так безразличны, как для нашего. Виктор Гюго в разгаре романтизма провозгласил равенство всех слов французского языка, и этому прошло уже более полувек; а три года тому назад в симфоническом собрании при мне ошкаркали комментатора Сен-Санса за слово *cathedralesque*<sup>3</sup>, несмотря на то, что это слово было понятно каждому слушателю. У французов есть стиль, и они ценят *стильность*; у нас есть отдельные манеры писать, к которым мы относимся терпимо, если они не очень отступают от привычной, но для стильности речи русскому сознанию недостает еще многого. Нет у нас образцов речи, нет и ее литературных схем, в виде ли речи академической, речи кафедры или речи сцены. Литературная русская речь как бы висит в воздухе между журнальным волапоком и говореньем, т.е. зыбкой беспредельностью великорусских наречий и поднаречий. Мало помогает выработке русской речи и наша школьная теория поэзии, в которой все еще царят Лессинг и Шиллер да еще со всеми ошибками изготовителей учебной литературы. Но я не вижу ближайшей связи и между историко-генетическим методом в исследовании словесных произведений и выработкой стиля, т.е. повышением нашего чувства речи. Я уже не говорю о том, что для русских лингвистов наша литературная речь есть явление гибридное и едва ли потому особенно поучительное. Крайняя небрежность и принципиальная бесцветность журнальной речи делают для исследователя нашего литературного языка особенно интересными попытки русских стихотворцев последних дней. Так или иначе, эти попытки заставили русского читателя думать о языке как об искусстве, — следовательно, они повышают наше чувство речи. Я лично успел более или менее разбраться лишь в творчестве одного из новых поэтов — К. Д. Бальмонта. Бальмонт переводил и писал очень много стихов, но наиболее определительными для его поэзии являются, по моему, сборники: «Горящие здания», «Будем как солнце» и «Только любовь», о них-то, главным образом, и пойдет речь ниже.

<sup>2</sup> *Условие, тезис (греч.).*

<sup>3</sup> *Собороподобный (фр.).*

## II

Из двух разновидностей нашего художественного слова прозаическая развивается в условиях несравненно более благоприятных, чем те, которые выпали на долю стихотворной. Наша журнальная критика гораздо скорее простит беллетристу Андрееву все его Туманы, Стены и Бездны, чем поэтам Бальмонту и Брюсову воспетые ими игры. Что-то торжественно слащавое и жеманное точно прилипло к русскому стиху. Да и не хотим мы глядеть на поэзию серьезно, т.е. как на искусство. На словах поэзия будет для нас, пожалуй, и служение, и подвиг, и огонь, и алтарь, и какая там еще не потревожена эмблема, а на деле мы все еще ценим в ней сладкий лимонад, не лишенный, впрочем, и полезности, которая даже строгим и огорченным русским читателем очень ценится. Разве можно думать над стихами? Что же тогда останется для алгебры? И вот потревоженный ум, видя, что к новой поэзии не подходят готовые формулы, милые для него в самой своей опошлелости, спешит окаррикатурить, если не алиенировать, все, что не поддается переводу на его служилую речь. Пусть даже радужный



туман стихотворения пленил его — в лучшем случае пожатие плечами и «да! красивая форма». Ох, уж эта «поэтическая форма», и какой педант выдумал это выражение?

Но еще хуже обстоят дела поэзии, если стихотворение покажется читателю неморальным, точно *мораль* то же, что *добродетель*, и точно блюдение одной на словах, хотя бы в самых героических размерах, имеет что-нибудь общее с подвигом и даже доброй улыбкой. Поэтическое искусство, как и все другие, определяется прежде всего тем, что одаренный человек стремится испытывать редкое и высокое наслаждение творчеством. Само по себе творчество — аморально, и наслаждаться им ли или чем другим отнюдь не значит жертвовать и ограничивать самого себя ради ближних, сколько бы блага потом они ни вынесли из нашего наслаждения.

Я остановлюсь на одном, по-моему, характерном примере нашего упорного нежелания понимать новое поэтическое слово.

В сборнике стихов К. Д. Бальмонта «Будем как солнце» в отделе «Змеинный глаз» (II т. полн. собр., с. 224) напечатана следующая пьеса:

Я — изысканность русской медлительной речи,  
Предо мною другие поэты — предтечи,  
Я впервые открыл в этой речи уклоны,  
Перепевные, гневные, нежные звоны.

Переплеск многопенный, разорванно-слитный,  
Самоцветные камни земли самобытной,  
Переключки лесные зеленого мая —  
Все пойму, все возьму, у других отнимая.

Я — внезапный излом,  
Я — играющий гром,  
Я — прозрачный ручей,  
Я — для всех и ничей.

Вечно юный, как сон,  
Сильный тем, что влюблен  
И в себя и в других,  
Я — изысканный стих.

Мне, кажется, не приходилось ни слышать, ни читать, чтобы эта пьеса кому-нибудь понравилась, — я не говорю, конечно, о представителях новой школы. Глумление, намеки на манию величия, торжествующие улыбки по поводу *уклонов*, *перепевности* и грома, рифмующего с каким-то изломом, — все это en premier lieu<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> В первую очередь (фр.).

Между тем стихотворение ясно до прозрачности и может показаться бредом величия разве тем людям, которые не хотят видеть этой формы помешательства за банальностью романтических формул.

Прежде всего объясним *уклоны* и *перепевность*. Уклон — превосходная метафора. Это значит мягкий, облегченный спуск — переход с одного плана в другой.

*Перепевные, гневные, нежные* звоны.

Уклон будет нарушен, если вы переставите второе и третье слово строки. Перепев — recantatio, чтобы не ходить за примерами далеко.

*Переплеск, перепевные* звоны, *переключки*...  
Все пойму, все возьму, у других отнимая...

*Самоцветные* камни земли *самобытной*...

*Внезапный излом*, т. е. молния, вполне на месте перед *играющим громом*. (Заметьте символику *з* и *р* — змеистости и раската.)

<sup>5</sup> Я памятник воздвиг (лат.).

Но все это детали. Читатель, который еще в школе затвердил «Eregi monument»<sup>5</sup>, готов бы был простить поэту его гордое желание прославиться: все мы люди, все мы человеки, и кто не ловил себя на мимолетной мечте... Но тут что-то совсем другое. Господин Бальмонт ничего не требует и все забирает... По какому же праву? Но, позвольте, может быть, *я* — это вовсе не сам К. Д. Бальмонт под маской стиха. Как не он? Да разве *уклоны* и *перепевы* не выписаны целиком в прозе предисловия к «Горящим зданиям»? А это уж, как хотите, улика. Разве что, может быть, надо разуместь здесь Бальмонта не единолично, а как Пифагора, с его коллегием. Как бы то ни было, читатель смущен. А тут еще «все другие поэты предтечи». Что за дерзость, подумаешь!.. Пушкин, Лермонтов?.. Но всего хуже эта невыносимая для нашего смиренства открытая самовлюбленность.

Сильный тем, что влюблен

И в себя, и в других...

Зачем в себя?

Для людей, которые видят в поэзии не пассивное самоуслаждение качанья на качелях, а своеобразную форму красоты, которую надо взять ею же возбужденным и настроенным вниманием, *я* господина Бальмонта не личное и не собирательное, а прежде всего наше *я*, только сознание и выраженное Бальмонтом.

Мне решительно все равно, первый ли Бальмонт открыл *перепевы* и *уклоны*; для меня интересны в пьесе интуиция и откровение моей же души в творческом моменте, которым мы все обязаны прозорливости и нежной музыкальности лирического *я* Бальмонта. Важно прежде всего то, что поэт слил здесь свое существо со стихом и что это вовсе не квинтилиановское украшение, — а самое существо новой поэзии. Стих не есть создание поэта, он даже, если хотите, не принадлежит поэту. Стих неотделим от лирического *я*, это его связь с миром, его место в природе; может быть, его оправдание. *Я* поэта проявило себя при этом лишь тем, что сделало стих *изысканно-красивым*. Медленность же изысканной речи уже не вполне ей принадлежит, так как это ритм наших рек и майских закатов в степи. Впрочем, изысканность в *я* поэта тоже ограничена национальным элементом и, может быть, даже в большей ме-

ре, чем бы этого хотелось поэту: она переносит нас в златоверхие палаты былинного Владимира, к тем заезжим молодцам, каждое движение которых ведется по-писаному и по-ученому, к щепетливому Чуриле, к затейливым наигрышам скоморохов и к беллизи лица Запавы, которую не смеет обвеять и ветер. А разве не тот же призыв к изысканности в пушкинском лозунге «Прекрасное должно быть величаво» или лермонтовском фонтане и его медленных шагах по лунно-блестящему и кремнистому пути? Разве все это не та же *изысканность*, только еще не названная? Зачем Бальмонт ее называл?.. Ну хорошо, — пускай изысканность, но зачем же вычура? «Переplex многопенный, разорванно-слитный». Не проще ли: *море-горе, волны-челны*? Катись, как с горы. Да, поэт не называет *моря*, он не навязывает нам моря во всей громоздкости понтийского впечатления. Но зато в этих четырех словах символически звучит таинственная связь между игрою волн и нашим *я*. *Многopenность* — это *налет жизни* на тайне души, *переplex* — *беспокойная музыка творчества*; а *разорванная слитность* — наша невозможность отделить свое *я* от природы и рядом с этим его непростанное стремление к самобытности.

Далее. Стих поэта может быть для вас *неясен*, так как поэт не обязан справляться со степенью вашего эстетического развития. Но стих должен быть *прозрачен*, раз он *текуч, как ручей*.

Он — ничей, потому что он никому и ничему не служит, потому что исконно, по самой воздушности своей природы, стих свободен и потому еще, что он есть никому не принадлежащая и всеми создаваемая мысль, но он ни от кого не прячется — он для всех, кто захочет его читать, петь, учить, бранить или высмеивать — все равно. Стих это — *новое яркое слово*, падающее в море вечно творимых.

Новый стих силен своей влюбленностью и в себя и в других, причем самовлюбленность является здесь как бы на смену классической *гордости* поэтов своими заслугами.

Что может быть искреннее признания в самовлюбленности и законнее самого чувства, без которого не могла бы даже возникнуть лирическая поэзия, я уже не говорю о ее романтической стадии, на которой мы все воспитались. Но зачем, видите ли, Бальмонт, не называя *моря*, как все добрые люди, наоборот, называет то, что принято у нас замалчивать. Хотя, конечно, Виктор Гюго...

Но стих влюблен и в других, т.е. он хочет слиться со всем, что с ним *одноприродно*, что текуче, светло и звонко. Он все поймет и готов даже все отнять у других. Вечно юный, как сон, он во всех переливах, переplexках и переpeвах хранит только свою неподчиняемость и изысканность.

Это последнее значит, что стих не только ничего нам не навязывает, но и ничего не дает, потому что красоту его, как клад, надо открыть, отыскать. Прежде, у *тех, у предтечей нашего стиха и нашего я*, природа была объектом, любимым существом, может быть, иногда даже идолом. Они воспевали ее, они искали у нее сочувствия и в ней отражения своего *я*.

Тиха украинская ночь. . .

Выхожу один я на дорогу. . .

Наш стих, хотя он, может быть, и не открывает новой поэтической эры, но идет уже от бесповоротно-*сознанного* стремления *символически стать самой природою*, отображая и плавные уклоны лебединых белоснежностей, и все эти переplexки ее жизней и желаний, и самобытность камней, и все, что вечно обновляется, не переставая быть сном; наконец, все, что сильно своей влюбленностью: не любовью, с ее жертвами, тоской, упреками и отчаяньем, а именно веселой и безоглядной влюбленностью в себя и во всех; и при этом поэт не навязывает природе своего *я*, он не думает, что красоты природы должны группироваться вокруг этого *я*, а напротив, скрывает и как бы растворяет это *я* во всех впечатлениях бытия.

Пьеса Бальмонта волшебным образом слила все пленившие стих подвижности и блески, и поэт сумел сделать это без *единого разобщающего сравнения*.

Наконец о размере. Изящно-медлительный анапест, не стирая, все же несколько ослабляет резкость слова *я*, поэт изысканно помещает его в тезис стопы. К тому же анапесты Бальмонта совершенно лишены в пьесе сурового характера трагических пародов, которые смягчались у греков танцем, — и среди пестрого и гомонящего царства переplexков, раскатов, переключек и самоцветных камней стих, как душа поэта, храня свой ритм, движется мерно и медленно меж граней, которые он сам же себе изысканно начертал, по четырем аллеям своего прямоугольного сада, двум длинным и двум коротким.

### III

Содержание нашего *я* не только зыбко, но и неопределимо, и это делает людей, пристально его анализирующих, особенно если анализ их интуитивен, — так сказать, *фатальными мистиками*. Однако в истории художественной литературы, где это *я* всего полнее выясняется, можно, мне кажется, проследить и некоторую правильность в постепенном обогащении его содержания по мере того как увеличиваются наши познания о душевной жизни человека и как сами мы становимся требовательнее к себе и смелее и правдивее в своем определении. Есть, конечно, и общие культурные и социальные причины, которые определяют разность в содержании нашего *я* в различные моменты его самосознания. Так возврат религиозных запросов в опустелую человеческую душу вызвал в нашем *я* тоску и тот особый мистический

испуг, то *чувство смерти*, которое так превосходно изображается в произведениях графа Льва Толстого, особенно начиная со второй половины романа «Анна Каренина». У Роденбаха мы можем проследить, как оригинально это чувство окрашивает и любовную эмоцию.

Художественное бесстрашие Достоевского в неведомой до него *поэзии совести* развернуло перед нами тот свиток, который когда-то только мерещился Пушкину в бессонные ночи. Призрак большой совести проходит через все творения Достоевского от «Записок из подполья» до самоубийства Смердякова и сумасшествия Ивана Карамазова. — Наследственность, атавизм, вырождение, влияние бессознательного, психология толпы, la bête humaine<sup>6</sup>, боваризм — все эти научные и художественные обогащения нашего самосознания сделали современное я, может быть, более робким и пассивным, но зато и более чутким и более глубоким; сознание безысходного одиночества и мистический страх перед собою — вот главные тоны нашего я. За последнее время его созерцательную пассивность стремится всколыхнуть нищезанятие, причем, конечно, следует совершенно отделять это сложное культурное явление, которое лучше всего привилось на нашей и отчасти на французской почве от творений базельского философа, которым нищезанятие нередко даже противоречит. В нищезанятие французские романистки вносят совершенно чуждый Ницше элемент женской психологии (Ces deux romans L'inconstante (m-me de Noailles) et La nouvelle Esperance (m-me d'Houville) ont une qualite commune et nouvelle — une sincerite un peu revelatrice de la psychologie feminine)<sup>7</sup>, а русские беллетристы — обоготворение сильного человека и протест против жалости и труда, как одной из форм рабства.

<sup>6</sup> Человек-зверь (фр.).

<sup>7</sup> У этих двух романов — «Непостоянная» (мадам де Ноайль) и «Новая надежда» (мадам д'Увиль) — есть одна общая и новая черта: несколько необычная искренность в раскрытии женской психологии) (фр.).

Роман и новелла, этюд и драма, особенно же этюд и драма, как формы наиболее вибрирующие, давно уже пробуют открывать нам разные стороны нашего обогащенного я. Казалось бы, что лирическая поэзия, как самая чуткая и богатая оттенками между формами художественного творчества, должна бы была и подавно отражать это я во всей полноте его волнения. Но это-то нас и смущает.

Мы никак не хотим допустить, что старые художественные приемы, которые годились для Манфреда и трагического Наполеона, вся эта тяжелая романтическая арматура мало пригодна для метерлинковского я: там была сильная воля, гордая замкнутость натуры, там было противопоставление себя целому миру, была условная определенность эмоций, была и не всегда интересная поэтически гармония между элементарной человеческой душой и природой, сделанной из одного куска. Здесь, напротив, мелькает я, которое хотело бы стать целым миром, раствориться, разлиться в нем, я — замученное сознанием своего безысходного одиночества, неизбежного конца и бесцельного существования; я в кошмаре возвратов, под грузом наследственности, я — среди природы, где, немо и незримо упрекая его, живут такие же я, я среди природы, мистически ему близкой и кем-то больно и бесцельно сцепленной с его существованием. Для передачи этого я нужен более беглый язык намеков, недосказов, символов: тут нельзя ни понять всего, о чем догадываешься, ни объяснить всего, что прозреваешь или что болезненно в себе ощущаешь, но для чего в языке не найдешь и слова. Здесь нужна музыкальная потенция слова, нужна музыка уже не в качестве метронома, а для возбуждения в читателе творческого настроения, которое должно помочь ему опытом личных воспоминаний, интенсивностью проснувшейся тоски, неожиданностью упреков восполнить недосказанность пьесы и дать ей хотя и более узко-интимное и субъективное, но и более действительное значение. Музыка символов поднимает чуткость читателя: она делает его как бы вторым, отраженным поэтом. Но она будет казаться только бессмыслицей, если, читая нового поэта, мы захотим сохранить во что бы то ни стало привычное нам пассивное состояние, ждущее готовых наслаждений. Но мне кажется, что новая символическая поэзия имеет для нас и не одно прямое, непосредственное, а еще и ретроспективное значение.

Развивая нас эстетически, она делает для нас интереснее и поэзию наших корифеев; мы научаемся видеть в старой поэзии новые узоры и черпать из нее более глубокие откровения.

Новая поэзия прежде всего учит нас ценить слово, а затем *учит синтезировать* поэтические впечатления, отыскивать я поэта, т. е. наше, только просветленное я в самых сложных сочетаниях, она вносит лирику в драму и помогает нам усваивать в каждом произведении основной настрой души поэта. Это интуитивно восстанавливаемое нами я будет не столько внешним, так сказать, биографическим я писателя, сколько его истинным неразложимым я, которое, в сущности, одно мы и можем, как адекватное нашему, переживать в поэзии.

Небольшой пример. Пушкинская «Русалка» (1832) представляет собою один из романтических возвратов поэта, уже женатого и который года за четыре перед этим уверял нас, что

Мой идеал теперь — хозяйка,  
Мои желания — покой,

Да щей горячок, да сам большой.

Мы, современные читатели, ищем пушкинского я во всех перегибах и складках драматической ткани его «Русалки».

Мы любимся цветистым переплеском его души, встревоженной неотразимостью возвратного налета, как она в ответ, точно беклиновские волны, то вырисовуется тоскующим профилем княгини в серебристой повязке, то осветит свои трагические бездны безумием нищего и косматого старика, то заохлодеет и заблещет в раз навсегда

оскорбленной русалке, и при этом перед нами проходят вовсе не страдающие люди, разворачивается совсем не драма, а лишь объективируются моменты цельного, единого, разорванно-слитного *я*, которое вдруг осветилось зарницей воспоминания и кошмарные признания которого теперь с аналитически бледной речи лексикона мы, вторичным синтезом наслаждаясь, переводим на мистический язык души.

#### IV

Лирическое *я* Бальмонта, поскольку я сумел в нем разобраться, кажется мне очень интересным. Я начну его анализ с того момента, который поразил меня ранее других. Бальмонт хочет быть и дерзким и смелым, ненавидеть, любоваться преступлением, совместить в себе палача с жертвой и сирену с призрачным черным монахом, он делает кровавыми даже свои детские воспоминания, а между тем нежность и женственность — вот основные и, так сказать, определительные свойства его поэзии, его *я*, и именно в них, а не в чем другом, надо искать объяснения как воздушности его поэтических прикосновений к вещам, так и свободы и перепевности его лирической речи, да, пожалуй, и капризной изменчивости его настроений. Среди всех черных откровений бодлеризма, среди холодных змеистостей и одуряющих ароматов внимательный взор легко откроет в поэзии Бальмонта чисто женскую стыдливость души, которая не понимает всей безотрадности смотрящего на нее цинизма, хотя пылливому воображению и горячей голове кажется, что они уже давно и безвозвратно осквернены холодной скользкостью порока.

#### Нежнее всего

Твой смех прозвучал серебристый,  
Нежней, чем серебряный звон, —  
Нежнее, чем ландыш душистый,  
Когда он в другого влюблен.

Нежнее, чем блеск водоема,  
Где слитное пение струй, —  
Чем песня, что с детства знакома,  
Чем первый любви поцелуй.

44

Нежней, чем признание во взгляде,  
Где счастье желанья зажглось, —  
Нежнее, чем светлые пряди  
Внезапно упавших волос.

Нежнее всего, что желанно  
Огнем волшебства своего, —  
Нежнее, чем польская панна,  
И значит — нежнее всего. (II, 35)

Я напомним в том же жанре «Закатные цветы», «Придорожные травы», «Безглагольность», «Черемухой душистой», да и сколько их есть еще пьес, которые всего, кажется, свободнее выходили из сердца поэта.

Психология женщины очень часто останавливает на себе внимание нашего лирика, и мне кажется, что он лучше воспроизводит душевный мир женщины, чем мужчины. Все эти носители кинжалов *sin miedo*<sup>8</sup>, влюбленные испанцы и крестonosцы и дьяволы кажутся нам преломленными в призме женских глаз, а женские пьесы, может быть, лучшие из бальмонтовских, особенно его две «колдуньи».

Как медленно, как тягостно, как скучно  
Проходит жизнь, являя тот же лик.  
Широкая река течет беззвучно,  
А в сердце дышит бьющийся родник.

Так что же, завтра — снова как вчера?  
Нет, есть восторг минуты иступленной.  
Меня зовут. Я слышу. Так. Пора.

И нового он хочет каждый миг,  
И старое он видит неотлучно.  
Субботный день, как все прошел, поник,  
И полночь бьет, и полночь однозвучна.

Пусть завтра встречу смерть в чаду костра, —  
За сладость счастья сладко быть сожженной.  
Меж демонов я буду до утра!  
(II, 267)

А вот конец «Колдуньи влюбленной».

О, да, я колдунья влюбленная,  
Смеюсь, по обрыву скользья.

Я ночью безумна, я днем полусонная,  
Другой я не буду — не буду — нельзя.  
(II, 287)

Его пьеса «Слияние» опять-таки женская по своей психологии. А вот и самопризнание поэта.

Ты мне говоришь, что как женщина я,  
Что я рассуждать не умею,  
Что я ускользаю, что я — как змея, —  
Ну что же, я спорить не смею.

Я женщин, как высшую тайну, люблю,  
А женщины любят скрываться, —  
И вот почему я не мог, не терплю  
В заветных глубинах признаться.

Люблю по-мужски я всем телом мужским,  
Но женское — сердцу желанно,  
И вот отчего, рассуждая с другим,  
Я так выражаюсь туманно.

Но весь я прекрасен, дышу и дрожу,  
Мне жаль, что тебя я печалю.  
Приблизься: тебе я всю правду скажу,  
А может быть, только ужалю.  
(II, 240)

Пресловутый эротизм поэзии Бальмонта — я, признаться, его никак не мог найти. По-моему, мы скорее принимаем за эротизм капризное желание поэта найти вкус в вине, которое, в сущности, ему не нравится.

Во всяком случае, лирик Бальмонт не страстен, так как он не знает мук ревности и решительно чужд исключительности стремления. Я думаю, что он органически не мог бы создать пушкинского «Заклинания». Для этого он слишком эстетичен.

Хочу быть дерзким. Хочу быть смелым.

Но неужто же эти невинные ракеты еще кого-нибудь мистифируют? Да, именно хочу быть дерзким и смелым, потому что не могу быть ни тем, ни другим.

Любовь Бальмонта гораздо эстетичнее, тоньше, главное, таинственнее всех этих

Уйдите боги, уйдите люди.

Любовь Бальмонта — это его «Белладонна».

Счастье души утомленной —  
Только в одном:  
Быть как цветок полусонный  
В блеске и шуме дневном,  
Внутренним светом светиться,  
Все позабыть и забыться,  
Тихо, но жадно упиться  
Тающим сном.

Счастье ночной белладонны —  
Лаской убить.  
Взоры ее полусонны,  
Любо ей день позабыть,

Светом луны расцветаться,  
Сердцем с луною встречаться,  
Тихо под ветром качаться,  
В смерти любить.

Друг мой, мы оба устали;  
Радость моя!  
Радости нет без печали.  
Между цветами — змея;  
Кто же с душой утомленной  
Вспыхнет мечтой полусонной,  
Кто расцветет белладонной —  
Ты или я?

Но я боюсь, что буду или неправильно понят, или, действительно, из области анализа лирического *я* незаметно соскользну в сферу рассуждений о темпераментах. Не все ли нам, в сущности, равно, активно ли страстный у поэта темперамент или пассивно и мечтательно страстный. Нам важна только *форма* его лирического обнаружения. Все, конечно, помнят классическую по бесстрастию пьесу Пушкина 1832 г. о двух женщинах и тютчевский «Темный огонь желанья», который, вспыхнув так неожиданно, ошеломляет нас своей неприкрытостью.

Совершенно иначе касается желаний Бальмонт. Они для него не реальные желания, а только *оптативная форма красоты*.

У ног твоих я понял в первый раз,  
Что *красота* объятий и лобзаний  
Не в ласках губ, не в поцелуе глаз,  
А в страсти незабвенных трепетаний, —

Когда глаза — в далекие глаза —  
Глядят, как смотрит коршун опьяненный, —

Когда в душе нависшая гроза  
Излилась в буре странно-измененной, —

Когда в душе, как перепевный стих,  
Услышанный от властного поэта,  
Дрожит любовь ко мгле — у ног твоих,  
Ко мгле и тьме, нежней чем ласки света.  
(II, 294)

Я заметил в поэзии Бальмонта желание — хотя и вне атмосферы упреков и ревнивой тоски — одного женского образа.

У нее *глаза морского цвета*,

У нее *неверная душа*

или

Ты вся — безмолвие несчастья,  
Случайный свет во мгле земной,  
Неизъясненность сладострастия,  
Еще не познанного мной.

Своей усмешкой вечно-кроткою,  
Лицом, всегда склоненным ниц,

Своей неровною походкою  
Крылатых, но не ходких птиц

Ты будишь чувства, тайно спящие, —  
И знаю, не затмит слеза  
*Твои куда-то прочь глядящие,*  
Твои неверные глаза.  
(II, 84, «Я буду ждать»)

Тот же Бальмонт не раз говорил, что он любит измену, и звал нас жить «для измены».

Мне бы хотелось думать, что образ женщины с неверной душой является только символом этой милой сердцу поэта измены, т. е. символом зыбкой, ускользающей от определения жизни, в которую, и одну ее, влюблен изысканный стих.

Было бы праздным и даже оскорбительным для изучаемого лирика трудом — стараться ограничить его свободно чувствующее и точно отражающее *я* каким-нибудь определенным мирозерцанием. В поэзии Бальмонта есть все, что хотите: и русское предание, и Бодлер, и китайское богословие, и фламандский пейзаж в роденбаховском освещении, и Рибейра, и Упанишады, и Агура-мазда, и шотландская сага, и народная психология, и Ницше, и ницшеанство. И при этом поэт всегда целостно живет в том, что он пишет, во что в настоящую минуту влюблен его стих, ничему оди-



наково не верный. Поэзия Бальмонта искренна и серьезна, и тем самым в ней должно быть отрицание не только всякой философической надуманности, но и вообще всякой доктрины, которая в поэзии может быть только педантизмом. Играя в термины, мы не раз за последние годы заставляли поэтов делаться философами. При этом речь шла вовсе не о Леопарди или Аккерман, не о Гюйо или Вл. Соловьеве, а философическим находили, например, Фета и едва ли даже не Полонского. Я все ждал, что после философичности Полонского кто-нибудь заговорит о методе Бенедиктова... Как бы то ни было, самый внимательный анализ не дал мне возможности открыть в изучаемой мною поэзии определенного философского миропонимания по той, вероятно, причине, что в лирике действуют другие определители и ею управляют иные цели, к философии не применимые. Самый же эстетизм едва ли может назваться миропониманием, по крайней мере философским. Другие мало интересны.

Я Бальмонта живет, кроме силы своей эстетической влюбленности, двумя абсурдами — абсурдом цельности и абсурдом оправдания.

Мне чужды ваши рассуждения:  
«Христос», «Антихрист», «Дьявол», «Бог».  
Я — нежный иней охлаждения,  
Я — ветерка чуть слышный вздох.

Вы так жестоки — помышлением,  
Вы так свирепы — на словах.  
Я должен быть стихийным гением.  
Я весь в себе — восторг и страх.

Мне чужды ваши восклицания:  
«Полюбим тьму», «Возлюбим грех».  
Я причиняю всем терзания,  
Но светел мой свободный смех.

Вы разделяете, сливаете,  
Не доходя до бытия.  
Но никогда вы не узнаете,  
Как безраздельно целен я.

46

В этих стихах Бальмонта, как и в некоторых других, наблюдается полемизм, который уже сам по себе разлагает цельность восприятий. Если я спорю, значит, я сомневаюсь и хочу уверить прежде всего самого себя в том, что утверждаю. Но цельность наполняет желания поэта вовсе не в силу того, чтобы она была достижима или хотя бы возможна, а наоборот, именно потому, что ее иллюзия безвозвратно потеряна и потому, что душа поэта, его *я* кажутся теперь несравненно менее согласованными с его сознанием и подчиненными его воле, менее, так сказать, ему принадлежащими, чем было *я* у поэтов романтиков. Я чувствую себя ответственным за целый мир, который бессознательно во мне живет и который может в данную минуту заявить о своем существовании самым безумным, может быть, даже гнусным желаньем, причем это желанье будет не менее назойливо *мое*, чем любое из воспитанных мною и признанных окружающими культурных намерений. Поэзия, в силу абсурда цельности, стремится объединить или, по крайней мере, хоть проявить иллюзорно *единым* и цельным душевный мир, который лежит где-то глубже нашей культурной прикритости и сознанных нами нравственных разграничений и противоречий.

Я измеряется для нового поэта не завершившим это *я* идеалом или миропониманием, а болезненной безусловностью мимолетного ощущения. Оно является в поэзии тем на миг освещенным провалом, над которым жизнь старательно возвела свою культурную клетушку, — а *цельность* лишь желанием продлить этот беглый, объединяющий душу свет. Вот экстатическое изображение идеального момента цельности.

Факелы, тлея, чадят.  
Утомлен нагладевший взгляд.  
Дым из каминов излит,  
Наслаждение, усталое, спит.  
  
О, наконец, наконец,  
Затуманен блестящий дворец!  
Мысль, отчего ж ты не спишь, —  
Вкруг тебя безнадежная тишь!  
  
Жить, умирать, и любить,  
Беспредельную *цельность* *дробить*, —

Все это было давно  
И, скользнув, опустилось на дно.  
  
Там, в полумгле, в тишине,  
Где-то там, на таинственном дне,  
Новые краски царят,  
Драгоценные камни горят.  
  
Ниже, все ниже, все вниз  
Замолчавшей душой устремись!  
В смерти нам радость дана, —  
Красота, тишина, глубина!

Перед абсурдом *цельности* в создании поэта стоит и его живое отрицание, реальность *совместительства*, бессознательности жизни, кем-то помещенных бок о бок в одном призрачно-цельном *я*, ужас видеть, без возможности удержать слепого за полшага от провала или, как змея подползает к спящему ребенку.

Когда я к другому в упор подхожу,  
Я знаю: нам общее нечто дано.  
И я напряженно и зорко гляжу —  
Туда, на глубокое дно.  
  
И вижу я много задавленных слов,  
Убийств, совершенных в зловещей тиши,

Обрывов, провалов, огня, облаков,  
Безумства несътой души.  
  
Я вижу, я помню, я тайно дрожу,  
Я знаю, откуда приходит гроза.  
И если другому в глаза я гляжу,  
Он вдруг закрывает глаза.

В нашем *я*, глубже сознательной жизни и позади столь неточно сформулированных нашим языком эмоций и хотений, есть темный мир бессознательного, мир провалов и бездн. Может быть, первый в прошлом веке указал на него в поэзии великий

визионер Эдгар По. За ним или по тому же пути шли страшные своей глубиной, но еще более страшные своим серым обыденным обличем провидения Достоевского. Еще шаг, — и Ибсен вселит в мучительное созерцание черных провалов дарвинистическую фатальность своих «Призраков» — ужас болезнетворного наследия. Вот стихотворение Бальмонта, где лирическое самообожание поэта выступает на страшном фоне юмора совместительства.

О да, я Избранный, я Мудрый, Посвященный,  
Сын Солнца, я — поэт, сын Разума, я — царь.  
Но предки за спиной, и дух мой искаженный —  
Татуированный своим отцом дикарь.

Узоры пестрые прорезаны глубоко.  
Хочу их смыть: нельзя. Ум шепчет: перестань.

И с диким бешенством, я в омуты порока  
Бросаюсь радостно, как хищный зверь на лань.

Но рынку дань отдав, его божбе и давкам,  
Я снова чувствую всю близость к божеству.  
Кого-то раздробив тяжелым томагавком,  
Я мной убитого с отчаяньем зову.

Другая реальность, которая восстает в поэзии Бальмонта против возможности найти цельность, это — *совесть*, которой поэт посвятил целый отдел поэм. Он очень интересен, но мы пройдем мимо. Абсурд *оправдания* аналитически выводится поэтом из положения

#### Мир должен быть оправдан весь

Мир должен быть оправдан весь,  
Чтоб можно было жить!  
Душою — там, а сердцем — здесь.  
А сердце как смирить?

Я узел должен видеть весь.  
Но как распутать нить?  
Едва в лесу я сделал шаг —  
Раздавлен муравей... и т.д.

Непримиримое противоречие между этикой в жизни и эстетикой в искусстве ярче всего высказывается, конечно, в абсурде *оправдания*. В этической области оправдание ограничивается только сферой индивидуальности, так как оправдание принципиальное уничтожало бы основной термин этики — долженствование.

В области эстетической, наоборот, и оправдывать, в сущности, нечего, потому что творчество аморально, и лишь в том случае, когда искусство *приспосабливается* к целям воспитательным или иным этическим, оно руководится чуждыми природе его критериями. Но в какой мере искусство может быть чисто эстетическим, т. е. поскольку слово может и вправе эмансипироваться, — этот вопрос, конечно, остается еще открытым. Я думаю, что, во всяком случае, для полноты развития духовной жизни человека не надо бы было особенно бояться победы в поэзии чувства красоты над чувством долга. Да такова и сила вещей, такова и история. Если мы переведем глаза с канона Поликлета на роденовского *l'homme au nez casse*<sup>9</sup>, то сразу же почувствуем, какую силу приобрел эстетизм с развитием человеческого понимания и как безмерно расширилась его область. Еще разительнее покажется разница восприятий, если мы сравним отвратительное в пещере Полифема с отвратительным на смертном ложе *madame Bovary* или представим себе преступление Медеи рядом с умерщвлением ребенка в трагедии Толстого. Громадные успехи, сделанные искусством в расширении области прекрасного, следует, во всяком случае, отнести, мне кажется, на счет его эмансипации от внешних требований во имя бесстрашия и правды самоанализа.

<sup>9</sup> *Человека со сломанным носом (фр.).*

Чем далее вперед подвигается искусство, чем выше творящий дух человека, тем наивнее кажутся нам в применении к поэзии требования морализма. Я понимаю, что читатель, целостно воспринимая произведение искусства, — особенно воспитываемая на нем других, — часто не может не прилагать к суждению о поэзии этических критериев, но какое отношение к сущности творчества Достоевского имеет абсолютное преобладание в Свидригайлове моральных плюсов или моральных минусов. Да и чего в нем больше, как в творении, существующем эстетически, — кто возьмется на это ответить? Морализируйте над Свидригайловым сколько душе угодно, черпайте из изображения какие хотите уроки, стройте на нем любую теорию, но что бы осталось от этого, может быть, глубочайшего из эстетических замыслов Достоевского, если бы поэт переводил его в слова на основании этических критериев и для морального освещения человеческой души, а не в силу чистого эстетизма творчества, оправданного гением?

Бальмонт в лирике часто касался вопроса об оправдании почти отвлеченно, почти *теоретически*, и при этом не без некоторого задора даже.

Жить среди беззакония,  
Как дыханье ветров,  
То в волнах благовония,  
То над крышкой гробов.

Быть свободным, несвязанным,  
Как движенье мечты,  
Никогда не рассказанным  
До последней черты.  
Но люблю безотчетное,  
И восторг, и позор,

Что бесчестное? Честное?  
Что горит? Что темно?  
Я иду в неизвестное,  
И душе все равно.

Знаю, мелкие низости  
Не удержат меня:  
Нет в них чаянья близости  
Рокового огня.  
И пространство болотное,  
И возвышенность гор.

Или:

Я ненавижу всех святых... —

Я ненавижу человечество...

Среди людей самум...

Я не думаю, чтобы все это могло кого-нибудь пугать более, чем любая риторическая фигура.

Поэтические рассуждения лирика мне лично интересными не показались: отчето и не рассуждать в рифмах, если кому это нравится, — но не следует при этом себя обманывать: это не тот путь, которым эстетизм делал свои завоевания.

Я не был никогда такой, как все.  
Я в самом детстве был уже бродяга,  
Не мог застыть на узкой полосе.

Все в этом мире тускло и мертво,  
Но ярко себялюбье без зазрения:  
Не видеть за собою — никого!

Красив лишь тот, в ком дерзкая отвага,  
И кто умен, хотя бы ум его —  
Ум Ричарда, Мефисто или Яго.

Или:

Мне нравится, что в мире есть страдания,  
Я их сплетаю в сказочный узор,  
Влагаю в сны чужие трепетанья.

О, мудрость мироздания глубока,  
Прекрасен вид лучистой паутины,  
И даже муха в ней светло-звонка.

Обманы, сумасшествия, позор,  
Безумный ужас — все мне видеть сладко,  
Я в пышный смерч свиваю пыльный сор.

Белейшие цветы растут из тины,  
Червонней всех цветов на плахе кровь,  
И смерть — сюжет прекрасный для картины.

Смеюсь над детски-женским словом — гадко,  
Во мне живет злорадство паука,  
В моих словах — жестокая загадка.

\* \* \*

Бодлер никогда не давал нам своих мыслей в столь безнадежно аналитической форме, по крайней мере в «Цветах Зла». Если Пушкин любил байроническую форму лиризма, то не надо забывать, что и у Байрона и у Пушкина это была живая лирическая и столь часто при этом юмористическая форма выражения — совершенно чуждая вещательности, доктринерства и задора.

Некоторая *неприуроченность* страшных или, скорее, запугивающих признаний нашего лирика зависит, по-моему, прежде всего от того, что ему, как и всем нам, вовсе не приходится иметь дело с организованным или глубоко пустившим корни лицемерием. Если Бодлер предпочитал кажущуюся порочность кажущейся добродетели, так ведь перед ним стоял Тартюф, который 300 лет культивировался и приспособлялся к среде. Если в центре творчества Ибсена чувствуется кошмарный страх поэта перед лицемерием, так ведь на это есть глубокие социальные, исторические причины. А разве Иудушку Головлева стоит пугать такой тонкостью, как моральное безразличие? Я бы не назвал *абсурд оправдания эстетически оправданным в поэзии* Бальмонта, если бы он защищал его лишь рифмованным рассуждением, более капризным и требовательным, чем сильным и даже оригинальным.

Но Бальмонт дал нам две удивительных пьесы *оправдания* «В застенке» и «Химеры».

Во второй, очень длинной, уродство создает красоту. Я цитирую только первую.

Переломаны кости мои.  
Я в застенке. Но чу! В забыты  
Слышу, где-то стремятся ручьи.

Он ужасен, он странен, как сон.  
Он упорством моим потрясен.  
Я ли мученик? Может быть, он?

Так созвучно, созвонно в простор  
Убегают с покатостей гор,  
Чтоб низлиться в безгласность озер.

Переломаны кости. Хрустят.  
Но горит напряженный мой взгляд.  
О, ручьи говорят, говорят!

Я в застенке. И пытка долга.  
Но мечта мне моя дорога.  
В палаче я не вижу врага.



Анализ этой пьесы завел бы нас слишком далеко. Но редко, кажется, удавалось Бальмонту быть синтетичнее и сильнее. Да, стоит жить и страдать, чтобы слышать то, чего не слышат другие и чего, может быть, даже нет, слышать, как говорят ручки... А ручки не заговорят *для нас*, если мы не вынесем пытки и не оправдаем палача — если мы не добудем красоты мыслью и страданием.

Я закончу мой эскизный разбор бальмонтовской лирики указанием на самое поэтическое выражение *невозможности оправдания*, какое я нашел в его же поэзии.

Отчего мне так душно? Отчего мне так скучно?  
Я совсем остываю к мечте.  
Дни мои равномерны. Жизнь моя однозвучна,  
Я застыл на последней черте.

Я не прежний веселый, полубог вдохновенный,  
Я не гений крылатой мечты.  
Я угрюмый заложник, я тоскующий пленный,  
Я стою у последней черты.

Только шаг остается, только миг быстрокрылый,  
И уйду я от бледных людей.  
Для чего же я медлю пред раскрытой могилой?  
Не спешу в неизвестность скорей?

Только миг быстрокрылый, и душа, альбатросом,  
Унесется к неведомой мгле.  
Я устал приближаться от вопросов к вопросам,  
Я жалею, что жил на земле.

## V

Но в лирическом я Бальмонта есть не только субъективный момент, как оказывается спорный и пререкаемый, его поэзия дала нам и нечто объективно и безусловно ценное, что мы вправе учесть теперь же, не дожидаясь суда исторической Улиты.

Это ценное уже заключено в звуки и ритмы Бальмонта — отныне наше общее достояние.

Я уже говорил, что изысканность Бальмонта далека от вычурности. Редкий поэт так свободно и легко решает самые сложные ритмические задачи и, избегая банальности, в такой мере чужд и искусственности, как именно Бальмонт. Его язык — это наш общий поэтический язык, только получивший новую гибкость и музыкальность, — и я думаю, что этого мне лично не надо подтверждать особыми примерами ввиду того, что я довольно уже цитировал бальмонтовских пьес. Одинаково чуждый и провинциализмов и немецкой бесстильности Фета, стих Бальмонта не чужд иногда легкой славянской позолоты, но вообще поэт не любит шутить и не балаганит лубочными красками. Такие неологизмы, как *мятежиться*, *предлунный* или *внемирный* не задевают уха, моего по крайней мере. Лексическое творчество Бальмонта проявилось в сфере элементов, наименее развитых в русском языке, а именно ее *абстрактностей*.

Для этого поэт вывел из оцепенелости сингулярных форм целый ряд отвлеченных слов.

*светы* (II, 204), *блески* (II, 29; II, 280), *мраки* (II, 305), *сумраки* (II, 49), *гулы* (II, 50), *дымы* (II, 357), *сверканья* (II, 113), *хохоты* (II, 68), *давки* (II, 70), *щекотания* (II, 318), *прижатья* (II, 317), *упоенья* (Тл. 79), *рассекновенья* (Тл. 112), *отпадения* (II, 280), *понимания* (Тл. 205) и даже *бездонности* (II, 184), *милолетности* (Тл. 48), *кошмарности* (Тл. 103), *минутности* (Тл. 128).

От соприкосновенья красочных и отвлеченных слов кажется иногда, будто засветились и стали воздушнее и самые abstracta:

Вот «Намек» —

Сгибаясь, качаясь, исполнен немой *осторожности*,  
В подводной прохладе *уточненно-ждуций намек*,

Вздывается стебель, таящий *блаженство возможности*,  
Хранящий способность раскрыться, как белый цветок.

Или:

Из воздушного храма уносит далеко

*Золотую возможность* дождей...  
(II, 175)

Ты блестяшь, как *двенадцатицветный* алмаз,

Как кошачья *ласкательность* женских влюбляющих *глаз*...  
(II, 181)

Здесь символичность тяжелого слова *ласкательность* усиливается благодаря соседству слова *глаз*.

И бродим, бродим мы пустынями,  
Средь лунатического сна,  
Когда *бездонностями* синими  
Над нами властвует Луна.  
(II, 184)

В небе видения *облачной млечности*.  
(Тл. 73)

Море времени и мысли бьется в *бездне голубой*,  
О *пределы пониманий* ударяется *прибой*.  
(Тл. 205)

Бывают у Бальмонта и целые терцины из отвлеченных слов, для меня, по крайней мере, не громоздкие.

Все зримое — игра воображенья,  
Различность многогранности одной,

В несчетный раз — повторность отраженья.  
(II, 364)

Не знаю, не в первый ли раз у Бальмонта встречаются следующие отвлеченные слова:

*безымерность* (II, 396), *печальность* (ibid.), (росистая) *пьяность* (II, 282), *запредельность* (Тл. 20), *напевность* (II, 239), *многозыблемость* (Тл. 169), *кошмарность* (Тл. 103), *безглагольность* (Тл. 131).

Но Бальмонт лирически их оправдал. Постигший таинство русской речи, Бальмонт не любит окаменелости сложений, как не любит ее и наш язык. Но зато он до бесконечности множит *зыбкие* сочетания слов, настоящее отражение воспеваемых поэтом минутных и красивых влюбленностей.

Нет больше стен, нет сказки *жалко-скудной*,  
И я не Змей *уродливо-больной*,

Я Люцифер *небесно-изумрудный*.  
(II, 166)

Или с красивым хиазмом:

*Воздушно-белые недвижны* облака,

*Зеркально-царственна* холодная река.  
(II, 183)

Параллельные:

Их каждый взгляд *рассчитанно-правдив*,

Их каждый шаг *правдоподобно-меток*.  
(II, 363)

Оксюморные:

В роще шелест, шорох, свист,  
*Отдаленно-приближенный*...  
(II, 36)

*Вольно-слитные* сердца...  
(II, 273)

Перепевные:

Радостно-расширенные реки.  
(II, 132)

Лирические красочные:

В грозových облаках

Фиолетовых, *аспидно-синих*.

Лирические отвлеченные:

Призраком *воздушно-онемелым*...  
(II, 265)

(Я) *мучительно-внимательный*...

*Сирено-гибельных* видений...  
(Тл. 112)

*Отвратительно-знакомые* щекотания у рта...  
(ibid.).

Смерть *медлительно-обманная*...  
(II, 318)

Мы с тобою весь мир победим:  
Он проснется *чарующе-нашим*.  
(II, 284)

Интересны сложные сочетания, которые кажутся еще воздушнее обычных.

Лиловато-желто-розовый пожар.  
(II, 176)

Деревья так сумрачно-странно-безмолвны...  
(Тл. 131)

Все было серно-иссиня-желто...  
(II, 165)

Есть пример разошедшегося сложного сочетания.

Скептически произрастаешь мрака,

Шпионски выжидательны они.  
(II, 369)

Отрицательность и лишенность в словах Бальмонта очень часты. Вот конец одной пьесы:

Непрерываемо дрожание струны,  
Ненарушаема воздушность тишины,

Неисчерпаемо влияние Луны.  
(II, 183)

«Безъ» и «без» — в одном сонете повторяются 15 раз; этот же предлог в слитном виде (II, 127) придает особо меланхолический колорит пьесе «Безглагольность» (см. выше).

Большая зыбкость прилагательного, а отсюда и его большая символичность, так как прилагательное не навязывает нашему уму сковывающей существенности, делает прилагательное едва ли не самым любимым словом Бальмонта. Есть у него пьеса «Закатные цветы» (II, 105), где скученность прилагательных красиво символизирует воздушную навислость слоисто-розовых облаков.

Поэзия Бальмонта чужда развитых, картинно-обобщающих сравнений Гомера и Пушкина.

Его сравнения символичны — они как бы внедрены в самое выражение. Вот пример:

И так же, как стебель зеленый блистательной лилии,  
Меняясь в холодном забвенье, легенды веков, —  
В моих песнопеньях, — уставши тянуться в бессилии, —  
Раскрылись, как чаши свободно-живущих цветков.  
(II, 348)

Звуковая символика Бальмонта никогда не переходит в напряженность и не мутит прозрачности его поэзии.

Вот несколько примеров звуковой символики. Символизируется застылость:

Как стынет скованно вон та сосна и та.  
(II, 183)

дыхание:

Дымно дышат чары царственной луны...

шуршанье:

О как грустно шепчут камыши без счета;

Шелестящими, шуршащими стеблями говорят.  
(Тл. 145).

озлобленность:

Я спал, как зимний холод,

Змеиным сном, злорадным.  
(II, 223)

Есть у Бальмонта две звуко-символические пьесы. В шуме *ш* — *с*.

#### Осень

В *роще шелест*, шорох, свист  
.....  
Смутно *шепчутся* вершины

И березы и осины.  
С измененной высоты  
Сонно падают листья.  
(II, 36)

В сонорности *л*.

#### Влага

С лодки скользнуло весло.  
Ласково млеет прохлада.  
«Милый! Мой милый!» — Светло,  
Сладко от беглого взгляда.

Лебедь уплыл в полумглу,  
Вдаль под Луною белея.

Ластятся волны к веслу,  
Ластится к влаге лилея.

Слухом невольно ловлю...  
Лепет зеркального лона.  
«Милый! Мой милый! Люблю!» —  
Полночь глядит с небосклона.  
(II, 189)

Вот несколько примеров перепевности:

Так созвучно, созвонно.  
(II, 283)

Радостно-расширенные реки.  
(II, 132)

Узорно-играющий, тающий свет —  
Тайное *слышащих*, *дышащих* строк.  
(II, 107)

цветок,  
отданный огненным пчелам.  
(Тл. 207)

Бальмонт любит в синтаксисе отрывистую речь, как вообще в поэзии он любит переплески и измены.

Счастливый путь. Прозрачна даль.  
Закатный час еще далек.

Быть может, близок. Нам не жаль.  
Горит и запад и восток.  
(II, 57)

Или:

Назавтра бой. Поспешен бег минут.  
Все спят. Все спит. И пусть. Я — верный — тут.  
До завтра сном беспечно усладитесь.

Но чу! Во тьме — чуть слышные шаги.  
Их тысячи. Все ближе. А! Враги!  
Товарищи! Товарищи! Проснитесь!  
(II, 9)

Возьмите еще «Русалку», сплошь написанную короткими предложениями (II, 286), или во II томе пьесы на с. 32, 51, 151, 152.

Выделению коротких предложений соответствует у Бальмонта красивое выделение односложных слов в арсисе (пьесы: «Придорожные травы», «Отчего мне так душно?» — *час, миг, шаг*).

У Бальмонта довольно часты во фразе троения слов или речений с разными оттенками:

С радостным:

И утро выросло для нас, для нас, для нас.  
(II, 264)

Меланхолическим:

И сердце простило, но сердце застыло,

И плачет, и плачет, и плачет невольно.  
(из пьесы «Безглагольность», см. выше)

Мрачным:

Било полночь в наших думах,

Было поздно, поздно, поздно.  
(II, 281)

Ритмы Бальмонта заслуживали бы особого исследования. Я ограничусь несколькими замечаниями.

Наши учебники, а вслед за ними и журналисты, говоря о русском стихе, никак не выберутся из путаницы ямбов и хореев, которые в действительности, кроме окончания строки, встречаются в наших стихотворных строках очень редко. Например, почти весь «Евгений Онегин» написан 4-м пэоном.

Бальмонт едва ли не первый показал силу первого пэона, как основного ритма пьесы, который дал возможность утилизировать сочетания четырехсложных слов с ударением на первом слоге.

Отданное стиснутым рукам,

Судорожно бьющееся тело.  
(II, 293)

Ср. «Придорожные травы».

Бальмонт дал нам первый почувствовать красоту полустиший, как это видно из следующего ритмического примера.

Волна бежит. Волна с волною слита.  
Волна с волною слита в одной мечте.  
Прильнув к скалам, они гремят сердито,  
Они гремят сердито: «Не те! Не те!»

И в горьком сне волна волне шепнула,  
Волна волне шепнула: «В тебе — мечта».  
И плещут вновь: «Меня ты обманула!»  
— «Меня ты обманула. И ты — не та!»

Среди ритмических созданий Бальмонта меня очень заинтересовали его прерывистые строки «Болото» («Только любовь», с. 144 сл.) и «Старый дом» (Тл. 146 сл.). Ритмичность этих пьес не может быть сведена к нашим схемам: если отдельные строки и измеряются с некоторой натяжкой нашими ритмическими единицами, то объединение каждой из них можно искать разве в *мелькании* одного какого-нибудь ритмического типа: болото есть слово амфибрахическое, и амфибрахий лежит в основании ритма самой пьесы, причудливо перебиваясь третьими пэонами и анапестами.

Слова *старый дом* — составляют кретик, а потому кретик есть основной размер самой пьесы, так озаглавленной.

Вот отрывки из поэмы «Болото».

На версты и версты шелестящая осока,  
Незабудки, кувшинки, кувшинки, камыши.

Болото раскинулось властно и широко,  
Шепчутся стебли в изумрудной тиши.

Или:

О, как грустно шепчут камыши без счета,  
Шелестящими, шуршащими стеблями говорят.

Болото, болото, ты мне нравишься, болото,  
Я верю, что божественен предсмертный взгляд.

Пьеса «Болото», по-моему, ритмически символизирует зыбкость и затрудненность движения по трясине: в стихах чувствуется тряска, соединенная с мучительным, засасывающим однообразием.

В «Старом доме» наблюдается еще большая разносоставность строк, чем в «Болоте». При этом удивительная унылость и мистический колорит придается пьесе, кажется, тем, что вся она состоит из мужских стихов, падающих как-то особенно тяжело и однообразно.

Кто в мертвую глубь враждебных зеркал  
Когда-то бросил безответный взгляд,  
Тот зеркалом скован, — и высокий зал  
Населен тенями, и люстры в нем горят.

Канделябры тяжелые свет свой льют,  
Безжизненно тянутся отсветы свечей,

И в зал, в этот страшный призрачный приют,  
Привиденья выходят из зеркальных зыбей.

Есть что-то зменное в движении том,  
И музыкой змеиною вальс поет,  
Шорохи, шелесты, шаги... О старый дом,  
Кто в тебя дневной, не полночный свет прольет?

Размер пьесы «Старый дом» символически изображает мистическую жизнь старых зеркал и пыльных люстр среди гулкой пустоты зал, где скрещиваются кошмарные тени, накопленные в старом доме, как в душе, за его долгую пассивно-бессознательную, все фатально воспринимающую жизнь.

Замкнутость, одиночество этого дома-души болезненно прерывается только ритмом какого-то запредельного танца.

Мы кружимся бешено один лишь час,  
Мы носимся с бешенством скорее и скорей,

Дробятся мгновения и гонят нас,  
Нет выхода, и нет привидениям дверей. . .

Или заглушенными призывами жизни:

Живите, живите — мне страшно —

Живите скорей.

Прерывистые строки Бальмонта будто бы несколько противоречат *изысканности* его стиха. Но это только видимость. Изысканность сохраняет свое обаяние над лирикой Бальмонта, внося в самые причудливые сочетания ритмов *строгость строчности* и *богатство рифмы*. У Бальмонта почти нет белых стихов, и русская поэзия давно уже не знала рифмы богаче, при всей ее свободной изящности.

Беру примеры на выбор:  
*болото — кто-то; осока — широко;*  
*камышы — тиши; навсегда — следа;*  
*изумрудом — чудом; говорят — взгляд;*  
*распахнет — гнет.*

Рифма Бальмонта ровно настолько богата, чтобы не дать почувствовать за нею вычурности, вымученности.

Чтобы заключить сказанное мною о поэзии Бальмонта и в виде запоздалого *motto*<sup>10</sup> к моему очерку — вот недавно сказанные слова Анри Альбера.

Он говорил их о Ницше, я скажу о Бальмонте, как лучшем представителе новой поэзии.

Henri Albert (Frederic Nitzche).

Son influence sur notre jeune litterature a deja ete considerable. Elle ira tous les jours grandissante. Salutare? Nefaste? Qu'importe! Elle nous apporte de nouvelles matieres a penser, de nouveaux motifs de vivre...<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Эпиграфа (итал.).  
<sup>11</sup> Анри Альбер (Фридрих Ницше). Его влияние на нашу молодую литературу было уже значительным. Оно будет возрастать с каждым днем. Благотворное? Пагубное? Не все ли равно! Оно дает нам новый материал для размышлений, новые побуждения для того, чтобы жить (фр.).

## РОЖДЕНИЕ И СМЕРТЬ ПОЭТА (Кантата)

Баян

Над Москвою старой златоглавою  
Не звезда в полуночи затеплилась,  
Над ее садочками зелеными,  
Ой зелеными садочками кудрявыми  
Молодая зорька разгоралась.  
Не Вольга-богатырь нарождается,  
Нарождается надежда — молодой певец,  
Удалая головушка кудрявая.  
Да не золотая трубочка вострубила,  
Молодой запел душа-соловьишка,  
Пословечно соловей да выговаривал  
(Тут не рыбы-то по заводям хоронятся,  
Да не птицы-то уходят во поднебесье,  
Во темных лесах не звери затулились<sup>12</sup>,  
Как слышали соловьишку маленького,

Все-то птичущки в садочках приуслушались,  
Малы детушки по зыбкам разыгрались,  
Молодые-то с крылечек улыбаются,  
А и старые по кельям пригорюнились.

Один голос

Рыданье струн седых развей,  
О нет, Баян, не соловей,

Певец волшебнo-сладострастный,  
Нас жег в безмолвии ночей

Тоскою нежной и напрасной.  
И не душистую сирень  
Судьба дала ему, а цепи,

<sup>12</sup> Былинная формула

Снега забытых деревень,  
Неволей выжженные степи.  
Но бог любовью окрылил  
Его пленительные грезы,  
И в чистый жемчуг перелил  
Поэт свои немые слезы.

#### Хор

Среди измен, среда могил  
Он, улыбаясь, сыпал розы,  
И в чистый жемчуг перелил  
Поэт свои немые слезы.

#### Другой голос

О, свиток печальный!  
Безумные строки,  
Как гость на пиру  
В небрачной одежде,  
Читаю и плачу...  
Там ночи туманной  
Холодные звезды,  
Там вещега сердца  
Трехдневные муки,  
Там в тяжком бреду  
Томительный призрак,  
Свой черный вуаль,  
Вуаль донны Анны,  
К его изголовью  
Склоняя, смеется...

54

#### Мужской хор

Но в поле колдунья ему  
Последние цепи сварила  
И тихо в немую тюрьму  
Ворога за ним затворила.

#### Женский хор

Творцу волшебных песнопений  
Не надо ваших слез и пеней:  
Над ним горит бессмертный день  
В огнях лазури и кристалла,  
И окровавленная тень  
Там тенью розовую стала,  
А здесь печальной чередою  
Всё ночь над нами стелет сень,  
О тень, о сладостная тень,  
Стань вифлеемскою звездой,  
Алмазом на ее груди —  
И к дому бога нас веди!..

#### Общий хор

С немого поля,  
Где без ненастья,  
Дрожа, повисли  
Тоски туманы, —  
Туда, где воля,  
Туда, где счастье,  
Туда, где мысли  
Простор желанный!  
*3 апреля 1899*

## НЕНУЖНЫЕ СТРОФЫ

### *Сонет*

Нет, не жемчужины, рожденные страданьем,  
Из жерла черного метала глубина:  
Тем до рожденья их отверженным созданьям  
Мне одному, увы! известна лишь цена...

Как чахлая листва, пестрима увяданьем  
И безнадежностью небес позлащена,  
Они полны еще неясным ожиданьем,  
Но погребальная свеча уж зажжена.

Без лиц и без речей разыгранная драма:  
Огонь под розами мучительно храним,  
И светозарный бог из черной ниши храма...

Он улыбается, он руки тянет к ним,  
И дети бледные Сомненья и Тревоги  
Идут к нему приять пурпуровые тоги.

## ПЕРЕБОЙ РИТМА

### *Сонет*

Как ни гулок, ни живуч — Ям —  
— б, утомлен и он, затих  
Средь мерцаний золотых,  
Уступив иным созвучьям.

То-то вдруг по голым сучьям  
Прозы утра, град шутих,  
На листы вельнем щучьим  
За стихом поскачет стих.

Узнаю вас, близкий рампе,  
Дух крылатый эпиграмм, Пэ —  
— она третьего размер.

Вы играли уж при мер —  
— цаньи утра бледной лампе  
Танцы нежные Химер.

?

Пусть для ваших открытых сердец  
До сих пор это — светлая фея  
С упоительной лирой Орфея,  
Для меня это — старый мудрец.

По лицу его тяжело проходит  
Бороздой Вековая Мечта,  
И для мира немые уста  
Только бледной улыбкой поводит.

**ПЭОН ВТОРОЙ — ПЭОН ЧЕТВЕРТЫЙ***Сонет*

На службу Лести или Мечты  
 Равно готовые консорты,  
 Назвать вас *вы*, назвать *вас ты*,  
 Пэон второй — пэон четвертый?

Как на монетах, ваши стертые  
 Когда-то светлые черты,  
 И строки мшистые плиты  
 Глазурью льете вы на торты.

Вы — сине-призрачных высот  
 В колодце снимок помертвелый,  
 Вы — блок пивной осатанелый,

Вы — тот посыльный в Новый год,  
 Что орхидеи нам несет,  
 Дыша в башлык обледенелый.

**ТРЕТИЙ МУЧИТЕЛЬНЫЙ СОНЕТ***Строфы*

Нет, им не суждены краса и просветленье;  
 Я повторяю их на память в полусне,  
 Они — минуты праздного томленья,  
 Перегоревшие на медленном огне.

Но все мне дорого — туман их появленья,  
 Их нарастание в тревожной тишине,  
 Без плана, вспышками идущее сцепленье:  
 Мое мучение и мой восторг оне.

Кто знает, сколько раз без этого запоя,  
 Труда кошмарного над грудой листов,  
 Я духом пасть, увы! я плакать был готов,

Среди неравного изнемогая боя;  
 Но я люблю стихи — и чувства нет святей:  
 Так любит только мать, и лишь больных детей.

**ЛИРА ЧАСОВ**

Часы не свершили урока,  
 А маятник точно уснул,  
 Тогда запахнул я широко  
 Футляр их — и лиру качнул.

И, грубо лишенная мира,  
 Которого столько ждала,  
 Опять по тюрьме своей лира,  
 Дрожа и шатаясь, пошла.

Но вот уже ходит ровнее,  
 Вот найден и прежний размах.

.....  
 О сердце! Когда, леденя,  
 Ты смертный почувствуешь страх,

Найдется ль рука, чтобы лиру  
 В тебе так же тихо качнуть,  
 И миру, желанному миру,  
 Тебя, мое сердце, вернуть?..

7 января 1907  
 Царское Село

**ЧТО ТАКОЕ ПОЭЗИЯ?**

Этого я не знаю. Но если бы я и знал, что такое поэзия (ты простишь мне, неясная тень, этот плагиат!), то не сумел бы выразить своего знания или, наконец, даже подобрав и сложив подходящие слова, все равно никем бы не был понят. Вообще есть реальности, которые, по-видимому, лучше вовсе не определять. Разве есть покрой одежды, достойный Милосской богини?

Из бесчисленных определений поэзии, которые я когда-то находил в книгах и придумывал сам (ничего не может быть проще и бесполезней этого занятия), в настоящую минуту мне вспоминаются два.

Кажется, в «Солнце мертвых» я читал чьи-то прекрасные слова, что последним из поэтов был Орфей, а один очень ученый гибрид сказал, что «поэзия есть пережиток мифологии». Этот несчастный уже умер... Да и разве можно было жить с таким сознанием? Два уцелевших в моей памяти определения, несмотря на их разноречивость, построены, в сущности, на одном и том же постулате «золотого века в прошлом». Эстетик считал, что этот век отмечен творчеством богов, а для мифолога в золотой век люди сами творили богов. Я бы не назвал этого различия особенно интересным, но эстетически перед нами: с одной стороны — сумеречная красота Данте, с другой — высокие фабричные трубы и туман, насыщенный копотью.

Кажется, нет предмета в мире, о котором бы сказано было с такой претенциозностью и столько банальных гипербола, как о поэзии.

Один перечень метафор, которыми люди думали подойти к этому явлению, столь для них близкому и столь загадочному, можно бы было принять за документ человеческого безумия.

Идеальный поэт поочередно, если не одновременно, являлся и пророком (я уже не говорю о богах), и кузнецом, и гладиатором, и Буддой, и пахарем, и демоном, и еще кем-то, помимо множества стихийных и вещественных уподоблений. Целые века поэт только и делал, что пирувал и непременно в розовом венке, зато иногда его ставили и на поклоны, притом чуть ли не в веригах.

По капризу своих собратьев, он то бессменно брэнчал на лире, то непрестанно истекал кровью, вынося при этом такие пытки, которые не снились, может быть, даже директору музея восковых фигур.



Этот пасынок человечества вместе с Жераром де Нерваль отрастил себе было волосы Мервинга и, закинув за левое плечо синий бархатный плащ, находил о чем по целым часам беседовать с луною, немного позже его видели в фойе Французской комедии, и на нем был красный жилет, потом он образумился, говорят, даже остригся, надел гуттаперчевую куртку (бедный, как он страдал от ее запаха!) и стал тачать сапоги в общественной мастерской, в промежутках позируя для Курбе и штудирюя книгу Прудона об искусстве. Но из этого ничего не вышло, и беднягу заперли-таки в сумасшедший дом. Кто-то не указывал поэту *целей* и не рядил его в собственные обноски? Коллекция идеальных поэтов все растет, и я несколько не удивлюсь, если представители различных видов спорта, демонизма, и даже профессий (не исключая и воровской) обогатят ее когда-нибудь в свою очередь.

Хотя я и написал в заголовке: *Что такое поэзия?* — но вовсе не намерен ни множить, ни разбирать определений этого искусства. К тому же мне решительно нечему учить, так как в сфере поэтики у меня есть только наблюдения, желания или сомнения. Конечно, мысль, этот прилежный чертежник, вечно строит какие-нибудь схемы, но, к счастью, она тут же и стирает их без особого сожаления.

Прежде всего — о метафоре «поэтический образ».

Если не говорить о чисто психических актах, то эту метафору надо прилагать к поэтическим явлениям с большими оговорками.

<sup>13</sup> *Поэзия как живопись*  
(лат.).

Хотя Гораций и сказал *Ut pictura poësis*<sup>13</sup>, но образ есть неотъемлемая и неизбежная (кажется) принадлежность живописи; он предполагает нечто конкретное и ограниченное, *обрезанное*. В известной мере всякий образ безусловен, самостоятелен и имеет самостоятельную ценность.

Откроем наудачу Пушкина:

Вокруг лилейного чела,  
Как туча, локоны чернеют,

Звездой горят ее глаза,  
Ее уста, как роза, рдеют.

56

Здесь целый букет, целый мелодический дождь символов, но причем же тут живопись?

Вообще поэзии приходится говорить словами, т. е. символами психических актов, а между теми и другими может быть установлено лишь весьма приблизительное и притом чисто условное отношение. Откуда же возьмется в поэзии, как языке по преимуществу, живописная определенность? Сами по себе создания поэзии не только не соизмеримы с так называемым реальным миром, но даже с логическими, моральными и эстетическими отношениями в мире идеальном. По-моему, вся их сила, ценность и красота лежит вне их, она заключается в поэтическом гипнозе. Причем гипноз этот, в отличие от медицинского, оставляет свободной мысль человека и даже усиливает в ней ее творческий момент. Поэзия приятна нам тем, что заставляет нас тоже быть немножко поэтами и тем разнообразить наше существование.

Музыка стиха, или прозы, или той новой формы творчества, которая в наши дни (Метерлинк, Клодель) рождается от таинственного союза стиха с прозой, не идет далее аккомпанемента к полету тех мистически окрашенных и тающих облаков, которые проносятся в нашей душе под наплывом поэтических звукосочетаний. В этих облаках есть, пожалуй, и слезы наших воспоминаний, и лучи наших грез, иногда в них мелькают даже силуэты милых нам лиц, но было бы непростительной грубостью принимать эти мистические испарения за сознательные или даже ясные отображения тех явлений, которые носят с ними одинаковые имена.

Открываю наудачу книгу поэта, стоящего на грани двух миров, — романтики и символизма, — Бодлера.

Вот 77-й цветок из его «мучительного букета»:

Pluviose, irrite contre la vie entiere  
De son urne a grands flots verse un froid tenebreux  
Aux pâles habitants du voisin cimetiere  
Et la mortalite sur faubourgs brumeux.

Le bourdon se lamente et la bûche enfumee  
Accompagne en fausset la pendule enrhumee,  
Cependant qu'en un jeu plein de sales parfums,

Mon chat sur le carreau cherchant une litiere  
Agite sans repos son corps maigre et galeux.  
L'âme d'un vieux poete erre dans la gouttiere  
Avec la triste voix d'un fantôme frileux.

Heritage fatal d'une vieille hydropique,  
Le beau valet de coeur et la dame de pique  
Causent sinistrement de leurs amours defunts.

<sup>14</sup> *Старьевщица* (фр.). Если вы захотите видеть в этом сонете галерею «образов», то из поэтического перла он обратится в какую-то лавку au bric- a-brac<sup>14</sup>.

Месяц дождей, злой на все живое, бросает с неба воду целыми шайками: до бледных обитателей кладбища достигает только черный холод, но в тумане предместья уже гнездятся эпидемии. На моем окне кошка ищет улечься поудобнее и без отдыха движет своим худым и паршивым телом.

Душа старого поэта блуждает в водосточной трубе, и у нее грустный голос зябкого привидения. Жалобно стонет колокол, а в камине головешка подпекает фальцетом стенным часам, у которых насморк. Между тем в колоде карт, среди ароматов грязи — покойница страдала водянкой — красавец валет червей и дама пик зловецким шепотом перебирают эпизоды из своего погребенного романа.



Я не знаю, о чем думаете вы, читатель, перечитывая этот сонет. Для меня он подслушан поэтом в осенней капели. Достоевский тоже слушал эту капель и не раз: «Целые часы, — говорит он, — проходили таким образом, дремотные, ленивые, сонливые, скучные, *словно вода, стекавшая звучно и мерно* в кухне с залавка в лохань» («Господин Прохарчин». Соч. Дост. 1, 174, изд. 1886 г.).

Сонет Бодлера есть отзвук души поэта на ту печаль бытия, которая открывает в капели другую, созвучную себе мистическую печаль. Символы четырнадцати строк Бодлера — это как бы маски или наскоро наброшенные одежды, под которыми мелькает тоскующая душа поэта, и желая, и боясь быть разгаданной, ища единения со всем миром и вместе с тем неволью тоскуя о своем потревоженном одиночестве.

Но, может быть, вы найдете мой пример мало характерным.

Хотите, возьмем кого-нибудь постарше... Может быть, Гомера.

Один старый немецкий ученый просил, чтобы его последние минуты были скрашены чтением «Илиады», хотя бы каталога кораблей. Этот свод легенд о дружинниках Агамемнона, иногда просто их перечень, кажется нам теперь довольно скучным; я не знаю, что любил в нем почтенный гелертер — свои мысли и труды или, может быть, романтизм своей строгой молодости, первую любовь, геттингенскую луну и каштановые деревья? Но я вполне понимаю, что и каталог кораблей был настоящей поэзией, пока он *внушал*. Имена навархов, пливших под Илион, теперь уже ничего не говорящие, самые звуки этих имен, навсегда умолкшие и погибшие, в торжественном кадансе строк, тоже более для нас не понятном, влекли за собою в воспоминаниях древнего Эллина живые цепи цветущих легенд, которые в наши дни стали облекшим достоянием синих словарей, напечатанных в Лейпциге. Что же мудреного, если некогда даже *символы имен* под музыку стиха вызывали у слушателей целый мир ощущений и воспоминаний, где клики битвы мешались со звоном славы, а блеск золотых доспехов и пурпуровых парусов с шумом темных эгейских волн?

Удивление перед героическими силуэтами Одиссея и Ахиллова еще связывает нас кое-как с древними почитателями Гомера, но было бы просто смешно сводить живую поэзию с ее блеском и ароматом на академические линии во вкусе Корнелиуса и Овербека.

Итак, значит, символы, т. е. истинная поэзия Гомера, погибли? О нет, это значит только, что мы читаем в старых строчках нового Гомера, и «нового», может быть, в смысле разновидности «вечного».

Когда люди перестали различать за невнятным шорохом гекзаметра плеск воды об ахейские весла, дыхание гребцов, злобу настигающего и трепет настигаемого, они стали искать у Гомера новых символов, вкладывать в его произведения новое психическое содержание. «Одиссея» в переводе Фосса тоже прекрасна, только античность точно преломилась у немецкого переводчика в призме немецкой пасторали. Среди гекзаметров, говорящих о семье Алкиноя, нет-нет да и послышатся гульки звонки темно-красных коров с черными глазами, пахнет парным молоком, мелькнут зеленые шнуровки, большие красные руки, честный Ганс на его деревянных подошвах; вот медленно раскуривается чья-то трубка, а вот и пастор в черной шляпе и с палкой, сгорбившись, проходит около церковной ограды.

Но тревожной душе человека XX столетия добродетель пасторали едва ли ближе бранной славы эпоса, и символы Гомера возбуждают в нас уже совсем другие эстетические эмоции. Ахилл дразнит нашу фантазию своей таинственной и трагической красотой. Волшебница Кирка рисуется нам с кошачьей спиной, как у Берн-Джонса, а на Елену мы уже не можем смотреть иначе, как сквозь призму Гете или Леконта де Лиля.

Ни одно великое произведение поэзии не остается досказанным при жизни поэта, но зато в его символах надолго остаются как бы вопросы, влекущие к себе человеческую мысль. Не только поэт, критик или артист, но даже зритель и читатель вечно творят Гамлета.

Поэт не создает образов, но он бросает веками *проблемы*. Между дантовской Беатриче и «Мадонной звезды» Фра Беато, несмотря на родственность концепций, лежит целая пропасть. Задумывались ли вы когда-нибудь над безнадежностью иллюстраций поэзии? Конечно, карандашные рисунки Боттичелли безмерно интереснее банальной роскоши Доре и его вечного грозного фона. Но даже в усиленно строгих штрихах нежного кватрочентиста мы видим не столько Данте, сколько любовь Боттичелли к Данте. И если бы даже сам Данте Габриэль Россетти попробовал кистью передать нам Офелию, то неужто, бессильно подпадая ее очарованию, вы бы ни на минуту не оскорбились за ту вечную Офелию, которая может существовать только символически, в бессмертной иллюзии слов?

Создания поэзии проектируются в бесконечном. Души проникают в них отовсюду, причудливо пролагая по этим облачным дворцам вечно новые галереи, и они могут блуждать там веками, встречаясь только случайно.

Но вернемся к первому из определений поэзии, о которых я говорил выше. *Последним из поэтов был Орфей*. Отчего же был? Разве черное весло Орфея красивее в золотистом тумане утра, чем в алых сумерках? Золотой век поэзии в прошлом — это постулат, но даже не Евклидов. Я вовсе не думаю вас уверять, что Ренье более поэт, чем Гюго, но зачем же закрывать глаза на эволюцию, которая и в поэзии совершается столь же неизменным образом, как во всех других областях человеческого духа?

Наследие поэтического стиля кажется нам все более и более громоздким. Хочется уйти куда-нибудь от этих банальных метафор, наивных гипербол и отделаться, наконец, от этих метких общих мест.

*Грубый факт*, все, что не успело стать свободной мыслью, частью моего *я*, мало-помалу теряет власть над поэзией. Факт диккенсовского героя напрасно надевал маски то археологии, то медицины, то этнографии, то психологии, то истории — в нем не становилось от этого больше *силы внушения*. Куда, в самом деле, девалась пресловутая фотография действительности и где все эти протоколы, собственные имена, подобранные из газетных хроник и т. д.? Красота свободной человеческой мысли в ее торжестве над словом, чуткая боязнь грубого плана банальности, бесстрашие анализа, мистическая музыка недосказанного и фиксирование мимолетного — вот арсенал новой поэзии.

С каждым днем в искусстве слова все тоньше и все беспощадно-правдивее раскрывается индивидуальность с ее капризными контурами, болезненными возвратами, с ее тайной и трагическим сознанием нашего безнадежного одиночества и эфемерности. Но целая бездна отделяет индивидуализм новой поэзии от лиризма Байрона и *романтизм от эгоизма*.

С одной стороны — *я*, как герой на скале, как Манфред, демон; *я* политического борца; а другой *я*, т. е. каждый, *я* ученого, *я*, как луч в макрокосме; *я* Гюи де Мопассана и человеческое *я*, которое не ищет одиночества, а напротив, боится его; *я*, вечно ткущее свою паутину, чтобы эта паутина коснулась хоть краем своей радужной сети другой, столь же безнадежно одинокой и дрожащей в пустоте паутины; не то *я*, которое противопоставляло себя целому миру, будто бы его не понявшему, а то *я*, которое жадно ищет впитать в себя этот мир и стать им, делая его собою.

Вместо скучных гипербола, которыми в старой поэзии условно передавались сложные и нередко выдуманные чувства, новая поэзия ищет точных символов для *ощущений*, т. е. реального субстрата жизни и для *настроений*, т. е. той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию.

Стихи и проза вступают в таинственный союз.

Символика звуков и музыка фразы занимают не одних техников поэзии. Синкретизм ощущений, проектируясь в поэзии затейливыми арабесками, создает для нее проблему не менее заманчивую, чем для науки, и, может быть, более назревшую. Не думаю, чтобы кого-нибудь еще дурачили «фолады» Макса Нордау или обижал его жирный смех.

Растет словарь. Слова получают новые оттенки, и в этом отношении погоня за новым и необычным часто приносит добрые плоды. Создаются новые слова и уже не сложением, а взаимопроникновением старых.

Вспомните хотя бы слово Лафорга *violupte* (из *violer*<sup>15</sup> и *volupte*<sup>16</sup> — нечто вроде «карамазовщины»).

Поэт вслед за живописцем входит в новое, чисто *эстетическое* общение с природой (за Тернером, Берн-Джонсом, Рескиным) — Леконт де Лиль, Лоти, Поль Клодель — уже не дети счастливых Афин и не обитатели «индийской хижины», и они идут не по стопам божественного Гете.

Наконец, строгая богиня красоты уже не боится наклонять свой розовый факел над уродством и разложением.

Мир, освещаемый правдивым и тонким самоанализом поэта, не может не быть страшен, но он не будет мне отвратителен, потому что он — *я*.

Я не пишу панегирика поэзии, которая делается в наши дни, и знаю, что ей недостает многого. . . . .

Она — дитя смерти и отчаяния, потому что хотя Полифем уже давно слеп, но его вкусы не изменились, а у его эфемерных гостей болят зубы от одной мысли о том камне, которым он задвигается на ночь. . . . .

1903

<sup>15</sup> *Нарушать, преступать, осквернять* (фр.).

<sup>16</sup> *Сладострастие, наслаждение, нега* (фр.).

# Владимир Соловьев

1853—1900



59

## ТРИ ПОДВИГА

Когда резцу послушный камень  
Предстанет в ясной красоте  
И вдохновенья мощный пламень  
Даст жизнь и плоть твоей мечте,  
У заповедного предела  
Не мни, что подвиг совершен,  
И от божественного тела  
Не жди любви, Пигмалион!  
Нужна ей новая победа:  
Скала над бездною висит,  
Зовет в смятенье Андромеда  
Тебя, Персей, тебя, Алкид!  
Крылатый конь к пучине прынул,  
И щит зеркальный вознесен,  
И опрокинут — в бездну канул  
Себя увидевший дракон.

Но незримый враг восстанет,  
В рог победный не зови —

## А.А. ФЕТУ, 19 ОКТЯБРЯ 1884 г.

Перелетев на крыльях лебединых  
Двойную грань пространства и веков,  
Подслушал ты на царственных вершинах  
Живую песнь умолкнувших певцов.  
И приманил твой сладкозвучный гений  
Чужих богов на наши берега,

\* \* \*

Восторг души расчетливым обманом  
И речью рабскою — живой язык богов,  
Святыню муз — шумящим балаганом  
Он заменил и обманул глушцов.

Когда же сам, разбит, разочарован,  
Тоскуя, вспомнил он святую красоту,

Скоро, скоро тризной станет  
Праздник счастья и любви.  
Гаснут радостные клики,  
Скорбь и мрак и слезы вновь...  
Эвридики, Эвридики  
Не спасла твоя любовь.  
Но воспрянь! Душой недужной  
Не склоняйся пред судьбой,  
Беззащитный, безоружный,  
Смерть зови на смертный бой!  
И на сумрачном пороге,  
В сонме плачущих теней  
Очарованные боги  
Узнают тебя, Орфей!  
Волны песни всепобедной  
Потрясли Аида свод,  
И владыка смерти бледной  
Эвридику отдает.

1882

И под лучом воскресших песнопений  
Растаяли сарматские снега.  
И пышный лавр среди степи нелюдимой  
На песнь твою расцвел и зашумел,  
И сам орел поэзии родимой  
К тебе с высот невидимых слетел<sup>1</sup>.

Октябрь 1884

Бессильный ум, к земной пыли прикован,  
Напрасно призывал нетленную мечту.

Былой любви пленительные звуки  
Вложить в скорбящий стих напрасно он хотел.  
Не поднялись коснеющие руки,  
И бледный призрак тихо отлетел.

Январь 1885

<sup>1</sup> А.А. Фет, которого исключительное дарование как лирика было по справедливости оценено в начале его литературного поприща, подвергся затем продолжительному гонению и глумлению по причинам, не имеющим никакого отношения к поэзии. Лишь в последнее десятилетие своей жизни этот несравненный поэт, которым должна гордиться наша литература, снова приобрел благосклонность читателей и критиков. Первым публичным выражением этой перемены в отношении к нему было суждение Академии наук, удостоившей полной Пушкинской премии его переводы из Горация и Гете. Это признание его заслуг имело для Фета особенное значение потому, что было связано с именем боготворимого им Пушкина (сюда относятся слова "сам орел поэзии родимой"). (Примеч. Вл. Соловьева.)

Сказочным чем-то повеяло снова...  
Ангел иль демон мне в сердце стучится?  
Форму принять мое чувство боится...  
О, как бессильно холодное слово!  
3 января 1892

### ПАМЯТИ А.А. ФЕТА

Он был старик давно больной и хилый;  
Дивились все — как долго мог он жить...  
Но почему же с этою могилой  
Меня не может время помирить?

Не скрыл он в землю дар безумных песен;  
Он всё сказал, что дух ему велел, —

### А.А. ФЕТУ

*(Посвящение книги о русских поэтах)*<sup>2</sup>  
Все нити порваны, все отклики — молчанье.  
Но скрытой радости в душе остался ключ,  
И не погаснет в ней до вечного свиданья  
Один таинственный и неизменный луч.

И я хочу, средь царства заблуждений,  
Войти с лучом в горнило вещей снов,

60

### РОДИНА РУССКОЙ ПОЭЗИИ. по поводу элегии «СЕЛЬСКОЕ КЛАДБИЩЕ»<sup>3</sup>

*Посвящается П.В. Жуковскому*  
Не там, где заковал недвижную броню  
Широкою Неву береговой гранит,  
Иль где высокий Кремль над пестрою Москвою,  
Свидетель старых бурь, умолкнувший, стоит,

А там, среди берез и сосен неизменных,  
Что в сумраке земном на небеса глядят,  
Где праотцы села в гробах уединенных,<sup>4</sup>  
Крестами венчаны, сном утомленных спят, —

Там на закате дня, осеннею порою,  
Она, волшебница, явилась на свет,

### ОТВЕТ НА «ПЛАЧ ЯРОСЛАВНЫ»

*К.К. Случевскому*

Все, изменяясь, изменило,  
Везде могильные кресты,  
Но будят душу с прежней силой  
Заветы творческой мечты.

Безумье вечное поэта —  
Как свежий ключ среди руин...  
Времен не слушаясь запрета,  
Он в смерти жизнь хранит один.

### ТРИ СВИДАНИЯ (МОСКВА — ЛОНДОН — ЕГИПЕТ. (1862 — 75 — 76)

*Поэма*

Заранее над смертью торжествуя  
И цепь времен любовью одолев,  
Подруга вечная, тебя не назову я,  
Но ты почувешь трепетный напев...

Слов нездешних шепот странный,  
Аромат японских роз...  
Фантастичный и туманный  
Отголосок вешних грез.  
Между 3 и 15 января 1892

Что ж для меня не стал он бестелесен  
И взор его в душе не побледнел?..

Здесь тайна есть... Мне слышатся призывы  
И скорбный стон с дрожащею мольбой...  
Непримиренное вздыхает сиротливо,  
И одинокое горюет над собой.  
16 января 1897

Чтоб отблеском бессмертных озарений  
Вновь увенчать умолкнувших певцов.

Отшедший друг! Твое благословенье  
На этот путь заранее со мной.  
Неуловимого я слышу приближенье,  
И в сердце бьет невидимый прибор.  
Июль 1897

И принял лес ее опавшею листвою,  
И тихо шелестил печальный свой привет.

И песни строгие к укромной колыбели  
Неслись из-за моря, с туманных островов,  
Но, прилетевши к ней, они так нежно пели  
Над вещей тишиной родительских гробов.  
На сельском кладбище явилась ты недаром,  
О гений сладостный земли моей родной!  
Хоть радугой мечты, хоть юной страсти жаром  
Пленяла после ты, — но первым лучшим даром  
Останется та грусть, что на кладбище старом  
Тебе навеял бог осеннею порой.  
12 октября 1897

Пускай Пергам давно во прахе,  
Пусть мирно дремлет тихий Дон:  
Все тот же ропот Андромахи,  
И над Путивлем тот же стон.

Свое уж не вернется снова,  
Немеют близкие слова, —  
Но память дальнего былого  
Слезой прозрачною жива.  
19 июня 1898

Не веруя обманчивому миру,  
Под грубою корою вещества  
Я осязал нетленную порфиру  
И узнавал сиянье Божества...

<sup>2</sup> Книга эта еще готовится к печати. (Примеч. Вл. Соловьева.)

<sup>3</sup> Эта известная элегия (вольный перевод с английского) была написана В.А. Жуковским осенью 1802 г., в селе Мишенском, близ Белева, и напечатана в "Вестнике Европы" Карамзина (ч. 6, № 24, стр. 319). Несмотря на иностранное происхождение и на излишество сентиментальности в некоторых местах, "Сельское кладбище" может считаться началом истинно-человеческой поэзии в России после условного риторического творчества Державинской эпохи.

<sup>4</sup> Стих Жуковского.

Не трижды ль ты далась живому взгляду —  
 Не мысленным движением, о нет! —  
 В предвестие, иль в помощь, иль в награду  
 На зов души твой образ был ответ.

## 1

И в первый раз, — о, как давно то было! —  
 Тому минуло тридцать шесть годов,  
 Как детская душа нежданно ощутила  
 Тоску любви с тревогой смутных снов.

Мне девять лет, она...<sup>5</sup> ей — девять тоже.  
 «Был майский день в Москве», — как молвил Фет.  
 Признался я. Молчание. О, боже!  
 Соперник есть. А! он мне даст ответ.

Дуэль, дуэль! Обедня в Вознесенье.  
 Душа кипит в потоке страстных мук.  
*Житейское... отложим... попеченье* —  
 Тянулся, замирал, и замер звук.

Алтарь открыт... Но где ж священник, дьякон?  
 И где толпа молящихся людей?  
 Страстей поток, — бесследно вдруг иссяк он.  
 Лазурь кругом, лазурь в душе моей.

Пронизана лазурью золотистой,  
 В руке держа цветок нездешних стран,  
 Стояла ты с улыбкою лучистой,  
 Кивнула мне и скрылась в туман.

И детская любовь чужой мне стала,  
 Душа моя — к житейскому слепа...  
 А немка-бонна грустно повторяла:  
 «Володинька — ах! слишком он глупа!»

## 2

Прошли года. Доцентом и магистром  
 Я мчусь за границу в первый раз.  
 Берлин, Ганновер, Кельн — в движенье быстром  
 Мелькнули вдруг и скрылись из глаз.

Не света центр, Париж, не край испанский,  
 Не яркий блеск восточной пестроты, —  
 Моей мечтою был Музей Британский,  
 И он не обманул моей мечты.

Забуду ль вас, блаженные полгода?  
 Не призраки минутной красоты,  
 Не быт людей, не страсти, не природа —  
 Всей, всей душой одна владела ты.

Пусть там снуют людские мириады  
 Под грохот огнедышащих машин,  
 Пусть зиждутся бездушные громады, —  
 Святая тишина, я здесь один.

Ну, разумеется, *cum grano salis*<sup>6</sup>:  
 Я одинок был, но не мизантроп;  
 В уединении и люди попадались,  
 Из коих мне теперь назвать кого б?

Жаль, в свой размер вложить я не сумею  
 Их имена, не чуждые молвы...  
 Скажу: два-три британских чудоддея  
 Да два иль три доцента из Москвы.

Все ж больше я один в читальном зале:  
 И верьте иль не верьте, — видит Бог,

Что тайные мне силы выбирали  
 Все, что о ней читать я только мог.

Когда же прихоти греховные внушали  
 Мне книгу взять «из оперы другой» —  
 Такие тут истории бывали,  
 Что я в смущенье уходил домой.

И вот однажды — к осени то было —  
 Я ей сказал: «О божества расцвет!  
 Ты здесь, я чувю, — что же не явила  
 Себя глазам моим ты с детских лет?»

И только я помыслил это слово, —  
 Вдруг золотой лазурью всё полно,  
 И предо мной она сияет снова —  
 Одно ее лицо — оно одно.

И то мгновенье долгим счастьем стало,  
 К земным делам опять душа слепа,  
 И если речь «серьезный» слух встречала,  
 Она была невнятна и *глупа*.

## 3

Я ей сказал: «Твое лицо явилось,  
 Но всю тебя хочу я увидеть.  
 Чем для ребенка ты не поспешила,  
 В том — юноше нельзя же отказать!»

«В Египте будь!» — внутри раздался голос.  
 В Париж! — и к югу пар меня несет.  
 С рассудком чувство даже не боролось:  
 Рассудок промолчал, как идиот.

На Льон, Турин, Пьяченцу и Анкону,  
 На Фермо, Бари, Бриндизи — и вот  
 По синему трепещущему лону  
 Уж мчит меня британский пароход.

Кредит и кров мне предложил в Каире  
 Отель «Аббат», — его уж нет, увы!  
 Уютный, скромный, лучший в целом мире...  
 Там были русские, и даже из Москвы.

Всех тешил генерал — десятый номер —  
 Кавказскую он помнил старину...  
 Его назвать не грех — давно он помер,  
 И лихом я его не помяну.

То Ростислав Фаддеев был известный,  
 В отставке воин и владел пером.  
 Назвать кокотку иль собор поместный —  
 Ресурсов тьма была сокрыта в нем.

Мы дважды в день сходились за табльдотом;  
 Он весело и много говорил,  
 Не лез в карман за скользким анекдотом  
 И философствовал по мере сил.

Я ждал меж тем заветного свиданья,  
 И вот однажды, в тихий час ночной,  
 Как ветерка прохладное дыханье:  
 «В пустыне я — иди туда за мной».

Идти пешком (из Лондона в Сахару  
 Не возят даром молодых людей, —  
 В моем кармане — хоть кататься шару,  
 И я живу в кредит уж много дней).

<sup>5</sup> Она этой строфы была простою маленькой барышней и не имеет ничего общего с той ты, к которой обращено вступление.

<sup>6</sup> Здесь: с иронией (лат.). - Ред.

<sup>7</sup> Прием нахождения рифмы, освященный примером Пушкина и тем более простительный в настоящем случае, что автор, будучи более неопытен, чем молод, первый раз пишет стихи в повествовательном роде.



Бог весть куда, без денег, без припасов,  
И я в один прекрасный день пошел, —  
Как дядя Влас, что написал Некрасов.  
(Ну, как-никак, а рифму я нашел)<sup>7</sup>.

Смеялась, верно, ты, как средь пустыни  
В цилиндре высочайшем и в пальто,  
За черта принятый, в здоровом бедуине  
Я дрожь испуга вызвал и за то

Чуть не убит, — как шумно, по-арабски  
Совет держали шейхи двух родов,  
Что делать им со мной, как после рабски  
Скрутили руки и без лишних слов

Подальше отвели, преблагородно  
Мне руки развязали — и ушли.  
Смеюсь с тобой: богам и людям сродно  
Смеяться бедам, раз они прошли.

Тем временем немая ночь на землю  
Спустилась прямо, без обиняков.  
Кругом лишь тишину одну я внемлю  
Да вижу мрак средь звездных огоньков.

Прилегши наземь, я глядел и слушал...  
Довольно гнусно вдруг завыл шакал;  
В своих мечтах меня он, верно, кушал,  
А на него и палки я не взял.

Шакал-то что! Вот холодно ужасно...  
Должно быть, нуль, — а жарко было днем...  
Сверкают звезды беспощадно ясно;  
И блеск, и холод — во вражде со сном.

И долго я лежал в дремоте жуткой,  
И вот повеяло: «Усни, мой бедный друг!»  
И я уснул; когда ж проснулся чутко, —  
Дышали розами земля и неба круг.

И в пурпуре небесного блистанья  
Очами, полными лазурного огня,<sup>8</sup>  
Глядела ты, как первое сиянье  
Всемирного и творческого дня.

Что есть, что было, что грядет вовеки, —  
Всё обнял тут один недвижный взор...  
Синеют подо мной моря и реки,  
И дальний лес, и выси снежных гор.

Всё видел я, и всё одно лишь было —  
Один лишь образ женской красоты...

*Примечание. Осенний вечер и глухой лес внушили мне воспроизвести в шуточных стихах самое значительное из того, что до сих пор случилось со мною в жизни. Два дня воспоминания и созвучия неудержимо поднимались в моем сознании, и на третий день была готова эта маленькая автобиография, которая понравилась некоторым поэтам и некоторым дамам.*

## НА СМЕРТЬ Я.П. ПОЛОНСКОГО

Света бледно-нежного  
Догоревший луч,  
Ветра вздох прибрежного,  
Край далеких туч...

Подвиг сердца женского,  
Тень мужского зла,  
Солнца блеск вселенского  
И земная мгла...

<sup>8</sup> Стих Лермонтова

<sup>9</sup> Стихи Полонского:

Но боюсь, если путь мой протянется  
Из родимых полей в край чужой,

Безмерное в его размер входило, —  
Передо мной, во мне — одна лишь ты.

О лучезарная! тобой я не обманут:  
Я всю тебя в пустыне увидал...  
В моей душе те розы не завянут,  
Куда бы ни умчал житейский вал.

Один лишь миг! Видение сокрылось —  
И солнца шар всходил на небосклон.  
В пустыне тишина. Душа молилась,  
И не смолкал в ней благовестный звон.

Дух бодр! Но всё ж не ел я двое суток,  
И начинал тускнеть мой высший взгляд.  
Увы! как ты ни будь душою чутко,  
А голод ведь не тетка, говорят.

На запад солнца путь держал я к Нилу  
И вечером пришел домой в Каир.  
Улыбки розовой душа следы хранила,  
На сапогах — виднелось много дыр.

Со стороны всё было очень глупо  
(Я факты рассказал, виденье скрыв).  
В молчанье генерал, поевши супа,  
Так начал важно, взор в меня вперив:

«Конечно, ум дает права на *глупость*,  
Но лучше сим не злоупотреблять:  
Не мастерица ведь людская тупость  
Виды безумья точно различать.

А потому, коль вам прослыть обидно  
Помешанным иль просто дураком, —  
Об этом происшествии постыдном  
Не говорите больше ни при ком».

И много он острил, а предо мною  
Уже лучился голубой туман  
И, побежден таинственной красою,  
Вдаль уходил житейский океан.

Еще невольник суетному миру,  
Под грубою корою вещества  
Так я прозрел нетленную порфиру  
И ощутил сиянье Божества.

Предчувствием над смертью торжествуя  
И цепь времен мечтою одолев,  
Подруга вечная, тебя не назову я,  
А ты прости нетвердый мой напев!

26–29 сентября 1898

Что разрывом тягостным  
Мучит каждый миг —  
Всё ты чувством благодным  
В красоте постиг.

Новый путь протянется  
Ныне пред тобой,  
Сердце всё ж оглянется —  
С тихою тоской.<sup>9</sup>

19 октября 1898

Одинокое сердце оглянется  
И забьется знакомой тоской

## СУДЬБА ПУШКИНА

### I

Есть предметы, о которых можно иметь неверное или недостаточное понятие — без прямого ущерба для жизни. Интерес истины относительно этих предметов есть только умственный, научно-теоретический, хотя сами они могут иметь большое реальное и практическое значение. До конца XVII столетия все люди, даже ученые, имели неверное понятие о *воде*, — ее считали простым телом, однородным элементом или стихией, пока знаменитый Лавуазье не разложил ее состава на два элементарных газа: кислород и водород. То, что сделал Лавуазье, имело большую теоретическую важность, — недаром от него ведется начало настоящей научной химии; и этим его открытие оказывало, конечно, *косвенное* влияние и на практическую жизнь со стороны ее материальных интересов, которым хорошая химия может служить более успешно, чем плохая. Но *прямого* воздействия на практическое житейское значение собственно *воды* анализ Лавуазье не мог иметь. Чтобы умываться, или поить животных, или вертеть мельничные колеса, или даже двигать паровоз, нужна только сама вода, а не знание ее состава или ее химической формулы. Точно так же мы пользуемся светом и теплотою совершенно независимо от наших правильных или неправильных понятий, от нашего знания или незнания в области астрономии и физики. Во всех подобных случаях для житейского употребления предмета достаточно опытных житейских сведений о его внешних свойствах, совершенно независимо от точного теоретического познания его природы, и самый великий ученый не имеет здесь никакого преимущества пред дикарем и невеждою.

Но есть предметы порядка духовного, которых жизненное значение для нас прямо определяется, кроме их собственных реальных свойств, еще и тем *понятием*, которое мы о них имеем. Одного из таких предметов касается настоящий очерк.

Есть нечто, называемое *судьбой*, — предмет хотя не материальный, но тем не менее вполне действительный. Я разумею пока под судьбою тот факт, что ход и исход нашей жизни зависит от чего-то кроме нас самих, от какой-то преодолевающей *необходимости*, которой мы волей-неволей должны подчиниться. Как факт это бесспорно: *существование* судьбы в этом смысле признается всеми мыслящими людьми, независимо от различия взглядов и степеней образования. Слишком очевидно, что власть человека, хотя бы самого упорного и энергичного, над ходом и исходом его жизни имеет очень тесные пределы. Но вместе с тем легко усмотреть, что власть судьбы над человеком при всей своей несокрушимой *извне* силе обусловлена, однако, *изнутри* деятельным и личным соучастием самого человека. Так как мы обладаем внутренними задерживающими деятелями, разумом и волей, то определяющая наше существование сила, которую мы называем судьбою, хотя и независимо от нас по существу, однако может действовать в нашей жизни только через нас, только под условием того или иного отношения к ней со стороны нашего сознания и воли. В составе той *необходимости*, которую управляют наши жизненные происшествия, *необходимо* заключается и наше собственное личное отношение к этой необходимости; а это отношение, в свою очередь, необходимо связано с тем, *как* мы понимаем господствующую в нашей жизни силу, так что *понятие наше* о судьбе есть также одно из условий *ее действия* чрез нас. Вот почему иметь *верное* понятие о судьбе важнее для нас, нежели знать химический состав воды или физические законы тепла и света.

Столь важное для всех людей истинное понятие судьбы издревле дано и всем доступно. Но при особом развитии если не ума, то умственных *требований*, каким нынешнее время отличается от прежних эпох, самые верные понятия никем не принимаются на веру; они должны вывести свою достоверность посредством рассуждений из данного опыта.

Для полного и методического оправдания того верного понятия о судьбе, которое мы находим в универсальной вере человечества, потребовалась бы целая метафизическая система, подтвержденная сложными историческими и социологическими исследованиями. В настоящем кратком очерке я хотел только ослабить некоторые ложные ходячие мнения об этом важном предмете и с помощью одного яркого и особенно для нас, русских, близкого исторического примера намекнуть на истинный характер того, что называется судьбою.

### II

В житейских разговорах и в текущей литературе слово *судьба* сопровождается обыкновенно эпитетами более и менее порицательными: «враждебная» судьба, «слепая», «беспощадная», «жестокая» и т.д. Менее резко, но все-таки с некоторым неодобрением говорят о «насмешках» и об «иронии» судьбы. Все эти выражения предполагают, что наша жизнь зависит от какой-то силы, иногда равнодушной или безразличной, а иногда и прямо неприязненной и злобной. В первом случае понятие судьбы сливается с ходячим понятием о *природе*, для которой равнодушие служит обычным эпитетом:

И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть,

И *равнодушная* природа  
Красою вечно сиять.

Когда в понятии судьбы подчеркивается это свойство — равнодушие, то под судьбою разумеется, собственно, не более как закон физического мира.

Во втором случае, — когда говорится о судьбе как враждебной силе, — понятие судьбы сближается с понятием демонического, адского начала в мире, пред-

ставляется ли оно в виде злого духа религиозных систем или в виде безумной мировой воли, как у Шопенгауэра.

Конечно, есть в действительности и то и другое; есть и закон равнодушной природы, есть и злое, сатаническое начало в мироздании, и нам приходится иметь дело и с тем и с другим. Но не от этих ли сил мы зависим *окончательно*, не они ли определяют общий ход нашей жизни и решают ее исход, — не они ли образуют нашу судьбу?

Сила, господствующая в жизни лиц и управляющая ходом событий, конечно, действует с равной необходимостью везде и всегда; все мы одинаково подчинены судьбе. Но есть люди и события, на которых действие судьбы особенно явно и *ощутительно*; их прямо и называют *роковыми*, или фатальными, и, конечно, на них нам всего легче рассмотреть настоящую сущность этой преобладающей силы.

Хотя вообще мне давно было ясно, что решающая роль в нашем существовании не принадлежит ни «равнодушной природе», ни духовной силе зла, хотя я был твердо убежден в истинности *третьего взгляда*, но применить его к некоторым особым роковым событиям я долго не умел. Я был уверен, что и они непременно как-нибудь объясняются с истинной точки зрения, но я *не видел* этого объяснения и не мог примириться в душе с непонятными фактами. В них ощущалась какая-то смертельная обида, как будто действие какой-то враждебной, злобной и злорадной силы.

Острее всего такое впечатление производила смерть Пушкина. Я не помню времени, когда бы культ его поэзии был мне чуждым. Не умея читать, я уже много знал из него наизусть, и с годами этот культ только возрастал. Немудрено потому, что роковая смерть Пушкина, в расцвете его творческих сил, казалась мне вопиющей несправдую, нестерпимую обидою и что действовавший здесь рок не вязался с представлением о доброй силе.

Между тем, постоянно возвращаясь мыслью к этому мучительному предмету, останавливаясь на давно известных фактах и узнавая новые подробности, благодаря обнародованным после 1880 и особенно после 1887 года документам, я должен был наконец прийти к печальному утешению:

Жизнь его не враг отъял, —  
Он *своею* силой пал,

Жертва гибельного гнева, —

своею силой или, лучше сказать, своим *отказом* от той нравственной силы, которая была ему доступна и пользование которою было ему всячески облегчено.

Ни эстетический культ пушкинской поэзии, ни сердечное восхищение лучшими чертами в образе самого поэта не уменьшаются от того, что мы признаем ту истину, что он сообразно своей собственной воле окончил свое земное поприще. Ведь противоположный взгляд, помимо своей исторической неосновательности, был бы уничижителен для самого Пушкина. Разве не уничижительно для великого гения быть пустою игрушкой чуждых внешних воздействий, и притом идущих от таких людей, для которых у самого этого гения и у его поклонников не находится достаточно презрительных выражений?

Главная ошибка здесь в том, что гений принимается только за какое-то чудо природы и забывается, что дело идет о гениальном *человеке*. Он по природе своей выше обыкновенных людей, — это бесспорно, — но ведь и обыкновенные люди также по природе выше многих других существ, например животных, и если эта *сравнительная* высота *обязывает* всякого обыкновенного человека соблюдать свое человеческое достоинство и тем оправдывать свое природное преимущество перед животными, то высший дар гения *тем более* обязывает к охранению этого высшего, если хотите, сверхчеловеческого достоинства. Но не настаивая слишком на этой градации, которая осложняется обстоятельствами другого рода, во всяком случае должно сказать, что гениальный человек обязан, по крайней мере, к сохранению известной, хотя бы наименьшей, минимальной, степени нравственного человеческого достоинства, подобно тому как от самого обыкновенного человека мы требуем, по крайней мере, тех добродетелей, к которым способны и животные, как, например, родительская любовь, благодарность, верность.

Утверждать, что гениальность совсем ни к чему не обязывает, что гению все позволено, что он может без вреда для своего высшего призвания всю жизнь оставаться в болоте низменных страстей, это — грубое идолопоклонство, фетишизм, который ничего не объясняет и сам объясняется лишь духовною немощью своих проповедников. Нет! если гений есть благородство по преимуществу, или высшая степень благородства, то он по преимуществу и в высшей степени обязывает. *Noblesse oblige*. С точки зрения этой нравственной аксиомы взглянем на жизнь и судьбу Пушкина.

### III

Менее всего желал бы я, чтобы этот мой взгляд был понят в смысле прописной морали, обвиняющей поэта за его нравственную распущенность и готовой утверждать, что он погиб в наказание за свои грехи против «добродетели», в тесном значении этого слова.

Сильная чувственность есть материал гения. Как механическое движение переходит в теплоту, а теплота — в свет, так духовная энергия творчества в своем действительном явлении (в порядке времени, или процесса) есть *превращение* низших энергий чувственной души. И как для произведения *сильного* света необходимо сильное развитие теплоты, так и высокая степень духовного творчества (по закону здешней, земной жизни) предполагает сильное развитие чувственных страстей. Высшее проявление гения требует не всегдашнего бесстрастия, а окончательного *преодоления* могучей страстности, торжества над нею в решительные моменты.



Естественные условия для такого торжества были и у Пушкина. С необузданною чувственною натурой у него соединялся ясный и прямой ум. Пушкин вовсе не был мыслителем в области умозрения, как не был и практическим мудрецом; но здравым пониманием насущных нравственных истин, смыслом правды он обладал в высокой степени. Ум его был уравновешенный, чуждый всяких болезненных уклонений. Среди самой пламенной страсти он мог сохранять ясность и отчетливость сознания, и если его можно в чем упрекнуть с этой стороны, то разве только в излишней трезвости и прямолинейности взгляда, в отсутствии всякого практического, или житейского, *идеализма*. Вся высшая идейная энергия исчерпывалась у него поэтическими образами и звуками, *гениальным перерождением жизни в поэзию*, а для самой текущей жизни, для житейской практики оставалась только проза, здравый смысл и остроумие с веселым смехом.

Такое раздвоение между поэзией, т.е. жизнью творчески просветленную, и жизнью действительною, или практическою, иногда бывает поразительно у Пушкина. Люди, незнакомые прежде с биографическими подробностями о нем, нашли, конечно, много неожиданного в новейших изданиях его переписки.

Одно из лучших и самых популярных стихотворений нашего поэта говорит о женщине, которая в «чудное мгновение» первого знакомства поразила его «как мимолетное виденье, как гений чистой красоты»; затем время разлуки с нею было для него томительным рядом пустых и темных дней, и лишь с новым свиданием воскресли для души «и божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь». Давно было известно лицо, к которому относилось это стихотворение, и читатель Пушкина имел прежде полное основание представлять себе если не эту даму, то, во всяком случае, отношение к ней поэта в самом возвышенном, идеальном освещении. Но теперь, после появления в печати некоторых писем о ней, оказывается, что ее образ в стихотворении «Я помню чудное мгновенье» есть даже не то, что в гегельянской эстетике называется *Schein der Idee*, а, скорее, подходит к тому, что на юридическом языке обозначается как «сообщение заведомо неверных сведений». В одном интимном письме, писанном приблизительно в то же время, как и стихотворение, Пушкин откровенно говорит об этой самой даме, но тут уже вместо гения чистой красоты, пробуждающего душу и воскрешающего в ней божество, является «наша вавилонская блудница, Анна Петровна».

Спешу предупредить возможное недоразумение. Никому нет дела до того, какова была в действительности дама, прославленная Пушкиным. Хотя я совершенно уверен, что он сильно преувеличивал и что апокалиптический образ несколько не характеристичен для этой доброй женщины, но дело не в этом. Если бы оказалось, что действительное чудовище безнравственности было искренне принято каким-нибудь поэтом за гения чистой красоты и воспето в таком смысле, то от этого поэтическое произведение ничего не потеряло бы не только с точки зрения поэзии, но и с точки зрения личного и жизненного достоинства самого поэта. Ошибка в фальшь не ставится. Но в настоящем случае нельзя не видеть именно некоторой фальши, хотя, конечно, не в грубом смысле этого слова. Представляя обыкновенную женщину как высшее неземное существо, Пушкин сейчас сам ясно замечал и резко высказывал, что это неправда, и даже преувеличивал свою неправду. Знакомая поэта, конечно, не была ни гением чистой красоты, ни вавилонскою блудницею, а была «просто приятною дамой» или даже, может быть, «дамою приятною во всех отношениях». Но замечательно, что в преувеличенном ее порицании у Пушкина не слышится никакой горечи разочарования, которая говорила бы за жизненную искренность и цельность предыдущего увлечения, — откровенный отзыв высказан в тоне веселого балагурства, в полном контрасте с тоном стихотворения.

Более похоже на действительность другое стихотворение Пушкина, обращенное к тому же лицу, но и оно находится в противоречии с тоном и выражениями его писем.

Когда твои молодые лета  
Позорит шумная молва  
И ты, по приговору света,  
На честь утратила права,

Один среди толпы холодной,  
Твои страданья я делю  
И за тебя мольбой бесплодной  
Кумир бесчувственный молю.

Но свет... Жестоких осуждений  
Не изменяет он своих:

Он не карает заблуждений,  
Но тайны требует для них.

Достойны равного презренья  
Его тщеславная любовь  
И лицемерные гоненья —  
К забвенью сердце приготовь;

Не пей мучительной отравы;  
Оставь блестящий душный круг,  
Оставь безумные забавы:  
Тебе один остался друг.

Нельзя, в самом деле, не пожалеть о глубоком несчастье этой женщины: у нее остался только один друг и заступник от «жестоких осуждений», — да и тот называл ее вавилонскою блудницею! Каковы же были осуждения!

#### IV

Если не признавать вдохновения как самостоятельного источника поэзии, то, сопоставляя стихотворение «Я помню чудное мгновенье» с прозаическим отзывом Пушкина, можно сделать только одно заключение, что стихи просто выдуманы, что их автор никогда не видел того образа и никогда не испытал тех чувств, которые там выражены. Но, отрицая поэтическое вдохновение, лучше вовсе не говорить о поэтах. А для признающих вдохновение и чувствующих его силу в этом произведении должно быть ясно, что в

*минуту творчества* Пушкин действительно испытал то, что сказалось в этих стихах; действительно видел гения чистой красоты, действительно чувствовал возрождение в себе божества. Но эта идеальная действительность существовала для него только в минуту творчества. Возвращаясь к жизни, он сейчас же переставал верить в пережитое озарение, сейчас же признавал в нем только обман воображения — «нас возвышающий обман», но все-таки обман и ничего более. Те видения и чувства, которые возникали в нем по поводу известных лиц или событий и составляли содержание его поэзии, обыкновенно вовсе не связывались с этими лицами и событиями в его текущей жизни, и он нисколько не тяготился такою бессвязностью, такою непроходимой пропастью между поэзией и житейской практикой.

Действительность, данная в житейском опыте, несомненно находится в глубоком противоречии с тем идеалом жизни, который открывается вере, философскому умозрению и творческому вдохновению. Из этого противоречия возможны три определенных исхода. Можно прямо отречься от идеала как от пустого вымысла и обмана и признать факт, противоречащий идеальным требованиям, как *окончательную и единственную действительность*. Это есть исход нравственного скептицизма и мизантропии — взгляд, который может быть почтенным, когда он искренен, как, например, у Шекспирова Тимона Афинского, но который не выдерживает логической критики. В самом деле, если бы дурная действительность была единственно настоящею, то как возможно было бы для человека *тяготиться* этою единственно своею действительностью, порицать и отрицать ее? Ведь такая оценка предполагает *сравнение с другим*. Существо, находящееся в однородной среде, — например человек в надземной атмосфере или рыба в воде, — не чувствует давления этой среды. Когда истинный мизантроп действительно страдает от нравственной негодности человеческой среды, то он тем самым свидетельствует о подлинной силе идеала, живущего в нем, — его страдание есть уже начало другой, лучшей действительности.

Второй исход из противоречия между идеалом и дурною действительностью есть *донкихотство*, при котором идеальные представления до такой степени овладевают человеком, что он совершенно искренно или не видит противоречащих им фактов, или считает эти факты за обман и призрак. При всем благородстве такого идеализма его несостоятельность не требует пояснений после сатиры Сервантеса.

Третий и, очевидно, нормальный исход, который можно назвать *практическим идеализмом*, состоит в том, чтобы, не закрывая глаз на дурную сторону действительности, но и не возводя ее в принцип, во что-то безусловное и бесповоротное, *замечать в том, что есть, настоящие зачатки или задатки того, что должно быть*, и, опираясь на эти, хотя недостаточные и неполные, но тем не менее действительные проявления добра, как уже существующего, данного, помогать сохранению, росту и торжеству этих добрых начал и через то все более и более сближать действительность с идеалом и в фактах низшей жизни воплощать откровения высшей. Такой практический идеализм одинаково применим и обязателен как для общественных, так и для частных и даже самых интимных отношений. Если бы вместо того, чтобы тешиться преувеличенным контрастом между «гением чистой красоты» и «вавилонскою блудницей», поэт остановился на тех действительных зачатках высшего достоинства, которые должны же были заключаться в существе, внушившем ему хоть бы на одно мгновение такие чистые образы и чувства, если бы он не отрекся в повседневной жизни от того, что видел и ощущал в минуты вдохновения, а решился сохранить и умножить эти залогов лучшего и на них основать свои отношения к этой женщине, тогда, конечно, вышло бы совсем другое и для него, и для нее, и вдохновенное его стихотворение имело бы не поэтическое только, но и жизненное значение. А теперь, хотя художественная красота этих стихов остается при них, но нельзя, однако, находить совершенно безразличным при их оценке то обстоятельство, что в реальном историческом смысле они, с точки зрения самого Пушкина, дают только лишнее подтверждение Аристотелевых слов, что «поэты и лгут много».

Все возможные исходы из противоречия между поэтическим идеалом и житейскою действительностью остались одинаково чуждыми Пушкину. Он не был, к счастью, ни мизантропом, ни Дон Кихотом и, к несчастью, не умел или не хотел стать практическим идеалистом, деятельным служителем добра и исправителем действительности. Он с полною ясностью отмечал противоречие, но как-то легко с ним мирился: указывая на него как на факт и прекрасно его характеризую (например, в стихотворении «Пока не требует поэта»), он даже не подозревал — до своих последних, зрелых лет, — что в этом факте есть задача, требующая решения. Резкий разлад между творческими и житейскими мотивами казался ему чем-то окончательным и бесповоротным, не оскорблял нравственного слуха, который, очевидно, был менее чутким, нежели слух поэтический.

Отношения к женщинам занимают очень большое место и в жизни, и в поэзии Пушкина; и хотя не во всех случаях эти отношения давали ему повод к апокалиптическим уподоблениям, но везде выступает непримиренная двойственность между идеализмом творчества и крайним реализмом житейских взглядов. В обширной переписке с женою мы не отыщем и намека на то «богомольное благоговение перед святыней красоты», о котором говорится в стихотворении к Наталии Николаевне Гончаровой.

## V

В Пушкине, по его собственному свидетельству, были два различные и несвязные между собою существа: вдохновенный жрец Аполлона и ничтожнейший из ничтожных детей мира. Высшее существо выступило в нем не сразу, его поэтический гений обнаруживался постепенно. В ранних его произведениях мы видим игру

остроумия и формального стихотворческого дарования, легкие отражения житейских и литературных впечатлений. Сам он характеризует такое творчество как «изнеженные звуки безумства, лени и страстей». Но в легкомысленном юноше быстро вырастал великий поэт, и скоро он стал теснить «ничтожное дитя мира». Под тридцать лет решительно обозначается у Пушкина «смутное влечение чего-то жаждущей души», — неудовлетворенность игрою темных страстей и ее светлыми отражениями в легких образах и нежных звуках. «Познал он глас иных желаний, познал он новую печаль». Он понял, что «служенье муз не терпит суеты», что «прекрасное должно быть величаво», т.е. что красота, прежде чем быть приятною, должна быть достойною, что *красота есть только ощутительная форма добра и истины*.

Если бы Пушкин жил в средние века, то, достигнув этого понимания, он мог бы пойти в монастырь, чтобы связать свое художническое призвание с прямым культом того, что абсолютно достойно. Ему легко было бы удалиться от мира, в исправление и перерождение которого он, как мы знаем, не верил. В тех условиях, в которых находился русский поэт XIX века, ему удобнее и безопаснее было избрать другой род аскетизма: он женился и стал отцом семейства. С этим благополучно прошел для него период необузданных чувственных увлечений, которые могли бы задавить неокрепший творческий дар, вместо того чтобы питать его. *Это* искушение оказалось недостаточно сильным, чтобы одолеть его гений, он сумел вовремя положить предел безмерности своих низших инстинктов, ввести в русло свою материальную жизнь. «Познал он глас иных желаний, познал он новую печаль».

Но, становясь отцом семейства, Пушкин по необходимости теснее прежнего связывал себя с жизнью социальной, с тою общественною средою, к которой он принадлежал, и тут его ждало новое, более тонкое и опасное искушение.

Достигши зрелого возраста, Пушкин ясно сознал, что задача его жизни есть то служение, «которое не терпит суеты», служение тому прекрасному, которое «должно быть величавым». Так как он оставался в обществе, то его служение красоте неизбежно принимало характер *общественного* служения, и ему нужно было установить свое *должное* отношение к обществу.

Но тут Пушкин, вообще слишком даже разделявший поэзию с житейскими отношениями, не захотел отделить законное сознание о своем высшем поэтическом призвании и о том внутреннем преимуществе перед другими, которое давал ему его гений, — не захотел он отделить это законное чувство своего достоинства как великого поэта от личной мелкой страсти самолюбия и самомнения. Если своим гением Пушкин стоял выше других и был прав, сознавая эту высоту, то в своем самолюбивом раздражении на других он падал со своей высоты, становился *против* других, то есть на одну доску с ними, а чрез это терял и всякое оправдание для своего раздражения, — оно оказывалось уже только дурною страстью вражды и злобы.

## VI

Самолюбие и самомнение есть свойство всех людей, и полное его истребление не только невозможно, но, пожалуй, и нежелательно. Этим отнимался бы важный возбудитель человеческой деятельности; это было бы опасно, пока человечество должно жить и действовать на земле.

В отеческих писаниях, — кажется, в Лимонарии св. Софрония, патриарха Иерусалимского, — я читал такой рассказ. К знаменитому подвижнику пришел начинающий монах, прося указать ему путь совершенства. — «Этою ночью, — сказал старец, — ступай на кладбище и до утра восхваляй погребенных там покойников, а потом приди и скажи мне, как они примут твои хвалы». На другой день монах возвращается с кладбища: «Исполнил я твое приказание, отче! Всю ночь громким голосом восхвалял я этих покойников, величал их святыми, преблаженными отцами, великими праведниками и угодниками Божиими, светильниками вселенной, кладезями премудрости, солью земли; приписал им все добродетели, о каких только читал в Священном писании и в эллинских книгах». — «Ну что же? Как выразили они тебе свое удовольствие?» — «Никак, отче: все время хранили молчание, ни единого слова я от них не услышал». — «Это весьма удивительно, — сказал старец, — но вот что ты сделай: этою ночью ступай туда опять и ругай их до утра, как только можешь сильнее: тут уж они наверно заговорят». На следующий день монах опять возвратился с отчетом: «Всячески поносил я их и позорил, называл псами нечистыми, сосудами дьявольскими, богоотступниками; приравнивал их ко всем злодеям из Ветхого и Нового завета от Каина-братоубийцы до Иуды-предателя, от Гивеонитов неистовых и до Анании и Сапфиры богообманщиков, укорял их во всех ересьях от Симоновой и Валентиновой до новоявленной монофелитской». — «Ну что же? Как же ты спасся от их гнева?» — «Никак, отче! они все время безмолвствовали. Я даже ухо прикладывал к могилам, но никто и не пошевелился». — «Вот видишь, — сказал старец, — ты поднялся на первую ступень ангельского жития, которая есть послушание; вершины же этого жития на земле достигнешь лишь тогда, когда будешь так же равнодушен и к похвалам и к обидам, как эти мертвецы».

Хотя для Пушкина также идеал совершенства предполагал полное умерщвление самолюбия и самомнения:

Хвалу и клевету приемли равнодушно, —

но требовать или ждать от него действительного осуществления такого идеала было бы, конечно, несправедливо. Оставшись в миру, он отказался от практики сверхмирского

совершенства, и было бы даже жалко, если бы поэт светлой жизни погнался за совершенством покойников.

Но можно и должно было требовать и ожидать от Пушкина того, что по праву ожидается и требуется нами от всякого разумного человека во имя человеческого достоинства, — можно и должно было ждать и требовать от него, чтобы, оставаясь при своем самолюбии и даже давая ему при случае то или другое выражение, он не придавал ему *существенного* значения, не принимал его как мотив важных решений и поступков, чтобы о страсти самолюбия он всегда мог сказать, как и о всякой другой страсти: я имею ее, а не она меня имеет. К этому, по меньшей мере, обязывал Пушкина его гений, его служение величавой красоте, обязывали, наконец, его собственные слова, когда, с укором обращаясь к своему герою, он говорит, что тот

Был должен оказать себя  
Не мячиком предрассуждений,

Не пылким мальчиком, бойцом,  
Но мужем с честью и с умом.

Этой, наименьшей, обязанности Пушкин не исполнил.

## VII

Допустив над своею душою *власть* самолюбия, Пушкин старался оправдать ее чувством своего высшего призвания. Это фальшивое оправдание недостойной страсти неизбежно ставило его в неправильное отношение к обществу, вызывало и поддерживало в нем презрение к другим, затем отчуждение от них, наконец, вражду и злобу против него.

Уже в сонете «Поэту» высота самосознания смешивается с высокомерием и требование бесстрастия — с обиженным и обидным выражением отчуждения.

Ты — царь, живи один!

Это взято, кажется, из Байрона: the solitude of kings. Но ведь одиночество царей состоит не в том, что они живут одни, — чего, собственно и не бывает, — а в том, что они *среди других* имеют единственное положение. Это есть одиночество горных вершин.

Монблан — монарх соседних гор:

Они его венчали.  
(«Манфред» Байрона)

В этом смысле одинок и гений, и *этого одиночества* никто отнять не может, как нельзя отнять у Монблана его 14 000 футов высоты. Такое одиночество гения само собою разумеется, не нужно на него указывать или подчеркивать его. Но разве оно есть причина для презрения и отчуждения? И солнце одно на небе, но оно живет во всем, что оно живит, и никто не увидит в нем символ высокомерного обособления.

Не подобало такое высокомерие и солнцу нашей поэзии. К *иным* чувствам и взглядам призывало его не только сознание своей гениальности, но и сознание религиозное, которое с наступлением зрелого возраста пробудилось и выяснилось в нем. Прежде его неверие было более легкомыслием, чем убеждением, и оно прошло вместе с другими легкомысленными увлечениями. То, что он говорил про Байрона, еще более применяется к нему самому: «скептицизм сей был только временным своенравием ума, иногда идущего вопреки убеждению внутреннему, вере душевной».

В сознании своего гения и в христианской вере поэт имел двойную опору, слишком достаточную, чтобы держаться в жизни на известной высоте, недостижимой для мелкой вражды, клеветы и сплетни, — на высоте одинаково далекой от нехристианского презрения к ближним и от недостойного уподобления толпе. Но мы видим, что Пушкин постоянно колеблется между высокомерным пренебрежением к окружающему его обществу и мелочным раздражением против него, выражающимся в язвительных личных выходках и эпиграммах. В его отношении к неприязненным лицам не было ничего ни гениального, ни христианского, и здесь — настоящий ключ к пониманию катастрофы 1837 года.

## VIII

По мнению самого Пушкина, повторяемому большинством критиков и историков литературы, «свет» был к нему враждебен и преследовал его. Та злая судьба, от которой будто бы погиб поэт, воплощается здесь в «обществе», «свете», «толпе», — вообще в той пресловутой *среде*, роковое предназначение которой только в том, кажется, и состоит, чтобы «заедать» людей.

При всей своей распространенности, это мнение, если его разобрать, оказывается до крайности неосновательным. Над Пушкиным все еще тяготее критика Писарева, только без ясности и последовательности этого замечательного писателя. Люди, казалось бы, прямо противоположного ему направления и относящиеся к нему и ко всему движению шестидесятых годов с «убийственным» пренебрежением, на самом деле применяют к своему кумиру — Пушкину — прием писаревской критики, только с другого конца и гораздо более нелепым образом. Писарев отрицал Пушкина потому, что тот не был социальным и политическим реформатором. Требование было неосновательно, но факт был совершенно верен. Пушкин действительно не был таким реформатором. Теперешние обожатели Пушкина, не покидая дурного критического метода — *произвольных* требований и *случайных* критериев, рассуждают так: Пушкин — великий человек, а так как *наш критерий* истинного величия дан в философии Ницше



и требует от великого человека быть учителем жизнерадостной мудрости язычества и провозвестником нового или обновленного культа героев, то Пушкин и был таким учителем мудрости и таким провозвестником культа, за что и пострадал от косной и низменной толпы. Хотя требования здесь другие, чем у Писарева, но дурная манера предъявлять великому поэту свои личные или партийные требования — в существе та же самая. Критика Писарева может быть сведена к такому силлогизму: Maj.: Великий поэт должен быть провозвестником радикальных идей; Min.: Пушкин не был таким провозвестником; C.: ergo — Пушкин был никуда не годным пошляком. Здесь в заключение высказывается субъективная оценка, грубо неверная, но логически вытекающая из приложения к действительному Пушкину произвольного мерила, взятого критиком, указывающим фактически верно, хотя совершенно некстати, на то, чего *в самом деле не было* у нашего поэта.

Суждения новейших пушкиноманов могут быть, в свою очередь, выражены в таком силлогизме: Maj.: Великий поэт должен быть воплощением ницшеанских идей; Min.: Пушкин был великий поэт; C.: ergo — Пушкин *был* воплощением ницшеанских идей. Формально этот силлогизм так же правилен, как и писаревский, но вы видите *существенную* разницу в пользу покойного критика: там в заключение выражалась только ложная оценка, здесь же утверждается *ложный факт*. Ведь Пушкин в действительности так же мало воплощал ницшеанскую теорию, как и практический радикализм. Но Писарев, подводя Пушкина под мерку радикальных тенденций, ясно видел и откровенно объявлял, что он под нее *не* подходит, тогда как новейшие панегиристы пушкинской поэзии, прикидывая к этому здоровому, широкому и вольному творчеству ломаный аршин ницшеанского психопатизма, настолько слепы, что уверяют себя и других в полной успешности такого измерения.

Дело не в собственных взглядах того или другого критика. И писаревская, и ницшеанская точка зрения могут иметь свою относительную законность. Но дело в том, что в настоящем историческом Пушкине обе эти точки зрения не имеют для себя никакого действительного приложения, и потому обусловленные ими суждения о поэте просто бессмысленны. Мы можем преклоняться перед трудолюбием и искусством муравьев или восхищаться красотой павлиньего хвоста, но нельзя на этом основании бранить жаворонка за то, что он не строит муравейника, и еще менее позволительно с восторгом восклицать: какой великолепный павлиний хвост у этого жаворонка!

К фальшивой оценке Пушкина как учителя древней мудрости и пророка новой или обновленной античной красоты привязывается (довольно искусственно и нескладно) давнишний взгляд на его гибель как на роковое следствие его столкновения с враждебной общественной средой. Но общественная среда враждует обыкновенно с теми людьми, которые хотят ее исправлять и перерождать. У Пушкина такого желания не было; он решительно отклонял от себя всякую преобразовательную задачу, которая действительно вовсе не шла бы к нему. При всем различии натуры и характеров, Пушкин все-таки был более похож на Гете, чем на Сократа, и отношение к нему официальной и общественной русской среды было более похоже на отношение Германии к веймарскому олимпийцу, нежели на отношение афинской демократии к Сократу, — да и Сократ мог свободно прожить среди этой демократии до семидесятилетнего возраста.

Вообще, столкновение лица с обществом должно быть слишком принципиально глубоким, чтобы делать кровавую развязку безусловно необходимою, объективно неизбежною. Во всей истории человечества это случилось, кажется, не более одного раза, да и спор шел, собственно, не между лицом и обществом, а между Богом и «князем мира сего». Впрочем, насколько мне известно, даже самые ярые панегиристы Пушкина не вспоминали о Голгофе по поводу его дуэли; и действительно, несчастный поэт был менее всего близок к Христу тогда, когда стрелял в своего противника.

Пушкина будто бы не признавали и преследовали! Но что же, собственно, не признавалось в нем, что было предметом вражды и гонений? Его художественное творчество? Едва ли, однако, во всемирной литературе найдется другой пример великого писателя, который так рано, как Пушкин, стал общепризнанным и популярным в своей стране. А говорить о гонениях, которым будто бы подвергнулся наш поэт, можно только для красоты слога.

Если несколько лет невольного, но привольного житья в Кишиневе, Одессе и собственном Михайловском — есть гонение и бедствие, то как же мы назовем бессрочное изгнание Данте из родины, тюрьму Камюэнса, объявленное сумасшествие Тассо, нищету Шиллера, остракизм Байрона, каторгу Достоевского и т.д.? Единственное бедствие, от которого серьезно страдал Пушкин, была тогдашняя цензура; но, во-первых, это была общая судьба русской литературы, а во-вторых, этот «тяжкий млат, дробя стекло, кует булат», и, следовательно, для великих писателей менее страшен, чем для прочих. Внешние условия Пушкина, несмотря на цензуру, были исключительно счастливыми. Во всяком случае, можно быть уверенным, что в тогдашней Англии ему за его ранние «вольности» досталось бы от общества гораздо больше, чем в России от правительства, как это ясно видно на примере Байрона. Когда говорят о вражде светской и литературной среды к Пушкину, забывают о его многочисленных и верных друзьях в этой самой среде. Но почему же «свет» более представлялся тогда Уваровым или Бенкендорфом, чем Карамзиными, Вельгурскими, Вяземскими и т.д.? И кто были представители русской литературы: Жуковский, Гоголь, Баратынский, Плетнев или же Булгарин? Едва ли был когда-нибудь в России писатель, окруженный таким блестящим и плотным кругом людей понимающих и сочувствующих.

Как поэт Пушкин мог быть вполне доволен своим общественным положением: он был всероссийской знаменитостью еще при жизни. Конечно, между его современниками в России были и такие, которые отрицали его художественное значение или недостаточно его понимали. Но это были вообще люди эстетически до него не доросшие, что было так же неизбежно, как и то, что люди совсем неграмотные не читали его сочинений. Обижаться и негодовать в одном случае было бы так же странно, как и в другом. И на самом деле, Пушкин обижался и негодовал на общество не за это, не за эстетическую тупость людей малообразованных, а за холодность и неприязненность к нему многих лиц из тех двух кругов, к которым он принадлежал, светского и литературного. Но эта неприязненность, доходившая иногда до прямой враждебности, относилась главным образом не к поэту, не к жрецу Аполлона, а лишь к тому, кто иногда, по собственному признанию, между детей ничтожных мира бывал, может быть, всех ничтожнее. В общественной среде Пушкина были, конечно, как и во всякой другой среде, злостные глупцы и негодаи, для которых превосходство ума и дарования нестерпимо само по себе. Вражда этих людей, возбуждаемая силою Пушкина, могла, однако, держаться и действовать только чрез его слабости. Он сам давал ей пищу и толкал в лагерь своих врагов и таких людей, которые не были злостными глупцами и негодаями.

Главная беда Пушкина были его эпиграммы. Между ними есть, правда, высшие образцы этого невысокого, хотя законного рода словесности, есть настоящие золотые блески добродушной игривости и веселого остроумия; но многие другие ниже поэтического достоинства Пушкина, а некоторые ниже человеческого достоинства вообще и столько же постыдны для автора, сколько оскорбительны для его сюжетов. Когда, например, почтенный ученый, оставивший заметный след в истории своей науки и ничего худого не сделавший, характеризуется так:

70 Клеветник без дарованья,  
Палок ищет он чутьем

И дневного пропитанья  
Ежемесячным враньем, —

то едва ли самый пламенный поклонник Пушкина увидит здесь ту «священную жертву», к которой «требуется поэта Аполлон». Ясно, что тут приносилось в жертву только личное достоинство человека, что требовал этой жертвы не Музагет, а демон гнева и что нельзя было ожидать, чтобы жертва чувствовала при этом благоговение к своему словесному палачу.

Таких недостойных личных выходов, иногда, как в приведенном примере, вовсе чуждых поэтического вдохновения, а иногда представлявших злоупотребление поэзией, у Пушкина, к несчастью, было слишком много даже и в последние его годы. Одна из них создала скрытую причину враждебного действия, приведшего поэта к окончательной катастрофе. Это — известное стихотворение «На выздоровление Лукулла», очень яркое и сильное по форме, но по смыслу представлявшее лишь грубое личное злословие насчет тогдашнего министра народного просвещения Уварова.

По свидетельству большинства современников, личный характер Уварова не мог вызывать сочувствия. Но обличение чьих-нибудь личных недостатков не есть задача поэзии, хотя бы сатирической. А в публичной своей деятельности Уваров имел большие заслуги: из всех русских министров народного просвещения он был, без сомнения, самый просвещенный и даровитый, и деятельность его — самая плодотворная. Для серьезной сатиры, внушаемой интересом общественным, Уваров не давал повода, и, в самом деле, Пушкин обличает только частный характер министра, и его обличение представляет скорее пасквиль, нежели сатиру. Но и правильная сатира, нападающая на общее и публичное зло, неподобала уже тому поэту, который ранее торжественно объявил, что ему нет дела до общественной пользы и что борьба с публичным злом есть дело полиции, а не поэзии:

В градах ваших с улиц шумных  
Сметают сор, — полезный труд!  
Но, забыв свое служенье,

Алтарь и жертвоприношенье,  
Жрецы ль у вас метлу берут?

Если ради внешней красоты стихов «На выздоровление Лукулла» можно извинить их написание и сообщение близким друзьям, то обнаружение их чрез напечатание в журнале не имеет никакого оправдания.

Между тем такому влиятельному и не очень разборчивому в средствах человеку, как Уваров, легко было стать скрытым руководителем множества других лиц, оскорбленных поэтом, и устроить против него деятельный заговор злоречия, сплетни и интриги. Цель была — непрерывно раздражать и дразнить его, и этим довести до поступков, которые сделали бы его положение в петербургском обществе невозможным. Но разве не в его власти было помешать достижению этой цели, рассчитанной только на его нравственную слабость?

## X

Дурное дело обиды, для которого Пушкин злоупотреблял своим талантом и унижал свой гений, было так естественно и потому легко для его врагов. Они были тут в своей сфере, исполняли свою роль; для них не было падения, — падение было только для Пушкина. На низменной почве личной злобы и вражды все выгоды были на их

стороне, их победа была здесь необходима. Но разве необходимо было Пушкину оставаться до конца на этой ему несвойственной, мучительной и невыгодной почве, на которой всякий шаг был для него падением? Враги Пушкина не имеют оправдания; но тем более его вина в том, что он спустился до их уровня, стал открытым для их низких замыслов. Глухая борьба тянулась два года, и сколько было за это время моментов, когда он мог одним решением воли разорвать всю эту паутину, поднявшись на ту *доступную* ему высоту, где неуязвимость гения сливалась с незлобием христианина.

Нет такого житейского положения, хотя бы возникшего по нашей собственной вине, из которого нельзя бы было при доброй воле выйти достойным образом. Светлый ум Пушкина хорошо понимал, чего от него требовали его высшее призвание и христианские убеждения; он знал, что должно делать, но он все более и более отдавался страсти оскорбленного самолюбия с ее ложным стыдом и злобною мстительностью.

Потерявши внутреннее самообладание, он мог еще быть спасен постороннею помощью. После первой несостоявшейся дуэли его с Геккерном император Николай Павлович взял с него слово, что в случае нового столкновения он предупредит государя. Пушкин дал слово, но не исполнил его. Ошибочно уверившись, что непристойное анонимное письмо писано тем же Геккерном, он послал ему (через его отца) свой второй вызов в таком изысканно оскорбительном письме, которое делало кровавый исход неизбежным. Между тем при крайней степени своего раздражения Пушкин не дошел все-таки до того состояния, в котором прекращается вменяемость поступков и в котором данное им слово могло быть просто забыто. После дуэли у него найдено было письмо к графу Бенкендорфу с изложением его нового столкновения, очевидно для передачи государю. Он написал это письмо, но не захотел отправить его. Он думал, что чей-то пошлый и грязный анонимный пасквиль может уронить его честь, а им самим сознательно нарушаемое слово — не может. Если он был тут «невольником», то не «невольником чести», как назвал его Лермонтов, а только невольником той страсти гнева и мщения, которой он весь отдался.

Не говоря уже об истинной чести, требующей только соблюдения внутреннего нравственного достоинства, недоступного ни для какого внешнего посягательства, — даже принимая честь в условном значении согласно светским понятиям и обычаям, анонимный пасквиль ничьей чести вредить не мог, кроме чести писавшего его. Если бы ошибочное предположение было верно и автором письма был действительно Геккерн, то он тем самым лишил себя права быть вызванным на дуэль как человек, поставивший себя своим поступком вне законов чести; а если письмо писал не он, то для вторичного вызова не было никакого основания. Следовательно, эта несчастная дуэль произошла не в силу какой-нибудь внешней для Пушкина необходимости, а единственно потому, что он решил покончить с ненавистным врагом.

Но и тут еще не все было потеряно. Во время самой дуэли, раненный противником очень опасно, но не безусловно смертельно, Пушкин еще был господином своей участи. Во всяком случае, мнимая честь была удовлетворена опасно рано. Продолжение дуэли могло быть делом только злой страсти. Когда секунданты подошли к раненому, он поднялся и с гневными словами: «Attendez, je me sens assez de force pour tirer mon coup!» — недрожавшею рукою выстрелил в своего противника и слегка ранил его. Это крайнее душевное напряжение, этот отчаянный порыв страсти окончательно сломил силы Пушкина и действительно решил его земную участь. *Пушкин убит не пулей Геккерна, а своим собственным выстрелом в Геккерна.*

## XI

Последний взрыв этой страсти, окончательно подорвавший физическое существование поэта, оставил ему, однако, возможность и время для нравственного перерождения. Трехдневный смертельный недуг, разрывая связь его с житейской злобой и суетой, но не лишая его ясности и живости сознания, освободил его нравственные силы и позволил ему внутренним актом воли перерешить для себя жизненный вопрос в истинном смысле. Что перед смертью в нем действительно совершилось духовное возрождение, это сейчас же было замечено близкими людьми.

«Особенно замечательно то, — пишет Жуковский, — что в эти последние часы жизни он как будто сделался *иной*: буря, которая за несколько часов волновала его душу *неодолимою* страстью, исчезла, не оставив в ней следа; ни слова, ни воспоминания о случившемся». Но это не было потерей памяти, а внутренним повышением и очищением нравственного сознания и его действительным освобождением из плена страсти. «Когда его товарищ и секундант Данзас, — рассказывает кн. Вяземский, — желая выведать, в каких чувствах умирает он к Геккерну, спросил его: не поручит ли он ему чего-нибудь в случае смерти касательно Геккерна, — требую, — ответил он, — чтобы ты не мстил за мою смерть; прощаю ему и хочу умереть христианином».

Описывая первые минуты после смерти, Жуковский пишет: «Когда все ушли, я сел перед ним и долго один смотрел ему в лицо. Никогда на этом лице я не видал ничего подобного тому, что было на нем в эту первую минуту смерти... Что выражалось на его лице, я сказать словами не умею. Оно было для меня так ново и в то же время так знакомо. Это не было ни сон, ни покой; не было выражение ума, столь прежде свойственное этому лицу; не было также и выражение поэтическое. Нет! какая-то важная, удивительная мысль на нем разливалась, что-то похожее на видение, на какое-то полное, глубоко удовлетворяющее знание. Всмотриваясь в него, мне все хотелось у него спросить: что видишь, друг? И что бы он отвечал мне, если бы мог на минуту воскреснуть?»



Хотя нельзя угадать, какие слова сказал бы своему другу возродившийся через смерть великий поэт, но можно *наверное* отвечать за то, чего бы он *не* сказал. Он не сказал бы того, что твердят его неразумные поклонники, делающие из великого человека своего маленького идола. Он не сказал бы, что погиб от злой враждебной судьбы, не сказал бы, что его смерть была бессмысленной и бесцельной, не стал бы жаловаться на свет, на общественную среду, на своих врагов, в его словах не было бы укора, ропота и негодования. И эта несомненная уверенность в том, чего бы он не сказал, — уверенность, которая не нуждается ни в каких доказательствах, потому что она прямо дается простым фактическим описанием его последних часов, — эта уверенность есть последнее благодеяние, за которое мы должны быть признательными великому человеку. Окончательное торжество духа в нем и его примирение с Богом и с миром примиряют нас с его смертью: эта смерть *не* была безвременной.

Как? — скажут, — а те дивные художественные создания, которые он еще носил в своей душе и не успел дать нам, а те сокровища мысли и творчества, которыми бы он мог обогатить нашу словесность в свои зрелые и старческие годы?

Какой внешний, механический взгляд! Никаких новых художественных созданий Пушкин нам не мог дать и никакими сокровищами не мог больше обогатить нашу словесность.

## XII

Мы знаем, что дуэль Пушкина была не внешнею случайностью, от него не зависевшею, а прямым следствием той внутренней бури, которая его охватила и которой он отдался *сознательно*, несмотря ни на какие провиденциальные препятствия и предостережения. Он сознательно принял свою личную страсть за основание своих действий, сознательно решил довести свою вражду до конца, до дна исчерпать свой гнев. Один из его ближайших друзей, князь Вяземский, в том самом письме, в котором он описывает его христианскую кончину, обращаясь назад, к истории дуэли, замечает: «ему нужен был кровавый исход». Мы не можем говорить о тайных состояниях его души; но два явные факта достаточно доказывают, что его *личная* воля бесповоротно определилась в этом отношении и уже не была доступна никаким житейским воздействиям, — я разумею: нарушенное слово императору и последний выстрел в противника.

В том внутреннем состоянии, о котором мы вправе заключать из этих двух фактов, даже рана его самого или Геккерна не могла бы укротить его душевную бурю и переменить его *решимость довести дело до конца*. При такой решимости, которая была несомненна и для его друзей, дуэль могла иметь только два исхода: или смерть самого Пушкина, или смерть его противника. Для иных поклонников поэта *второй* исход представлялся бы справедливым и желательным. Зачем убит гений, а ничтожный человек остался в живых? Как же это, однако? Неужели с этою «успешною» дуэлью на душе Пушкин мог бы спокойно творить новые художественные произведения, озаренные высшим светом христианского сознания, до которого он уже раньше достиг?

Делать предположения, забывая о действительной природе и собственных взглядах человека, составляющего их предмет, есть ребяческая забава. Пусть эстетическое идолопоклонство ставит себя выше различия между добром и злом, но какое же это имеет отношение к действительному Пушкину, который никогда на эту точку зрения не становился, а под конец пришел к положительным христианским убеждениям, прямо не допускающим такого безразличия? Если Пушкин в зрелом возрасте стал уже тяготиться противоречием между требованиями поэзии и требованиями житейской суеты, то каким же образом мог бы он примириться с гораздо более глубоким противоречием между служением высшей красоте, священной и величавой, и фактом убийства из-за личной злобы?

Мы не создаем Пушкина по своему образу и подобию, а берем действительного Пушкина с его действительным характером и с теми убеждениями и взглядами, которые действительно сложились у него к этому времени. Уже в шестой главе «Евгения Онегина» есть ясное указание на то, как далеко был бы поэт от безразличия, если бы ему пришлось убить на дуэли хотя бы ненавистного и презренного врага:

Приятно дерзкой эпиграммой  
Взбесить оплошного врага... — и т.д.

*Но отослать его к отцам  
Едва ль приятно будет вам.*

Так говорил еще не перегоревший в юных страстях автор «Евгения Онегина»; что бы сказал возмужалый автор «Пророка» и «Отцы пустынноики и жены непорочны»? Добровольно отдавшись злой буре, которая его увлекала, Пушкин *мог* и *хотел* убить человека, но с действительною смертью противника вся эта буря прошла бы мгновенно, и осталось бы только сознание о бесповоротно совершившемся злом и безумном деле. У кого с именем Пушкина соединяется действительный духовный образ поэта в его зрелые годы, тот согласится, что конец этой добровольной с его стороны, им самим вызванной, дуэли — смертью противника — был бы для Пушкина во всяком случае жизненною катастрофою. Не мог бы он с такою тяжестью на душе по-прежнему привольно подниматься на вершины вдохновения для «звуков сладких и молитв»; не мог бы он с кровью нечистой человеческой жертвы на руках приносить *священную жертву* светлому божеству поэзии; для нарушителя нравственного закона нельзя уже было чувствовать себя *царем* над толпою, и для невольника страсти — свободным *пророческим глаголом* жечь сердца людей. При той высоте духа, которая была ему доступна и которую так явно открыли его последние мгновения, легких и дешевых расчетов с совестью не бывает.

Для примирения с собою Пушкин мог отречься от мира, пойти куда-нибудь на Афон, или он мог избрать более трудный путь невидимого смирения, чтобы искупить

свой грех в той же среде, в которой его совершил и против которой был виноват своею нравственною немощью, своим недостойным уподоблением ничтожной толпе. Но, так или иначе, — под видом ли духовного или светского подвижника, — во всяком случае, Пушкин после катастрофы жил бы только для дела личного душеспасения, а не для прежнего служения чистой поэзии. Прежде в простой и открытой душе поэта полнота жизненных впечатлений кристаллизовалась в прозрачную «объективную» призму, где сходящийся на него в минуту вдохновения белый луч творческого озарения становился живою радугою. Но такой лучезарный, торжествующий характер поэзии имел неизбежно соответствующее ему основание в душевном строе поэта — ту непосредственную созвучность с всемирным благим смыслом бытия, ту жизнерадостную и добродушную ясность, все те свойства, которыми отличался Пушкин до катастрофы и которых он не мог сохранить после нее. При том исходе дуэли, которого бы желали иные поклонники Пушкина, поэзия ничего бы не выиграла, а поэт потерял бы очень много: вместо трехдневных физических страданий ему пришлось бы многолетнею нравственною агонией достигать той же окончательной цели: своего духовного возрождения. Поэзия сама по себе не есть ни добро, ни зло: она есть *цветение* и сияние духовных сил — добрых или злых. У ада есть свой мимолетный цвет и свое обманчивое сияние. Поэзия Пушкина не была и не могла быть таким цветом и сиянием ада, а сохранить и возвести на новую высоту добрый смысл своей поэзии он уже не мог бы, так как ему пришлось бы всю душу свою положить на внутреннее нравственное примирение с потерянным в кровавом деле добром. Не то чтобы дело дуэли само по себе было таким ужасным злом. Оно может быть извинительно для многих, оно могло быть извинительно для самого Пушкина в пору ранней юности. Но для Пушкина 1837 г., для автора «Пророка», убийство личного врага, хотя бы на дуэли, было бы нравственною катастрофою, последствия которой не могли бы быть исправлены «между прочим», в свободное от литературных занятий время, — для восстановления духовного равновесия потребовалась бы вся жизнь.

Все многообразные пути, которыми люди, призванные к духовному возрождению, действительно приходят к нему, в сущности сводятся к двум: или путь внутреннего перелома, внутреннего решения лучшей воли, побеждающей низшие влечения и приводящей человека к истинному самообладанию; или путь жизненной катастрофы, освобождающей дух от непосильного ему бремени одолевших его страстей. Беззаветно отдавшись своему гневу, Пушкин отказался от первого пути и тем самым избрал второй, — и неужели мы будем печалиться о том, что этот путь не был отягощен для него виною чужой смерти и что духовное очищение могло совершиться в три дня?

Вот вся судьба Пушкина. Эту судьбу мы по совести должны признать, во-первых, *доброю*, потому что она вела человека к наилучшей цели — к духовному возрождению, к высшему и единственно достойному его благу; а во-вторых, мы должны признать ее *разумною*, потому что этой наилучшей цели она достигла простейшим и легчайшим в *данном положении*, т.е. наилучшим, способом. Судьба не есть произвол человека, но она не может управлять человеческою жизнью без участия собственной воли человека, а при данном состоянии воли этого человека то, что с ним произошло, должно было произойти и есть самое лучшее из того, что вообще могло бы с ним произойти, т.е. *кажется* возможным.

Природа судьбы вообще и, следовательно, судьба всякого человеческого существа не объясняется *вполне* тем, что мы видим в судьбе такого особенного человека, как Пушкин: нельзя химический анализ Нарзана принимать всецело за анализ всякой воды. Как в Нарзанае есть то, чего нет ни в какой другой воде, так, с другой стороны, для полного отчета о составе нашей невиской воды приходится принимать во внимание такие осложнения, каких не найдется ни в Нарзанае, ни в каком-либо другом целебном источнике. Но все-таки мы наверно найдем и в Неве, и в Нарзанае, и во всякой другой воде основные вещества — водород и кислород, — без них никакой воды не бывает. При всей своей особенности судьба Пушкина показывает нам — лишь с большею яркостью — те основные черты, которые мы отыщем, если захотим и сумеем искать, во всякой человеческой судьбе, как бы она ни была осложнена или, напротив, упрощена. Судьба вообще не есть простая стихия, она разлагается на два элемента: высшее добро и высший разум, и присущая ей необходимость есть преодолевающая сила разумно-нравственного порядка, независимого от нас по существу, но воплощающегося в нашей жизни только чрез нашу собственную волю. А если так, то я думаю, что темное слово «судьба» лучше нам будет заменить ясным и определенным выражением — *Провидение Божие*.

### ЗНАЧЕНИЕ ПОЭЗИИ В СТИХОТВОРЕНИЯХ ПУШКИНА

В конце нынешнего юбилейного года, после того как Пушкин освещался и рассматривался со всяких сторон, осталось еще сказать о нем разве только как о поэте, — не потому, конечно, чтобы о пушкинской поэзии вовсе не говорилось при чествовании поэта, а потому, что о ней говорилось или слишком мало, или недостаточно принципиально, а то и слишком неладно<sup>10</sup>. В других отношениях эта столетняя годовщина не прошла бесследно, и было бы неблагоприятностью не помянуть ее добрым словом. Кроме первого тома академического издания сочинений Пушкина следует указать еще на очень важные,

<sup>10</sup> Образцы неладных речей были мною показаны в заметке об «Особом чествовании Пушкина» («Вестник Европы», июль).

хотя и не бросающиеся в глаза данные для личной характеристики поэта — в биографических исследованиях Л.Н. Майкова о нескольких близких Пушкину лицах (особенно о его товарище Пущине и об А.П. Керн); затем — на чрезвычайно полный и обстоятельный труд Ф.Е. Корша об особенностях пушкинской версификации (по поводу вопроса об окончании «Русалки»), интересный и в некоторых других отношениях; далее, по счастливому совпадению, в этом году вышел IV-й том обширной «Истории русской литературы» А.Н. Пыпина: значительная часть этого тома занята Пушкиным, с приложением полнейшей библиографии о нем. Из общих взглядов и рассуждений касательно Пушкина, кроме нескольких прекрасных юбилейных речей в Петербурге и в Москве (с одною из петербургских читателей «Вестника Европы» хорошо знакомы), — следует в особенности отметить только что появившуюся статью М.О. Меньшикова, защищающего Пушкина от «клеветы обожания»<sup>11</sup>. Правда, это заглавие, при всем своем остроумии, есть одна из немногих ошибок в талантливой и симпатичной статье г. Меньшикова: клевета, как в юридическом, так и в житейском смысле, есть заведомо ложное, следовательно, злоумышленное приписывание кому-нибудь дурных свойств, ему не принадлежащих, или постыдных деяний, им не совершенных. Обожатели Пушкина, конечно, не клеветали и не могли клеветать на него, когда высказывали о нем свои чрезвычайно неосновательные, хотя весьма к нему благожелательные и, следовательно, никак не клеветнические суждения, и г. Меньшиков правильнее бы выразил свой упрек словами: *нерассудительность* обожания, *бессмыслица* обожания и т. п. Ведь если бы какой-нибудь обожатель Петра Великого стал утверждать, что славнейшее дело этого государя есть суд над царевичем Алексеем, то состава клеветы тут не было бы, а была бы лишь нелепая оценка исторических фактов; или если бы чья-нибудь извращенная мысль подарила нас заявлением, что вся сила и красота солнца заключается в его пятнах, то и это была бы не клевета, а только глупость. Кроме неточности заглавия автор этой примечательной статьи заслуживает упрека за неверную мысль о ненужности и зловредности Петербурга. Мнимая ошибка Петра Великого — действительная ошибка г. Меньшикова. Впрочем, к этому антиисторическому и противоположному взгляду мы еще вернемся.

Никто не скажет, конечно, чтобы и те вопросы касательно Пушкина, которые внимательно рассматривались в год его столетия, были исчерпаны; но менее всего это можно сказать об *эстетической* стороне дела, о значении пушкинской поэзии по существу. *Поздние пришельцы* на роскошное словесное пиршество этого года, вместо ожидаемых — по латинской пословице — *костей*, к удивлению своему, находят лучшее блюдо почти нетронутым. При всей должной скромности трудно не воспользоваться таким счастливым случаем. Задачу эстетического обсуждения пушкинской поэзии я облегчил для себя тем, что заранее (более двух лет тому назад) рассмотрел с своей точки зрения важнейший из не-эстетических вопросов касательно Пушкина, именно вопрос о нравственном смысле той роковой катастрофы, которая прервала земную жизнь поэта, дав ему, впрочем, время для окончательного душевного очищения и просветления.

Этический взгляд, изложенный в статье «Судьба Пушкина»<sup>12</sup> и сводящийся к тому простому положению, что *гений обязывает* и что *кому много дано, с того много и взыщется*, вызвал общее неудовольствие и единогласное осуждение в печати<sup>13</sup>. Но мотивы такого неудовольствия относились ко всему что угодно, только не к тому, что было действительно мною высказано и что осталось совсем нетронутым в многочисленных статьях и заметках, появившихся в эти два года по поводу «Судьбы Пушкина». Не имея никакой разумной причины останавливаться на такой «критике» или в чем-нибудь изменять те мысли, которые встретили столько порицаний, но ни одного возражения, мало-мальски относящегося к делу, — я могу теперь, говоря о поэзии Пушкина, не возвращаться снова к вопросу о его личной судьбе. В тех случаях, когда мне придется по естественной связи предметов мимоходом коснуться и этого вопроса, читатели «Вестника Европы» позволят мне предполагать, что взгляд мой на дело им известен и не требует повторительного изложения.

## I

Пушкинская поэзия есть поэзия по существу и *по преимуществу*, — не допускающая никакого частного и одностороннего определения. Самая сущность поэзии, — то, что собственно ее составляет или что поэтично само по себе, — нигде не проявлялась с такою чистотою, как именно у Пушкина, — хотя были поэты сильнее его. В самом деле, признавать Пушкина поэтом по преимуществу еще не значит признавать его величайшим из поэтов. *Сила* поэтического творчества может проистекать из разнородных источников, и самое чистое и полное выражение поэзии как такой может еще и не быть самым сильным и грандиозным. Не тревожа колоссальных теней Гомера и Данта, Шекспира и Гете, — можно предпочитать Пушкину и Байрона и Мицкевича. С *известных сторон* такое предпочтение не только понятно как личный вкус, но и требуется беспристрастною оценкой. И все-таки Пушкин остается поэтом по преимуществу, более беспримесным, — чем все прочие, — выразителем чистой поэзии. То, чем Байрон и Мицкевич были *значительнее* его, вытекало не из сущности поэзии как такой и не из поэтической стороны их дарования, а зависело от других элементов их душевной природы. Байрон превосходил Пушкина напряженною силой своего самочувствия и самоутверждения; это был более сосредоточенный ум и более могучий характер, что выражалось, разумеется, и в его поэзии, усиливая ее внушающее действие, делая из поэта «владельца дум». Мицкевич был больше Пушкина глубиною своею религиозного чувства, серьезностью своих нравственных требований от личной

<sup>11</sup> «Книжки недели», октябрь.

<sup>12</sup> «Вестник Европы», сентябрь 1897. (В следующем году изд. отдельно)

<sup>13</sup> Точнее — почти единогласное: среди нескольких десятков бранных отзывов, попавшихся мне на глаза, я помню один не бранный

и народной жизни, высотой своих мистических помыслов и, главное, — своим всегдашним стремлением покорять все личное и житейское тому, что он создавал как безусловно должное, — и все это, конечно, звучало и в стихах Мицкевича, — хотя бы и не имевших прямо религиозного содержания, — сообщая им особую привлекательность для душ, соответственно настроенных. Но как демоническое высокомерие Байрона, так и религиозная высота Мицкевича были такие их свойства, которые проявились бы так или иначе и в том случае, если бы эти два могучие человека не написали ни одной поэтической строки. А так как они были притом Божию милостью и гениальные поэты, то господствующие стороны их личности, сверх своего общего значения, естественно нашли себе выражение и в их поэзии, хотя у Мицкевича стихотворения *намеренно* религиозные, понятно, слабее других; выражаясь в поэзии, эти особые элементы ведь не выражали ее собственной эстетической сущности. Байрон и Мицкевич *от себя приносили* такое содержание, которое при всей своей значительности не было, однако, существенно для поэзии как таковой: один внес свой демонизм, другой — свою религиозную мистику. У Пушкина такого господствующего центрального содержания личности никогда не было; а была просто живая, открытая, необыкновенно восприимчивая и отзывчивая ко всему душа — и больше ничего. Единственно крупное и важное, что он знал за собою, был его поэтический дар; ясно, что он ничего общезначительного не мог *от себя* заранее внести в поэзию, которая и оставалась у него *чистой поэзией*, получавшей свое содержание не извне, а из себя самой. Основной отличительный признак этой поэзии — ее *свобода* от всякой предвзятой тенденции и от всякой претензии. Господствующая тенденция Мицкевича была высока и прекрасна; но когда она слишком явно выступает в его поэзии, она нарушает ее красоту; ведь потому и признается по справедливости «Пан Тадеуш» самым лучшим, если и не самым характерным произведением Мицкевича, что поэт здесь почти не отступает от своей чисто поэтической задачи и настолько же приближается к Пушкину, насколько отдалается от Байрона. А что касается до этого «властителя дум», то ведь он весь был как бы одною гигантскою *претензией*, обращенной к Творцу и к творению. — Никакой предвзятой, сознательной и преднамеренной тенденции и никакой претензии мы у Пушкина не встретим, если только будем смотреть на него прямо, если только сами подойдем к нему свободные от предвзятой тенденции и несправедливого притязания непременно высмотреть у поэта то, что для нас самих особенно приятно, получить от него не то, что он дает нам — поэтическую красоту — Бог с ней совсем! — а то, что нам нужно от него: авторитетную поддержку в наших собственных помыслах и заботах. При сильном желании и с помощью вырванных из целого отдельных кусков и кусочков можно, конечно, приписать Пушкину всевозможные тенденции, даже прямо противоположные друг другу: крайне-прогрессивные и крайне-ретроградные, религиозные и вольнодумные, западнические и славянофильские, аскетические и эпикурейские. Довольно трудно разобрать, какой из двух оттенков наивного самолюбия преобладает здесь в каждом случае: желание ли сделать честь Пушкину причислением его к таким превосходным людям, как мы, или желание сделать честь себе чрез единомыслие с нами такого превосходного человека, как Пушкин.

На самом деле в радужной поэзии Пушкина — все цвета, и попытка окрасить ее в один сама себя обличает явными натяжками и противоречиями, к которым она приводит. Действительная *разноцветность* пушкинской поэзии бросается всякому в глаза, и внешний, поверхностный взгляд видит здесь бессодержательность, безыдейность, бесхарактерность. На язык просится выражение: *хамелеон*, — которое не звучит похвалою. Но какой разумный смысл может иметь такое суждение? Какого рода содержание требуется здесь от поэзии? Кажется, всякое, кроме только поэтического. Но если вы у химика будете искать богословских положений, а у богослова — химических опытов, то, конечно, найдете бессодержательным и того и другого. С таким же приблизительно логическим правом можно требовать заранее от поэта определенного образа мыслей — религиозного, политического, социологического и т.д. Искать в поэзии непременно какого-то особенного, постороннего ей содержания — значит не признавать за нею *ее собственное*, а в таком случае стоит ли и толковать о поэтах? Логичнее будет махнуть на них рукою, как на пустых и бесполезных людей.

Но есть в поэзии свое содержание и своя польза. Поэзия может и должна служить делу истины и добра на земле, — но только *по-своему*, только своею *красотою* и ничем другим. Красота уже сама по себе находится в должном соотношении с истиной и добром, как их осязательное проявление. Следовательно, все действительно поэтическое — значит, прекрасное — будет тем самым содержательно и полезно в лучшем смысле этого слова.

Ни в чем, кроме красоты, *настоящая* поэзия не нуждается: в красоте — ее смысл и ее польза. Правда, истекающий XIX-й век определился к своему концу как эпоха подделок. Поддельваются молоко и вино. Но тут если не собственная стыдливость, то страх перед полицией и покупателями внушает виновным некоторую умеренность и приличие; ведь никакой фальсификатор не решится утверждать, что молоко и вино по самому назначению своему могут и должны быть бесполезны и даже вредны. Другое дело фальсификация красоты: этому «вольному художеству» закон не писан. Вечная красота объявляется *старою* красотой, и на ее руинах водружается знамя *новой* красоты, на котором лица, похожие на разных героев не то Шедрина, не то Достоевского, пишут свои девизы: — «Дерзай!» — «Посягнем!» — «Плюй на все и торжествуй!». Между старою и новою красотою — то различие, что первая жила в тесном естественном союзе с добром и правдой, а вторая нашла такой союз для себя не только излишним, но и прямо неподходящим, нежелательным. Тут всего любопытнее вот что: сначала объявляется, что красота свободна от противоположности добра и зла, истины и лжи,



что она выше этого *дуализма* и равнодушна к нему, а под конец вдруг оказывается, что эта свобода и красота и божественное как будто беспристрастие к обеим сторонам незаметно перешли в какую-то враждебность к одной стороне (именно правой: к истине и добру) и в какое-то неодолимое «влечение — род недуга» к другой стороне (левой: к злу и лжи), — в какой-то пифизм, демонизм, сатанизм и прочие «новые красоты», в сущности столь же старые, как «черт и его бабушка».

Но почему я говорю тут о *подделке*? Разве нет в действительной жизни красивого зла, изящной лжи, эстетического ужаса? Конечно, есть; без этого нечем было бы и подделывать красоту. Но что же отсюда следует? Блеск олова по природе похож на блеск серебра, и желтая медь своим натуральным цветом напоминает золото; но если мне поднесут оловянный полтинник или медный империял, то я, кажется, имею право назвать их фальшивыми. Действительные свойства ложной красоты даются природой, но выдавать ее за настоящую — это уже дело людей, и дело фальшивое. Такой обман, как всякий другой, обличается негодностью своих действий. И гнилушка светится, по такое освещение годится только для сов и филинов; и на болоте вспыхивают огоньки, но на таком огне не согреться и лягушкам.

Свет и огонь пушкинской поэзии шли не из гниющего болота. Ее неподдельная красота была внутренне нераздельна с добром и правдой. Может быть, семистольная цевница, которую дала ему Муза, была сделана из болотного тростника, но —

Тростник был оживлен божественным дыханьем

И душу наполнял святым очарованьем —

и ничего не говорил о «новой красоте». Служителям последней приходится, таким образом, или насильно навязывать Пушкину свои вождения, вовсе ему чуждые, или объявлять его поэзию бессодержательной, неинтересной, ненужной.

## II

Настоящая чистая поэзия требует от своего жреца лишь неограниченной восприимчивости душевного чувства, чутко послушного высшему вдохновению. Ум как начало самостоятельности в человеке тут ни при чем. Лично Пушкин был бесспорно умнейший человек; блестящие искры его ума рассеяны в его письмах, записках, статьях, эпиграммах и т.д. Все это очень ценно, но не здесь *бесценное* достоинство и значение Пушкина; он нам *безусловно* дорог не своими *умными*, а своими *вдохновенными* произведениями. Перед вдохновением ум молчит. Острый и ясный ум Пушкина в соединении с тонким вкусом, с верным словесным тактом и с широким литературным образованием — все это выступало вперед и вступало в свои права, когда исчезал «быстрый холод вдохновенья», когда приходилось окончательно обрабатывать, отделять по суждению ума то, что было сделано не от ума, а создано под высшим наитием. Не все, написанное Пушкиным, даже в стихах, принадлежит к пушкинской поэзии: ведь и человек, в высокой степени способный к вдохновению, не всегда испытывает его действие, когда берется за перо. Но если дело идет о настоящих пушкинских стихах, то всякий чуткий к поэзии читатель так же забудет про то, что Пушкин был умен, как и про то, что у него был изящный почерк. Ну из какого ума мог выйти тот божественный вздох, которым живут и дышат вот такие простейшие и обыкновеннейшие слова:

Еще кого недосчитались вы?  
Кто изменил пленительной привычке?  
Кого из вас увлек холодный свет?

Чей глас умолк на братской переключке?  
Кто не пришел? Кого меж нами нет?..

Искусство ума человеческого может из простой глины сделать прекраснейший горшок, но вложить в глину живую душу — не его дело. И какой ум в нескольких словах может воплотить такой захватывающий душу образ:

Сидишь ли ты в кругу друзей,  
Чужих небес любовник беспокойный,  
Иль снова ты проходишь тропик знойный,  
И вечный лед полуночных морей?

Ты постирал из-за моря к нам руку,  
Ты нас одних в младой душе носил  
И повторял: на долгую разлуку  
Нас тайный рок, быть может, осудил...

Где же тут работа ума? Как можно *придумать* эту гениальную простоту? Здесь веет «дух песен» из светлого отрочества, здесь воскресает материнская ласка Музы:

С младенчества дух песен в нас горел,  
И дивное волненье мы познали;

С младенчества две Музы к нам летали,  
И сладок был их лаской наш удел.

Но «дух песен» и «ласка Музы», это все — метафоры. Положим. Но вот совершенно трезвое, точное, можно сказать, наукообразное, чуть не протокольное описание той наличной реальности, которую эти метафоры объясняют, а на иной взгляд — только затемняют. Вот простое описание самим поэтом его творческого процесса, — описание, подходящее, конечно, и к внутреннему опыту всех других поэтов, насколько они сами близки к Пушкину как чистому поэту — поэту по преимуществу. Первое условие: *полное уединение*, — и к счастью, оно нередко выпадало на долю невольного и вольного изгнанника. Лучшее место — глухая деревня; лучшее время — глухая осень — дни *поздней* осени, когда...

Весною мешает смутное, физиологическое, а не поэтическое, волнение крови: «Я не люблю весны, весной я болен», — высшая сторона человеческой души тяготеет материальной солидарностью с бессловесно природой, с растениями и животными. Летом тоже выступает, хотя с другой стороны, зависимость человека от внешней физической среды:

Ох, лето красное, — любил бы я тебя,  
Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи.  
Ты, все душевные способности губя,

Нас мучишь; как поля, мы страждем от засухи;  
Лишь как бы напоить, да освежить себя —  
Иной в нас мысли нет...

Наивность или эстетическое непонимание могут сказать: разве это серьезно? Разве можно придавать такое значение временам года? Откуда такая легкая капитуляция духовной силы перед силою внешних влияний? Неужели в самом деле летней температуры в союзе с комарами да мухами достаточно, чтобы «губить все душевные способности» в великом поэте? Неужели его высокий ум не мог подняться над высотой термометра и крылатый стих не мог унести его далеко от крылатых насекомых? Конечно, мог, — да и поднимался, и уносился: разные эпиграммы, шуточные послания, альбомная лесть дамам и девицам, — все, что сочиняется умом с помощью формального стихотворческого искусства, — все это, наверное, Пушкин писал и летнею, и весеннею порой; а вот настоящих-то своих чисто поэтических произведений — не писал. Если бы Пушкин в самом деле был только, или хотя главным образом, «огромный ум», то, конечно, этот огромный ум сумел бы освободиться от силы телесных воздействий и производил бы свое дело по собственным намерениям, независимо от впечатлений извне. Мог же Демосфен с камешками во рту ораторствовать над шумящим морем; мог же Архимед решать задачи механики под грохот неприятельского штурма. В ораторском искусстве, как и в точных науках, действует по преимуществу ум, активное, самодеятельное начало в человеке, которое, при известной степени силы и при соответственном характере, может до некоторой степени успешно сопротивляться всяким телесным воздействиям. И если бы творения Пушкина были делом ума и формального словесного искусства, если бы он был только оратором в стихах, подобно Ломоносову или Ламартину, то, конечно, его ум был достаточно силен, чтобы производить свою работу независимо от изменений во внешней природе и от своих собственных телесных состояний. Но какой бы величины ни был ум Пушкина, настоящая пушкинская поэзия не была делом ума, а зависела от восприимчивости его души к воздействиям из *надсознательной* области; а восприимчивость к ним, во-первых, не имеет того характера самодеятельности, который принадлежит уму, а во-вторых, она глубже, теснее и разностороннее связана с материальной, физиологическою подкладкою человеческой жизни. Поэтому темные и смутные впечатления из внешней среды должны быть уже ослаблены и нейтрализованы в соответствующей им низшей, чувственной области душевной жизни, чтобы они не могли вторгаться в иную, высшую область, отвращая силы души от их лучшего назначения. Животные голоса в человеке должны затихнуть, умолкнуть, чувственная пестрота и яркость должны побледнеть, чтобы поэт мог слышать «божественные глаголы» и видеть «виденья первоначальных, лучших дней».

Но голоса животной природы — в самом человеке, как и вокруг него, — не молчат ни тогда, когда она весною, возбужденная, ликует и светло радуется новым приливам темной жизни, ни тогда, когда она, удрученная, изнывает и томится летним зноем. Вот причина той на первый взгляд странности, что кипучая и жизнерадостная душа Пушкина тяготилась не только красным летом, но и животворною весною. Как поэт жизни, он ощущал, конечно, и жизнь природы, но его крылатая поэзия не любила медлить на этих первых ступенях. Раскрытие поэтического смысла природной жизни Пушкин как бы предоставил своему глубокомысленному современнику — Тютчеву, а лирическую живопись ее явлений — одному из главных птенцов своего «лебединого» гнезда — Фету. Поэзию же самого Пушкина тянуло от природы к жизни человеческой и отсюда — в высь и в даль. Усиленное биение земного пульса весною и летом тяготило его, мешало свободе его лучших вдохновений:

Суровою зимой я более доволен...

Но если зимний сон природы не нарушает тишины и уединения в деревне, то в обычной городской жизни является тут новая помеха для творческих настроений — со стороны среды общественной: возбуждение низшей, страстной души «суетным светом», или «светскою суетой». Да и в деревне частая смена «жгучего» мороза с искусственным жаром волнует кровь не хуже вешнего солнца. Всего лучше осень:

Унылая пора, очей очарованье,  
Приятна мне твоя прощальная краса!  
Люблю я пышное природы увяданье,  
В багрец и золото одетые леса.

В их сенях ветра шум и свежее дыханье,  
И мглой волнистою покрыты небеса.  
И редкий солнца луч, и первые морозы,  
И отдаленные седой зимы угрозы.

С увяданием природы расцветает в душе поэзия. Вот —

...гаснет краткий день, и в камельке забытом  
Огонь опять горит, — то яркий свет лиет,  
То тлеет медленно; а я над ним читаю  
Иль думы долгие в душе моей питаю.

И забываю мир, и в сладкой тишине  
Я сладко усыплен моим воображеньем,  
И пробуждается поэзия во мне:  
Душа стесняется лирическим волненьем,  
Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,  
Излиться наконец свободным проявленьем.

И тут ко мне идет незримый рой гостей,  
Знакомцы давние, плоды мечты моей.  
И мысли в голове волнуются в отваге,  
И рифмы легкие навстречу им бегут,  
И пальцы просятся к перу, перо — к бумаге,  
Минута — и стихи свободно потекут.  
Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,  
Но чу!.. матросы вдруг кидаются, ползут  
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны:  
Громада двинулась и рассекает волны:  
Плывет... Куда ж нам плыть?

Этот отчет поэта о процессе своего творчества говорит сам за себя; никто, я полагаю, не усомнится в его полнейшей правдивости. Ну и что же тут описывается? Какие-нибудь тонкие изобретения и сложные комбинации огромного ума? Ничуть не бывало. Успение природы, успение телесной жизни в поэте — и пробуждение в нем поэзии не как *деятельности* ума, а как *состояния* души, охваченной лирическим волненьем и стремящейся излиться в свободном проявлении — свободном, значит, не придуманном, не сочиненном. Тут поэт уже ничего не *ищет*: все — и звуки и образы — приходит к нему само собой. Никакой преднамеренности и даже никакого предвидения: «Плывет... Куда ж нам плыть?»

Правдивое описание настоящего творчества прекрасно оттеняется в другом стихотворении таким же описанием безнадежно-тщетной попытки *намеренного* сочинительства в поэзии:

78 беру перо, сижу, насильно вырываю  
У Музы дремлющей несвязные слова.  
Ко звуку звук... Теряю все права

Над рифмой, над моей прислужницею странной:  
Стих вяло тянется, холодный и туманный...  
Усталый, с лирою я прекращаю спор.

### III

Поэт не волен в своем творчестве. Это — первая эстетическая аксиома. Так называемая «свобода творчества» не имеет ничего общего с так называемой «свободой воли». Как ясно из гениально-простого свидетельства Пушкина, творчество свободно никак не в том смысле, чтобы ум поэта мог по своей воле, по своему заранее обдуманному выбору и намерению создавать поэтические произведения. Такие сочинения могут быть только подделками под поэзию; настоящий же поэт, когда и захочет насиловать свою музу, проявить над нею свою свободу воли и творчества — не может, и из этих попыток совсем ничего не выходит. Настоящая же свобода творчества имеет своим предварительным условием пассивность, чистую потенциальность ума и воли, — свобода тут принадлежит прежде всего тем поэтическим образам, мыслям и звукам, которые сами, свободно приходят в душу, готовую их встретить и принять. И сама поэтическая душа свободна в том смысле, что в минуту вдохновения она не связана ничем чуждым и противным вдохновению, ничему низшему не послушна, а повинется лишь тому, что в нее входит или приходит к ней из той надсознательной области, которую сама душа тут же признает иною, высшею и вместе с тем своею, родною. В мире поэзии душа человеческая не является как начало деятельного самоопределения, — здесь она определяется к действию тем, что *в ней лучше ее* и что открывается сознанию лишь в самой действительности, только чрез самый опыт поэтических явлений как чего-то данного свыше, а не задуманного или придуманного умом. Если бы поэт мог сам сочинять свои произведения или хотя бы только предвидеть, что и когда ему даст вдохновение, то он не брался бы за перо, чтобы только грызть его в напрасной борьбе с «лирой» или «музой».

Бывают стихотворцы от ума, принимающие себя и другими иногда принимаемые за поэтов: образец их — Вольтер. Но, несмотря на французское образование Пушкина, на его незрелое вольнодумство и на общий школьный вкус к нескромным шуткам, он тщетно пытался перевести «Орлеанскую Девственницу»: душа, сродная истинной красоте, могла на минуту острием своего ума касаться ее противоположности, но войти в это уродство, надолго себе усвоить эту чужеродную стихию было для нее невозможно. У Пушкина есть бесподобные эпиграммы, а также шутки, которых нескромность связана изяществом формы, не допущена до цинизма и расплывается в игривой и добродушной веселости; это словно яркие, легкие бабочки, которых гадкое червеобразное туловище совсем закрыто и пересилено роскошными порхающими крыльшками. Есть у Пушкина и chef d'oeuvre сосредоточенного юмора — летопись села Горохина. Но попытки запрягать поэзию в ярмо сложного порнографического острословия не удавались Пушкину: «Гавриилиада», «Царь Никита», перевод «Девственницы» — слабы и остались неконченными.

Поэтический гений не зависит от самостоятельности ума, но он не лишен самосознания. И без философского размышления истинный поэт непосредственно знает о существенном характере творчества, о его безвольной, пассивной основе. Мы видели его описание самого процесса, как создаются поэтические произведения. В других стихотворениях мы находим более общие, суммарные очерки того, что есть поэзия по мысли или, лучше сказать, по внутреннему опыту, по творческому самосознанию Пушкина. Будем внимательны: ведь это сама поэзия свидетельствует о себе устами своего любимого сына, или — прозаичнее говоря — ведь это *показание эксперта*. Будем



внимательны, но, благочестиво внимая голосу гения, говорящего о том, что ему всего лучше известно, не откажемся от прав разумной критики. Ведь и в точнейшей специально-научной экспертизе не все есть голос самой науки, — есть непременно и субъективный элемент, привнесенный личностью этого определенного ученого; понятливый судья заметит и выделит эту примесь. Тем более присутствует она в поэтической исповеди поэта о том, что составляет сердцевину его существования, что тончайшими нитями переплетается со всею жизнью его души. Мы должны принять в расчет этот личный элемент, не преувеличивая и не умаляя его значения и никогда не теряя из виду в этом поэтическом свидетельстве тех главных черт, которые несомненно выражают всеобщую и объективную правду самого дела.

#### IV

В семи произведениях открывает нам Пушкин свои мысли или свои внутренние опыты относительно существенного характера и значения поэзии, художественного гения вообще и настоящего призвания поэта. Эти произведения — неодинакового характера и неравного художественного достоинства — внутренне связаны между собою и представляют, в сущности, лишь вариации одной главной темы. Все они принадлежат зрелой поре в жизни поэта: три первые, именно «Пророк», «Поэт» («Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон») и «Чернь», явились на пороге между отходящею юностью и наступающею возмужалостью (1826—1828 гг.), а остальные четыре, именно: «Поэту» («Поэт, не дорожи любовью народной»), драматическая сцена «Моцарт и Сальери», «Эхо» («Ревет ли зверь в лесу глухом») и «Памятник» — принадлежат последнему семилетию пушкинской поэзии (1830—1836 гг.). Само собою понятно, что такая поэзия о поэзии могла явиться только во вторую половину жизни поэта: для того чтобы в его душе могло сложиться хотя бы самое поэтическое, самое вдохновенное и, следовательно, независимое от умственной преднамеренности выражение для существенного смысла пережитых творческих опытов, прежде всего нужно было их пережить. Вот почему превосходное в своем роде стихотворение «Муза»<sup>14</sup>, при всей своей художественной прелести, не может быть причислено к настоящим выражениям поэтического самосознания Пушкина, хотя сущность поэзии уже указана здесь в самой общей своей черте. Но именно слишком общей. В начале 1821 года, когда создалось это стихотворение, Пушкин созрел для художественного творчества, но не для углубления в его смысл. Он шел вперед к созиданию многих гениальных произведений, но за ним, в прошедшем, их было еще слишком мало; его поэтический опыт не мог быть велик и ясен. Он и сам в этот первый год своего совершеннолетия, обращаясь назад, к прошлому, видит только Музу своего младенчества:

<sup>14</sup> Так как Пушкина в настоящее время гораздо более хвалят, чем читают и изучают, то я не могу предполагать, чтобы многие знали наизусть это стихотворение, и для ясности своих замечаний должен привести его вполне:

В младенчестве моем  
она меня любила  
И семиствольную  
цевницу мне вручила;  
Она внимала мне  
с улыбкой, и слегка  
По звонким скважинам  
пустого тростника  
Уже наигрывал я  
слабыми перстами  
И гимны важные,  
внушенные богами,  
И песни мирные  
фригийских пастухов.  
С утра до вечера в  
немой тени дубов  
Прилежно я внимал  
урокам девы тайной;  
И радуя меня  
наградою случайной,  
Откинув локоны от  
милого чела,  
Сама из рук моих  
свирель она брала.  
Тростник был оживлен  
божественным дыханьем  
И сердце наполнял  
святым очарованьем

В младенчестве моем она меня любила...

Впрочем, признать здесь действительное воспоминание о чем-нибудь определенно пережитом душою поэта в его младенчестве, — точнее, отрочестве или ранней юности, — было бы очень рискованно, тем более что литературный источник этого произведения налицо: Андрей Шенье. Конечно, впоследствии тридцатисемилетний Пушкин мог взять в своем «Памятнике» горацянскую форму и вложить в нее собственное содержание. Но Пушкин двадцатилетний брал у Шенье и содержание вместе с формой, хотя в настоящем случае он дал своему подражанию такое поэтическое совершенство, до которого далеко его образцу. Это есть, однако, совершенство классической формы, заключающей, для русского поэта XIX-го века, непременно и некоторую школьную условность (муза, боги, цевница, фригийские пастухи), что опять-таки мешает пользоваться этим стихотворением как документом поэтического опыта.

#### V

Из отмеченных нами семи произведений первое по времени, а также и по достоинству есть знаменитый «Пророк». Прежде чем воспользоваться им для нашей задачи, мы должны оградить его права на присвоенное ему нами значение документа или прямого поэтического самосвидетельства. По мысли некоторых критиков, в этом стихотворении вовсе нет речи о поэзии и о призвании поэта: «Пророк» Пушкина принимается ими за действительного, в собственном смысле пророка, причем иные признают его пророком библейским, другие относят его к Корану и видят в нем самого Мухаммеда. Начнем с этого второго мнения, недавно высказанного в печати и усердно защищаемого. Действительных оснований, однако, в пользу такого мнения не было приведено, и мы не знаем, откуда их можно взять. Несомненно, что Пушкин читал Коран и писал стихотворные подражания некоторым местам из него, — вот единственный положительный и неоспоримый факт, сюда относящийся, и понятно, что он сам по себе ничего не доказывает, так как столь же несомненно, что Пушкин внимательно и с увлечением читал Библию и также пользовался ею для стихотворных подражаний. Значит, даже в том предположении, что пушкинский «Пророк» должен быть принят в собственном смысле, еще нужно решить вопрос, на кого он больше похож: на библейского пророка или на Мухаммеда. Но быть более похожим на последнего он не может уже потому, что между ним и Мухаммедом вовсе нет никакого сходства. Автор оспариваемого мнения, при всем своем старании, не мог привести ни одной черты, которая бы их действительно связывала. Вместо признаков специфических и индивидуальных, приводятся критиком лишь такие общие и неопределенные, которые принадлежат Мухаммеду столько же, сколько и всякому другому пророку, библейскому или иному, и даже многим провиденциальным

<sup>15</sup> Заметим, кстати, что Коран не приписывает этого звания и самому Мухаммеду, обозначая его всегда как посланника Божия, значит, скорее как апостола, чем пророка. Выражение "посланник Божий" (рассуль-Алл?) осталось за Мухаммедом как его главный титул и в позднейшем словоупотреблении мусульман. Для нашего вопроса это, впрочем, не имеет значения, так как Пушкин, читая Коран в тогдашних вольных переводах, звал Мухаммеда, по старому обычаю, пророком в своих подражаниях Корану и в примечаниях к ним, из чего, конечно, не следует, чтобы он имел в виду этого "пророка" в особом, более позднем стихотворении, не зависящем от тех подражаний

80

деятелям, не имевшим пророческого звания<sup>15</sup>. Именно такой общий характер имеют две главные черты сходства с Мухаммедом, найденные критиком у пушкинского «Пророка». Во-первых, *Пустыня*, — с нее начинается пушкинское стихотворение:

Духовной жаждою томим,  
В пустыне мрачной я влячился.

Известно, что Мухаммед в начале своего поприща удалялся на целые дни в близкую к Мекке пустыню Хира, где размышлял об истинной вере и сильно тосковал и сокрушался о религиозном невежестве своих земляков-идолопоклонников. Вот и готов первообраз для пушкинского «Пророка»! Однако можно ли найти хоть одного такого «пророка», который не подходил бы под эти два стиха? Как всем «коням ретивым» свойственно быстро бегать, так всем «пророкам» свойственно томиться духовной жаждой и влячаться в мрачной пустыне: ведь этим все они и отличаются от простых обывателей, которым более свойственно томиться жаждою телесною и которые не столько влячались в пустыне, сколько ездят и прогуливаются в местах населенных и освещенных. А «пророки» — те все удалялись в пустыню. Илия и Иоанн Креститель там даже пребывали. И кроме пророков, собственно так называемых, многие другие исторические лица, более или менее близкие к пророческому типу, уходили в пустыню и на более долгие сроки, чем Мухаммед: так, например, Шакьямуни-Будда, апостол Павел, Иоанн Златоуст, Франциск Ассизский, Раймунд Люллий, даже Игнатий Лойола. На поэтическом языке нельзя назвать иначе, как пустыней, и то осеннее уединение в глухой русской деревне, где самого Пушкина посещали его лучшие вдохновения. И мрачное настроение испытывал в пустыне не один Мухаммед. И для Пушкина его любимая пустыня имела тяжелую сторону, и лучшим вдохновениям предшествовали долгие состояния уныния и даже отчаяния.

Во-вторых, *Ангел* — в пушкинском «Пророке»:

И шестикрылый серафим  
На перепутье мне явился.

Относительно Мухаммеда известно из Корана, что его посланничество началось с какого-то особого явления, истолкованного затем как явление ангела. Это явление имело определенный характер кошмара по описанию самого Мухаммеда: кто-то сильно и продолжительно давил его среди сна, заставляя прочесть слова в открытой книге. После того как Мухаммед прочел, он встал и вернулся домой, где рассказал о происшествии своей жене. Вскоре затем он имел другое «видение», но не в пустыне, а у себя в садовой беседке: он видел на некотором расстоянии какую-то огромную и светлую фигуру, которая также потом была признана за ангела, но в описании Мухаммеда это второе явление отличается еще большею неопределенностью, чем первое. Неприкрашенный, безыскусственный рассказ Мухаммеда о бывших ему явлениях «ангела» характеризует его самого с лучшей стороны, как искреннего, правдивого человека. Но то, что ему представилось, так же не похоже на «шестикрылого Серафима», как его скромное и робкое возвращение домой и смущенное объяснение с женою мало напоминает предписанный пушкинскому «Пророку» образ действий:

И, обходя моря и земли,

Глаголом жги сердца людей!

Шестикрылый Серафим и по имени, и по образу принадлежит Библии (попавши туда, по всей вероятности, из Египта), и хотя многое перешло из Библии в Коран, но Серафим остался нетронутым — ясное свидетельство того, как чуждо было это представление Мухаммеду. И ангелы Божии вообще крайне редко являются в Коране: для него скорее, характерны *джинны*, гении — существа демонические неопределенной нравственной природы. Между тем Библия вся полна ангельскими явлениями. «Ангел Господень» посылается не только к пророкам, но и к простым людям, и не только к людям, но и к животным. Очевидно, Пушкину не было надобности ходить за ангелом в Коран.

Эти две черты (пустыня, ангел), не имеющие ничего характерного для Мухаммеда, соединяются в этом стихотворении с двумя другими чертами, прямо не позволяющими отождествить пушкинского «Пророка» с основателем ислама. После того как Серафим коснулся очей и ушей «пророка», последний получает способность высшего познания, — ему открывается тайная жизнь вселенной:

И внял я неба содроганье,  
И горний ангелов полет,

И гад морских подводный ход,  
И дольней лозы прозябанье.

Между тем Мухаммед в Коране постоянно и настойчиво повторяет заявление, что Бог никогда не открывал ему никакого знания вещей сокровенных и вообще ничего, кроме того, что поручил ему: проповедовать истину единобожия арабам-идолопоклонникам. — Далее: у Пушкина, в конце стихотворения, «Божий глас» повелевает пророку, для исполнения его призвания, *обходить моря и земли*. Помимо уже упомянутого несоответствия между таким повелением и действительным скромным началом Мухаммедова посланничества, — всякое отношение этого «Божьего гласа» к Мухаммеду прямо устраняется многократными и решительными заявлениями арабского «апостола», что он не был послан Богом ни к какому другому народу, кроме только одних арабов-идолопоклонников. Все народы, — твердил Мухаммед, — имели своих пророков, или апостолов, открывавших им истинную веру, — одни только арабы Хеджаса

и Нэджеда еще не имели такого откровения и блуждают во тьме неведения о едином Боге; и вот Бог посылает к ним его, Мухаммеда, только к ним и только с этою проповедью единобожия. Пушкин не только читал Коран, но и *вчитывался* в него, как видно из его подражаний, и, следовательно, он никак не мог пропустить те многочисленные места этой книги, где Мухаммед решительно отказывается от всяких притязаний как на проникновение в тайны всемирной жизни, так и на универсальность своего посланничества. Наш поэт наверное заметил эти места, и, следовательно, если бы он действительно хотел в своем «Пророке» изобразить именно Мухаммеда, то, конечно, не допустил бы таких противоречащих этой задаче стихов. Да и зачем бы понадобилось Пушкину в 1826 году давать заведомо неверное изображение Мухаммеда посланничества, когда в 1824 году он уже изобразил его в чертах верных? В самом деле, первое из его подражаний Корану оканчивается таким Божьим голосом к Мухаммеду:

Мужайся ж, презирай обман,  
Стезею правды бодро следуй,

Люби сирот и мой Коран  
Дрожащей твари проповедуй.

Вот это действительно то, что нужно: это действительно близко к мысли и языку Мухаммеда. «Презирай обман», «люби сирот» — это буквально. Но, чтобы оценить всю верность последнего стиха, хотя он и не буквален, нужно вспомнить рассказ Мухаммеда о том, как однажды на дороге его окружила толпа джиннов-идолопоклонников; заметив их, он стал им проповедовать единого истинного Бога, и *джинны с трепетом слушали его*. Если под «дрожащею тварью» разуметь, как и следует, арабов-идолопоклонников *вместе с их* джиннами, то действительно повеление Божие Мухаммеду получит в пушкинском стихе самое верное и полное свое выражение. И зачем же после этого относить к Мухаммеду небывалый и невозможный в таком применении Божий глас: «и, обходя моря и земли, глаголом жги сердца людей»? Эти сами по себе превосходные два стиха — при мнимом тождестве пушкинского «Пророка» с Мухаммедом — звучат фальшиво. Они зараз и слишком широки и слишком узки: зачем обходить моря и земли, когда велено оставаться здесь на месте, среди своего народа, и зачем «сердца людей», когда в этом народе, к которому послан проповедник, кроме людей есть и джинны?

Пушкин *всегда* — и ранее, в пору «Руслана и Людмилы», и позднее — в «Каменном госте» и в «Русалке» — охотно раскрывал двери поэзии для стихии *фантастической*, в которой он, как и все великие поэты без исключения, чуял реальную основу; но Пушкин *никогда* не допускал в поэзии элемента фальши, искусственного искажения живой правды чертами внутренне неправдоподобными. Мухаммед, проповедующий единого Бога перед «дрожащею тварью» джиннов, хорошо ему знакомых, — такой Мухаммед может быть со стороны назван фантастом, но, несомненно, это есть тот самый настоящий, живой Мухаммед, которого знает история, который оставил нам Коран и остался в нем. Между тем Мухаммед, обходящий неведомые ему моря и земли, чтобы жечь сердца *людей вообще*, явился бы Мухаммедом не только небывалым, но и внутренне фальшивым, бестолково сочиненным и ни к чему не нужным. Такого Мухаммеда могли бы придумать Озеров или Кукольник, но никак не Пушкин.

## VI

Достаточно ясно, кажется, что гениальное создание пушкинского «Пророка» не может иметь никакого прямого положительного отношения к Мухаммеду, которого сам Пушкин перед тем совершенно иначе изобразил в целой группе прекрасных стихотворений. Они относятся к 1824 г., «Пророк» — к 1826; а как раз между этими двумя датами — на 1825 г. — приходится время усиленного чтения Библии, отмеченного и двумя стихотворными подражаниями ей. Таким образом, «Пророк» отделен от Корана Библией, которая и должна была оказать на это стихотворение ближайшее и сильное воздействие. Прямо подражал Пушкин только одной из священных книг, именно «Песни Песней», но несомненно, что в ту же эпоху он много читал и другие части Библии, особенно пророческие, и мы видим, действительно, что это недавнее чтение, как и следовало ожидать, наложило на его «Пророка» самую явственную и свежую печать. Кроме библейского образа шестикрылого Серафима в основе своей взято из Библии и последнее действие этого посланника Божия:

И он мне грудь рассек мечом,  
И сердце трепетное вынул,

И уголь, пылающий огнем,  
Во грудь отверстую водвинул

Библии принадлежит и общий тон стихотворения, невозмутимо величавый, что-то недостижимо возвышенное. И как ясно отличается этот тон от кипучего, нервного красноречия Корана, также прекрасно переданного поэтом в его «Подражаниях»! И самый грамматический склад еврейской речи, бережно перенесенный в греческую, а оттуда в церковнославянскую Библию, удивительно выдержан в нашем стихотворении. Отсутствие придаточных предложений, относительных местоимений и логических союзов при нераздельном господстве союза *и* (в тридцати стихах он повторяется двадцать раз) настолько приближает здесь пушкинский язык к библейскому, что для какого-нибудь талантливого гебраиста, я думаю, ничего бы не стоило дать точный древнееврейский перевод этого стихотворения.

Итак, по форме мы, без сомнения, имеем здесь дело с удачнейшим, безукоризненным подражанием Библии. Но что сказать о содержании этого стихотворения? Конечно, мы не найдем в нем того определенного противоречия с Библией, в каком оно

находится с Кораном, где говорится: *нет* по тем самым пунктам, по которым в стихотворении стоит: *да*. Между содержанием этого стихотворения и содержанием библейской пророческой идеи противоречия нет, но есть отсутствие внутреннего совпадения — дело идет не об одном и том же. Пушкинский «Пророк» испытывает, слышит и говорит не противоположное, но совсем другое, по существу отличное от того, что испытывал, слышал и говорил настоящий библейский пророк — Амос или Иезекииль, Исаия или Иеремия — и все, сколько их ни было, от загадочного Валаама до загадочного Даниила.

Я должен здесь опять указать на те же два пункта: 1) открывающееся «пророку» новое проникновение в тайны всемирной жизни и 2) отвлеченный универсализм его «пророческого» призвания.

Во-первых. Если еврейские пророки не заявляли так решительно, как Мухаммед, что им не открыто никаких тайн природы, то это ведь потому, что с них никто и не спрашивал этих тайн, как требовали их от Мухаммеда искушавшие его корейшиты. Но что и еврейские пророки не имели никакого притязания на это новое высшее познание — достаточно ясно из их писаний. Если и говорится здесь в одном месте, что новое познание некоего как море покрывает всю землю, — то, во-первых, это относится к будущему пришествию Мессии и к новому возрожденному состоянию Израиля и всего человечества, а не утверждается пророком как факт его личного опыта; начаток высшего знания был, конечно, и у самих пророков, но — и это во-вторых — само это знание, как у них, так и у будущего человечества, о котором они возвещали, не имеет ничего общего с проникновением в подводный ход морских гадов, ни в прозябание лозы, ни даже в летание ангелов и в содрогание неба: это новое знание не есть высшая биология или космология, а только высшая теология: *видение Ягве* — и ничего более.

Настоящие библейские пророки менее всего интересовались порядком природной жизни хотя бы в самых глубоких ее основах, хотя бы в самых возвышенных ее явлениях; нужно было двойное давление эллинской и египетской стихии в александрийскую эпоху, чтобы возбудить в отдельных евреех интерес к мировому строю, и если впоследствии каббалисты усматривали уже у пророка Иезекииля тайное учение (*сод*) о круговращении душ, миров и божественных сфер (*меркаба* — *колесница*), то сам Иезекииль был тут, по всему вероятно, ни душой, ни телом не виноват. Во всяком случае, для типичного еврейского пророка, как и для халдейского царя (в книге Даниила), высший вопрос знания был один: *что будет после сего?*

Главный предмет их умственного интереса, как и их сердечной заботы, — не в области природы, а в области *истории*. Вот почему пророческие писания в Библии, не менее исторических, полны собственными именами лиц и народов. Самая наглядная черта различия между историей и природой — в том, что первая вся держится собственными именами, тогда как для второй имеют значение только имена нарицательные. Можно ли передать правдиво речь еврейского пророка без всяких собственных имен?

И если бы вдохновение побудило Пушкина воссоздать подлинный образ действительного библейского пророка, то он, конечно, вложил бы в его уста настоящую, не по форме только, но и по содержанию пророческую речь Библии, гораздо более, чем речь араба, насыщенную историческим элементом и его выражением — собственными именами. И библейское стихотворение Пушкина, подобно самой Библии, пестрело бы собственными именами — Израиля и Ассура, Мицраима и Эдома, Моаба и Аммона. Неужели Пушкин, читая Библию и восхищаясь ею, не понимал ее основного смысла, не заметил, что ее существенный характер и интерес — в богочеловеческой истории, а не в природе и не в отвлеченной нравственности? А если заметил и понял, то как могло случиться, что в 1826 году Пушкин потерял ту способность, которою уже обладал два года тому назад, — способность воссоздания живых исторических образов? Ведь Мухаммед в «Подражаниях Корану» гораздо ярче, живее и историчнее «пророка» в стихотворении этого имени, — если предположить, что дело идет о библейском пророке. У такого пророка, наследника долгого исторического процесса, определенный исторический характер должен бы, однако, выступать сильнее, нежели у Мухаммеда, явившегося среди полудикого, уединенного племени, чтобы еще только *начать* его историю. Между тем в «Подражаниях Корану» Пушкин переносит нас на историческую почву:

А вы, о гости Магомета... — и т.д.

И затем:

Он милосерд: Он Магомету  
Открыл сияющий Коран.

Да притечем *и мы* ко свету,  
И да падет с очей туман... —

тогда как «Пророк», несмотря на библейскую форму, находится в какой-то неопределенной и анонимной среде: во всем стихотворении ни одного собственного имени, а говорится только о морских гадах да небесных ангелах, и все это может быть превосходным, каково оно и есть, лишь при условии не изображать библейского пророка, не передавать его речи.

Во-вторых. То же должно сказать и о заключительных стихах: и они совсем не подходят к предполагаемой библейской теме. Прямое призвание всех еврейских пророков относилось *не к людям вообще*, а к еврейскому народу, и универсализм их был не отвлеченным и предвзятым, а представлял живое перерастание национальной религиозной идеи, ее реальное расширение в идею всемирно-религиозную, причем живым средоточием до конца оставалось национальное «я» Израиля. Бог в Библии никогда не повелевал своим



пророкам обходить моря и земли, а, напротив, возвещал через них, что все народы сами придут к Израилю. Любопытно, что единственный пророк, пустившийся было в морское плавание, — Иона — сделал это не в силу повеления Божия, а как раз наоборот, вопреки воле Божией, убегая от данного ему свыше посланничества; посылался же он не к людям вообще, а к жителям Ниневии, столицы той мировой державы, от которой ближайшим образом зависела судьба царства израильского. При всей загадочности такой миссии, как и прочего содержания этой любопытной священной былины, ясно, что и в ней пророческое сознание хотя является свободным от национальной замкнутости и исключительности (что, несомненно, и было на самом деле), но ничуть не лишенным национального средоточия, каким и для Ионы оставался Израиль.

Откровение, которое получали действительные пророки, вообще относилось всегда к судьбам народов и у пророков библейских сосредоточивалось на судьбе избранного народа Божия. Этому *историческому* характеру пророческого *откровения* соответствовал такой же характер той *миссии*, которая давалась им свыше: они должны были возвещать Израилю, а по связи с ним и другим народам, чего требует от них Бог в данный исторический момент и что ожидает их в случае сопротивления воле Божией. Это есть существенная основа и собственное содержание пророческого служения, то, что всегда в нем присутствует, хотя может более или менее расширяться в разные стороны. Вне этой основы можно быть моралистом, мудрецом, чем угодно, но только не пророком в собственном смысле этого слова. Между тем ничего подобного историческому библейскому содержанию мы не находим в «Пророке» Пушкина. Откровение, им полученное, относится не к судьбам и движениям народов, не к деятелям истории, а к подводному ходу морских гадов и к другим существам низшей и высшей природы. А повеление, которое ему свыше дается, имеет характер отвлеченно-нравственный, безразлично-универсальный, относясь опять-таки не к определенным субъектам историческим, — личным или собирательным, а к людям вообще:

Исполнишь волею моей...

83

Но в чем же эта воля?

И, обходя моря и земли,

Глаголом жги сердца людей...

Но каким же глаголом — и глаголом о *чем*? Ведь приобретенное пророком знание о морских гадах и прочем, хотя бы самое глубокое и проникновенное, не имеет *жгучего* свойства, а ни на какое другое содержание проповеди нет намека.

Если бы в этом стихотворении имелось в виду дать образ пророка в собственном смысле, то оно страдало бы сплошь крайнею неясностью, противохудожественною неопределенностью, а отчасти и несообразностью. Между тем оно бесспорно прекрасно от начала до конца. Значит, его смысл — другой.

## VII

Всякий настоящий пророк имеет исторически-определенное призвание; пушкинский «Пророк» никакого определенного призвания не имеет; в его образе и в его речи нет ни малейшей исторической черты: следовательно, он — не настоящий пророк. Это так же верно, как то, что Пушкин — настоящий поэт. Кого же он дал нам в своем «Пророке»? Уже давно было угадано и простыми читателями Пушкина и критиками, что это — идеальный образ истинного *поэта* в его сущности и высшем призвании. Я не знаю, кто первый стал оспаривать нечто столь очевидное; приходится, однако, устранить возражения, созданные невнимательностью и несообразительностью.

«Зачем бы Пушкин нарядил поэта в неподобающий ему библейский костюм, зачем он изобразил его не тем, что он есть в действительности, а тем, чем он не был и быть не мог?» — Этот вопрос значит в сущности: зачем Пушкин изобразил поэта поэтически, а не прозаически, — в виде современного литератора? В ответ на это достаточно указать на те близкие случаи, где Пушкин дает поэту еще менее свойственный ему вид, представляя его то как жреца языческого бога Аполлона, то как простое, обыкновенное эхо.

Впрочем, именно ввиду того, что Пушкин для идеи поэта пользуется всякими символическими образами, мы должны признать особенное значение за тем фактом, что в 1826 году Пушкин как раз находился в тех условиях, при которых в минуту творчества его поэтическое самосознание всего естественнее выразилось в грандиозном образе древнего пророка.

1826-й год был важным годом в жизни Пушкина как поэта. Будучи уже хронологически точною серединой, делящею двадцатилетнюю поэтическую деятельность Пушкина (1816—1836) на две равные половины, этот год совпал с большим переломом, и внешним и внутренним, в его судьбе. Без всякого искательства, которое было бы унижительно для его достоинства как человека и писателя, Пушкин был освобожден от продолжительной государственной опалы, которую он начинал сильно тяготиться. Восстановленный в своем полноправии и лично обласканный новым государем, впечатлительный поэт испытал то бодрое, повышенное настроение, которое вскоре затем выразилось в стансах:

В надежде славы и добра,

Гляжу вперед я без боязни...

Притом он имел право признать себя именно за пророка, или, по крайней мере, вещуна, ввиду того положительного и определенного предсказания, которое он сделал в 1825 году и которое в точности исполнилось в 1826 г.:

Пора и мне... Пируйте, о друзья!  
Предчувствую отрадное свиданье;  
Запомните ж поэта предсказанье:

*Промчится год — и с вами снова я!  
Исполнится завет моих мечтаний;  
Промчится год — и я явлюся к вам!*

К повышенному настроению, вызванному извне, присоединилась и внутренняя перемена, связанная с двухлетним уединением Пушкина в деревне. Как человек по темпераменту живой, экспансивный, общительный, он тяготился этим уединением, но как поэт — он обязан ему зрелостью своего гения. Если прежние невольные странствия на юге — Бессарабия, Одесса, Крым — дали ему обильный запас разных впечатлений, то последнее двухлетнее заключение в глухой северной деревне образовало и укрепило в нем самостоятельный творческий дар. «Ты гений свой воспитывал в тиши», — обращается он к Дельвигу. Это дружеское преувеличение, делающее честь сердцу Пушкина, было бы точно истинною в применении к нему самому. Во всяком случае, и само по себе ясно, и многократными свидетельствами Пушкина подтверждается, что поэтический гений воспитывается в тиши, а не на толкучем рынке темного света. Как видно уже из хронологического перечня поэтических произведений Пушкина, его «изгнание» было самым плодотворным временем для его поэзии. Он вышел из своего заключения, имея за собою опыт двухлетнего усиленного творчества. Повышенное житейское настроение совпало с могучим подъемом поэтического самосознания; среди внешних стеснений он яснее прежнего познал внутреннюю свободу творчества, и призвание его как поэта стало представляться ему в чертах грандиозных. В одну из вдохновенных минут это представление воплотилось в библейском образе «пророка». Посмотрим, что говорит нам это стихотворение о значении поэзии.

84

### VIII

Духовной жаждою томим,

В пустыне мрачной я влачился...

В этих двух стихах указано все, что требуется со стороны истинного поэта. От него не требуется никакого действия и никакого *определенного* и *предвзятого* утверждения о чем бы то ни было. Он должен быть нищ духом, его душа должна быть так же пуста, как та пустыня, куда его тянет. И эта пустота души не только не делает его «пустым человеком», но составляет основную противоположность между ним и действительно пустыми людьми, которых первый признак есть незнание о своей пустоте. Да как им и знать о ней, когда они так явно *полны* — в смысле пушкинской эпитафии:

Да ты чем полон, шут нарядный?  
А, понимаю: сам собой, —

Ты полон дряни, милый мой.

Всегда занятые и вполне довольные этою и прочею дрянью, такие люди вначале, когда слава истинного поэта еще не утверждена потомством, признают его виновным в пустоте, хотя и заслуживающим снисхождения:

— Хоть, впрочем, он поэт изрядный,

Эмилий человек *пустой*, —

а впоследствии их внуки, охотно приняв *fait accompli*, с услужливою торопливостью уделяют прославленному человеку от своей полноты.

Пустота истинного поэта жаждет, конечно, иного наполнения. Все то житейское содержание, что наполняет сердца и умы занятых людей, весь их мир должен стать для истинного поэта пустынею мрачной — более мрачною и пустою, чем та, в которой он влачится и которая дает ему убежище от мнимой и суетной полноты жизни и внешнее условие для будущего утоления его духовной жажды. Он ничего не делает, ничем не занят, не сочиняет никакого нового, своего содержания — из своей пустоты, не думает оплодотворить свою душу от пустынного ветра главы своей, — он только *жаждет* духовного удовлетворения и *влачится* к нему. С *его* стороны больше ничего и не требуется: алчущие и жаждущие насытятся...

И шестикрылый Серафим на перепутье мне явился.

«На перепутье» — черта автобиографическая: на жизненном перепутье Пушкина в 1826 году, между прошлыми мечтами и надеждами будущего, явился многокрылый дух вечной свободной поэзии. Тот гений чистой красоты, о котором ему прежде мимолетно напоминали случайные встречи с живыми образами прекрасного, явился теперь сам, и не как мимолетное видение, а как верный благодетель, — явился, коснулся его и открыл ему... не новые какие-нибудь, невиданные и неслыханные чудеса и тайны, — нет, он только открыл его глаза и уши:

Перстами легкими, как сон,  
Моих зениц коснулся он:  
Отверзлись вещи зеницы,

Как у испуганной орлицы;  
Моих ушей коснулся он,  
И их наполнил шум и звон.

Новых чувств не дает гений поэту; он только усиливает, возводит на высшую ступень прежние чувства, делает поэта духовно более *зорким* и более *чутким*. И что же он воспринимает этою новою чуткостью? Опять-таки ничего небывалого; повышенные, перерожденные чувства не помогают ему сочинять то, чего нет, выдумывать что-нибудь *новое*, а только помогают ему лучше видеть и слышать то, что всегда есть:

И внял я неба содроганье,  
И горний ангелов полет,

И гад морских подводный ход,  
И дольней лозы прозябанье.

Все, что есть на небесах и на земле, изначально положенное Предвечным и в шесть творческих дней устроенное, — все это шестикрылый гений открывает вниманию поэта. Он дает ему слышать не то, чего нет или не было, а то, что ускользает от грубого чувства:

И стал я слышать с этих пор,

Что для других неуловимо.  
(А. Толстой)

Все и так существующее, всякому известное, но не так, как оно известно, а в вечной силе своего образа, насквозь просветленное, все, до последней пылинки, стоит перед духовным восприятием поэта:

Этот листок, что засох и свалился,

Золотом вечным горит в пенопенье.  
(Фет)

Вот это вечное золото, которым у Бога горит все существующее, — его-то и показал Серафим поэту, в нем-то и сущность поэзии.

Но что же такое вдруг случилось? Отчего этот Серафим, божественно-невозмутимый и женственно-нежный, с перстами легкими, как сон, вдруг, вместо божественной невозмутимости, начинает проявлять невозмутимость опытного хирурга, а женственную нежность заменяет свирепостью краснокожего индейца?

И он к устам моим приник,  
И вырвал *грешный* мой язык,

И *празднословный, и лукавый*...

Откуда вдруг взялись эти категории порядка нравственного?

И жало мудрыя змеи  
В уста замершие мои

Вложил *десницею кровавой*.

Откуда это превращение перстов легких, как сон, в кровавую десницу? Впрочем, если бы Серафим просто вырвал язык у пророка, естественно запачкавшись при этом кровью, и Пушкин передал бы этот факт без всякого объяснения, то наши эстеты и гиперэстеты нашли бы тут новый повод для восхищения и для причисления Пушкина к *своим*: вот, мол, до какой степени поэт был проникнут идеей новой красоты, которая выше различия добра и зла, — что даже Серафима заставляет злодействовать, и притом безо всяких угрызений совести — не Борису Годунову или Сальери чета! Но беда в том, что действие Серафима имеет у Пушкина внутренний смысл, и притом самый неприятный для гиперэстетической тенденции: язык вырывается не ради красоты этого хирургического «жеста», а ради *пользы*, и притом — что еще ужаснее — ради пользы нравственной: *грешный, празднословный и лукавый* язык человеческих страстей и слабостей нужно заменить жалом сосредоточенного и мудрого слова.

Если бы Пушкин остановился на половине стихотворения — на «дольней лозы прозябанье», — то он заслужил бы всецелое одобрение эстетов, тех сравнительно безобидных между ними, которых заблуждение состоит именно лишь в том, чтобы половину принимать за целое. Небесный гений возводит избранника — пророка по форме, поэта по существу — в область чистой поэзии, в мир вечной и всеобъемлющей красоты, озаряющей своим сиянием всякое бытие, от ангела до гада, от движения небесных сфер до незаметно прозябающего растения. Чего же еще? Что можно к этому прибавить? Если бы Пушкин прибавил только кровавые действия Серафима, без их нравственного основания, он заслужил бы искренний восторг тех неистовых гиперэстетов, которые от идеи безразличия добра и зла перешли к сатаническому почитанию «прекрасного» *злодейства*, «святой» *жестокости*, «небесного» *зверства*.

Но Пушкин не был ни гиперэстетом, ни даже эстетом, а просто поэтическим гением; поэтому он не мог угодить ни тем, ни другим; зато угодил истине.

Тут, в переходе от горних ангелов и от дольней лозы, от всего, что следует созерцать и слышать, к лукавому языку, которого не должно ни созерцать, ни слушать, а нужно вырвать, — в изображении этого перехода сказалась вся истинная гениальность Пушкина и его значение как чистого, беспримесного поэта. Если бы он писал это стихотворение от своего ума и чувства, вторая половина была бы, во всяком случае, мягкой. Моральный ригоризм вовсе не был в натуре Пушкина, в его личном характере. Кажется, никто еще не упрекал Пушкина в том, чтобы он преднамеренно ставил себе или другим слишком строгие нравственные требования. Но он был чистый *поэт* — и только; чистый поэт имеет своим предметом чистую красоту и — ничего более; а красота сама по себе, по самому существу своему, по внутренней природе своей, есть *ощутительная* форма истины и добра. Отделить ее от них можно только насильно



и искусственно; отнять их у нее значит лишить ее не постороннего чего-нибудь, а ее собственного внутреннего содержания.

Красота просветляет все существующее; но ведь этот ее свет есть вечная истина. Просветляя все, что есть, чистая красота оставляет за всем его собственное существенное качество, и, следовательно, если искусство служит чистой красоте, то оно должно брать все существующее в его истине. В элементарных случаях это совершенно ясно и бесспорно. Если художник станет изображать прямое как кривое, круглое как квадратное, если в каком-нибудь телесном образе то, что выше, он поставит ниже, и то, что назади, переставит вперед, — если, например, живописец изобразит человека с носом выше лба и грудь переставит назад, а спину вперед, то, погрешая прежде всего против истины, он, вместе с тем и тем самым, погрешит против красоты, произведя нечто безобразное. Значит, художнику достаточно быть верным красоте, а она уже сама сделает его произведения сообразными истине по своему внутреннему сродству с нею.

Но если это так в тех случаях, когда художество воссоздает образы мира физического, то откуда возьмется иное отношение к миру нравственному? Если предметы нашего чувственного воззрения — формы математические — подлежат красоте и искусству в своем собственном качестве — прямое как прямое и кривое как кривое, круг как круг и треугольник как треугольник, и для красоты вовсе не безразлично, принимается ли данный предмет за самого себя или за что-нибудь другое и противоположное, — то откуда же вдруг явится такое безразличие относительно категорий нравственного порядка? Красоте подлежит все, что существует. Ей подлежат и прямые и кривые линии, ибо и те и другие существуют. Но вот чего вовсе не существует и что, следовательно, не может принять и форму красоты, это — безразличие между прямою и кривизною, так чтобы можно было по произволу брать кривое как прямое и прямое как кривое; и еще менее возможно изобразить такую кривизну, которая была бы прямее прямого. Красоте подлежат и добро и зло, так как и то и другое существует; но вот чего вовсе не существует и что, значит, не может принять форму красоты, это — безразличие между добром и злом, так чтобы можно было считать их одно за другое; и еще менее возможно прекрасно изобразить такое зло, которое было бы предпочтительнее, лучше, добрее добра. После этого оставалось бы только искать того безобразия, которое было бы прекраснее красоты.

## IX

Мир физический, в самом широком смысле этого слова, — мир ангелов и гадов, — представляется для поэзии непосредственно как предмет усиленного, повышенного и углубленного *внимания* — в интересе чисто созерцательном, причем, однако, уже и этот мир, будучи миром естественных *различий*, не допускает безразличного отношения к себе со стороны поэта (или художника вообще), — в том смысле, что если художник кисти или слова изобразит прямой полет ангела как кривое пресмыкание гада, и наоборот, то он погрешит против истины, а тем самым и против красоты, — произведет нечто ложное и безобразное. Мир нравственный, мир свободного добра и зла, по самому своему существенному качеству уже сразу предстает и поэзии не как предмет созерцательного *внимания* только, но и как предмет жизненного *решения*; ибо он по существу своему есть мир не различия только, но и *противоборства*. Кривая и прямая линия различаются друг от друга, но не борются между собою; добро и зло, правда и лукавство не останавливаются на теоретическом различии, а по необходимости вступают в деятельную борьбу; это для них совершенно существенно: если бы зло не противоборствовало добру, то оно не было бы злом, а было бы лишь натуральным явлением, как кривая линия или морской гад; но ведь оно в действительности вступает в борьбу с добром, показывая себя как действительное нравственное зло и тем открывая и добро как такое в нравственном его качестве; а без противоборства злу добро оставалось бы только естественным образом бытия, как прямая линия или как парящий в небесах ангел.

Но ведь нравственное добро и зло в их собственном качестве существуют в действительности, а следовательно, составляют и предмет поэзии именно в *этом* нравственном качестве. Странно было бы поэту внимательно созерцать морских гадов и небесных ангелов и закрывать глаза на человеческую жизнь, насквозь проникнутую нравственными категориями, всю состоящую из относительного движения по всем степеням злодейства и добродетели, между двумя неподвижными полюсами добра и зла. Ангелы небесные, в своем горнем полете, и гады морские, в своем подводном ходе, пребывают нравственно неподвижны, без внутренних перемен, а потому и со стороны поэта требуют только невозмутимого внимания; жизнь человеческая определяется внутренним нравственным движением в ту или другую сторону — или подвигом добра, или злодеянием, — а потому и от настоящего объективного поэта требует кроме созерцания — нравственной оценки, внутреннего движения — симпатии или антипатии. Ведь и злодейства и подвиги добра существуют действительно в этой самой своей нравственной противоположности, и настоящий поэт, воспринимающий и передающий другим то, что есть, никак не может отвлечься от существенного противоборства добра и зла. Зло существует действительно, но по необходимости как отрицаемое и уничтожаемое. Поэт одинаково отступил бы от истины, и тем самым от красоты, и в том случае, если бы он принял и изобразил зло как уничтоженное *теперь*, а также и в том, если бы он не признал в нем отрицаемого и уничтожаемого. Внимательно созерцая кривой ход ползущего или плавающего гада, истинная поэзия не вздумает его исправлять, не станет отрицать или уничтожать кривой линии: и незачем, и не за что! Но, входя в область нравственную, приступая к двугомому гаду или хотя бы только к грешному, *лукавому* и празднословному языку самого избранника, истинная поэзия не может отнести к нему иначе как отрицательно, она должна признать его подлежащим уничтожению:

Чтобы раскрыть зрение и слух для более тонких и глубоких восприятий, не нужно было истреблять их органов, — высшей силе довольно было их коснуться. Тут нечего было истреблять, так как ни слабость зрения, ни тупость слуха не представляют ничего активно-дурного — прямого греха тут нет. Заметим, однако, что и это раскрытие и поднятие немощных чувств на высшую ступень силы не происходит совсем безболезненно: зеницы отверзаются как у *испуганной* орлицы, — такой испуг не может быть приятен; а также неприятно, когда уши вдруг наполняются шумом и звоном. Но если подъем немощных, хотя и безгрешных чувств связан с неприятными состояниями, то органы активного зла, или прямого греха, требуют, очевидно, не возвышения (это значило бы усиливать зло), а полного перерождения чрез подавление и истребление в них злого начала, что предполагает настоящее страдание, состояние прямо мучительное. Но нужен ли такой глубокий переворот нравственной природы, нужны ли такие муки нового рождения для поэта, баловня свободы, друга лени, каким в некоторой мере всегда оставался Пушкин? И совершилось ли в нем самом что-нибудь подобное в эпоху, когда написан «Пророк»? В таком вопросе автобиографический элемент, несомненно присутствующий в этом стихотворении, получает неверный смысл и преувеличенные размеры.

Я должен опять напомнить, что Пушкин лично никогда, ни в эту эпоху, ни прежде, ни после, не требовал ни от самого себя, ни от других того глубокого и полного нравственного перерождения, к которому он, однако, был-таки волей-неволей трагически приведен в три последние дня своей земной жизни; но за десять с лишком лет до того вопрос о духовном перерождении, о вырванном языке и о вынутом сердце, — все, что изображено во второй половине стихотворения «Пророк», не имело и не могло иметь у Пушкина прямого автобиографического значения. А дело было, как мы знаем, вот в чем. Поэтическое самосознание Пушкина, созревшее и повышенное в силу внутренних и внешних причин, облеклось в минуту вдохновения величавым образом библейского пророка — образом, подходящим, конечно, не ко всякому поэту, а лишь к тому идеальному, свыше призванному, для великого служения предназначенному поэту, для той высшей потенции творческого гения, которую в этом *поднятом* настроении ощущал в себе Пушкин. А раз этот образ вдохновенного и повышенного поэтического самосознания овладел душой Пушкина, то он уже был не волен распоряжаться им по своим мыслям и личным житейским опытам, а предоставлял ему свободно или, что то же, по внутренней необходимости полнее и полнее раскрывать все, что в нем содержится, весь его собственный смысл, от одного присущего ему положения переходя к другому, еще более глубокому и содержательному. Не будучи кем-нибудь из библейских пророков и еще менее Мухаммедом, пушкинский «Пророк» не есть также и какой-нибудь из поэтов, он не есть также и сам Пушкин, а есть чистый носитель того безусловного идеального существа поэзии, которое было присуще всякому истинному поэту, и прежде всего самому Пушкину в зрелую эпоху его творчества и в лучшие минуты его вдохновения. У него это существо поэзии находило свое чистейшее, беспримесное выражение, никогда не достигая, однако, ни у него, ни у другого какого-либо поэта, своего полного жизненного воплощения. Но ведь мы говорим о стихотворении, где живая полнота и всецелость поэтического призвания раскрываются поэтически, а не осуществляются практически. И эта идея взята здесь на той высоте, в той тончайшей, разреженной атмосфере мысли, где сущность призвания поэтического сближается и сливается с чистейшей сущностью призвания пророческого, оставляя внизу исторические — национальные и личные — особенности всех пророков вместе с такими же особенностями всех поэтов.

Этот *поэт* в одежде пророка, созданный вдохновением и с внутреннею, свободною необходимостью раскрывающий полноту своего смысла, не совпадая ни с каким из действительных поэтов, никак не может, однако, быть простым отвлечением от них, потому что, живя в них всех, он больше их всех, он есть то в них, что они все знают в себе как лучшее их самих, то, что «прах переживет и тлеть убежит»; он не есть отвлечение от них, а их существенная норма, как чистая геометрическая линия не есть отвлечение от всяких приблизительных эмпирически данных линий, — она есть их существенная норма, без которой они не имели бы смысла и вовсе не существовали бы *как линии*. Или более близкий пример: «этот листок, что засох и свалился», — не избежал тления, его форма не осилила расторгающих материальных процессов, — но должна бы была осилить, если бы жизнь полнее и глубже осуществлялась в этом листке; и вот это самое долженствование, эта существенная норма — стоит перед нами в ином и, однако, том же самом листке, что «золотом вечным горит в песнопеньи», — или на картине. Пусть ни один поэт не провел в себе самом до конца того, что требует полный и могучий идеал поэтического призвания. Но этот идеал есть норма, — и вот она стоит перед нами в этом образе пушкинского «Пророка», — стоит и беспрепятственно раскрывает все свое — более чем действительное — внутреннею необходимостью содержание. Оно не придумано умом Пушкина, а дано ему и передано им как высшая норма. Не будем же здесь искать сообразности с личным характером поэта, с его фактическим способом действия или поведением, а лучше отметим в этом поэтическом самораскрытии логическую связь его моментов и их полную сообразность с внутреннею необходимостью, или истинным смыслом самого дела.

Поэт-пророк изощренным вниманием проник в жизнь природы высшей и низшей, созерцал и слышал все, что совершается, от прямого полета ангелов до извилистого хода гадов, от круговращения небес до прозябания растения. Что же дальше? Превратится ли он *весь без остатка в зрение и слух*? Ведь это было бы *умаление*, а не возвышение человека. Критики, думающие, что вся задача поэта — только созерцать, и сами до некоторой степени причастные такому созерцанию, не ограничиваются, однако, им одним, — они *действуют*, они пишут и печатают для распространения своей теории, и делают ведь это не в противоречие, а в силу своего — действительного или мнимого — высшего призвания. Они не могут, да, вероятно, и не хотят быть полулюдьми, — а поэт идеальный, поэт-пророк должен быть и оставаться получеловеком! Требование бессмысленное, которое, впрочем, никогда и не исполнялось. Гений поэзии не терпит односторонности, и ведь наш «пророк» был в руках не *однокрылого*, а *шестикрылого* Серафима: кто помог его вниманию, тот приготовит его и к действию.

Кто прозрел, чтобы видеть красоту мироздания, тот тем мучительнее ощущает безобразие человеческой действительности. Он будет бороться с нею. Его действие и оружие — слово правды. Он — не служитель внешнего порядка, хотя и не враг ему; он вполне признает его пользу, но сам не хочет и не может быть орудием этой пользы: ни метлы, ни меча! (См. ниже) Его собственное орудие радикальнее метлы, острее меча. Мы говорим на всех языках: *горькая правда, сладкая лесть*, — и никто не скажет наоборот. Правда огорчает, но еще более того она колет глаза, жалит, пронзает, язвит. Конечно, за правду часто принимается и то, что слишком поверхностно и односторонне для такого действия. Так, например, если сказать человеческой толпе даже по какому-нибудь справедливому поводу: «ах вы подлецы, подлецы!» — то такая правда, — чересчур элементарная и по содержанию и по форме, — если и огорчит людей, то, конечно, не очень глубоко; а как пронзительно жалит настоящая правда, облеченная в мудрость, об этом можно судить по силе вызываемого ею противодействия, которое по физическому закону прямо пропорционально действию: ведь Сократ потому и должен был выпить *яду*, что его правдивые и мудрые речи были слишком *ядовиты* для его ближних, — его отравили потому, что он отравлял жизнь своим согражданам.

Но отравлять жизнь других, хотя бы ложную, и быть отравленным ими, хотя бы за одну только правду, — есть ли это настоящий конец дела? Мы по справедливости преклоняемся перед человеком, мужественно и мудро свидетельствующим о жизненной правде, мы охотно признаем такого человека исповедником и пророком правды; но если скажем, что в этом — весь идеал совершенства, *вся красота*, то в таком утверждении не будет ни правды, ни мудрости, ни мужества. *Есть* еще высшая ступень пророческого, т.е. идеально-поэтического, служения. Мудрое и бесстрашное слово правды есть уже, конечно, более чем слово, — это есть действие, предполагающее подвиг перерождения грешного языка — орудия лукавства и праздномыслия — в чистое орудие Божьей правды; это есть действие и подвиг, но еще не совершенное действие, не высший подвиг, —

Подвиг есть и в сражении,  
Подвиг есть и в борьбе, —

Высший подвиг в терпении,  
В любви и мольбе.  
(Хомяков)

Дело высшей правды *объявляется словом* правды, но *совершается огнем* любви. В области слова идет явная борьба добра со злом, но победа дается только тайному подвигу сердца. Не язвить зло, а спалить его — вот окончательная задача избранника, требующая от него полноты совершенства. Все предыдущее есть только необходимый путь к нему, где каждый необходимый шаг необходимо добывается страданием. *Болезненно* раскрытие зрения и слуха для высшего внимания, *мучительна* замена грешного языка жалом мудрости, а последнее высшее условие совершенного подвига представляется прямо смертельным. Но оно необходимо. Ведь дело идет об идеальной полноте, о том, что должно быть доведено до конца. Если, идя этим путем, нельзя остановиться на совершенстве зрительного и слухового восприятия, а необходимо перейти к совершенному действию, первое орудие которого есть язык, то нельзя также остановиться и на перерождении этого органа, при всей его важности и силе (см. Посл. Иакова, III, 2—10). Настоящий центр жизни и существа человеческого, конечно, не в языке, а в сердце его, и оно ли останется нетронутым в процессе совершенствования? Задача — спалить зло. Для этого у избранника одно средство — слово. Но для того чтобы слово правды, исходящее из жала мудрости, не язвило только, а жгло сердца людей, нужно, чтобы само это жало было разожжено сердечным огнем любви. А этот огонь не выходит из земли, и «пророк» не найдет его в своем собственном сердце. Не потому, чтобы оно было по природе злое. Для злого сердца недоступна и первая половина совершенства: *не видит премудрость в душу злохудожну*. Конечно, у «пророка», уже владеющего жалом мудрости, сердце доброе. Но оно плотское, — трепетное: оно готово на всякое добро, но спалить зло собственными силами оно не может, — для этого нужен Божий огонь. И вот последнее, окончательное действие шестикрылого Серафима —

И он мне грудь рассек мечом,  
И сердце трепетное вынул,

И уголь, пылающий огнем,  
Во грудь отверстую водвинул.

<sup>16</sup> Я слышал такое замечание: если слова "обходя моря и земли" не подходят ни к Мухамеду, ни к библейскому пророку, то ведь они также не подходят и к Пушкину. Совершенно справедливо. Но сила этого указания, как направленного против моего взгляда, ускользает от меня. Ведь и с биографической точки зрения (которая, впрочем, ничуть не преобладает в моем понимании этого стихотворения) следует заметить, что в 1826 году Пушкин никак не мог знать, придется ли ему или нет предпринимать заграничные путешествия. Положительное же значение этого стиха, кажется, ясно. Призвание совершенного поэта, в котором обновлены и возведены на высшую степень все душевные силы, непременно должно быть универсально, относиться ко всем людям. Как же лучше указать на эту универсальность, не нарушая поэтической наглядности, как не словами: "и обходя моря и земли"? Пушкинское стихотворение отличается до конца выдержанною библейскою формою без специального библейского содержания, и этот предпоследний стих несомненно звучит по-библейски, хотя и не совпадает по содержанию с библейскою пророческою идеей: голос — голос Иакова, а руки — руки Исава.

<sup>17</sup> Я, разумеется, не утверждаю, чтобы о значении поэзии и о призвании поэта говорилось у Пушкина только в отмеченных мною теперь семи стихотворениях. Кроме нескольких мест в "Евгении Онегине" и в других больших произведениях этой темы касаются еще несколько отдельных стихотворений ("Наперсница волшебной старины", "Не дорого ценю я громкие права", "Герой", "Разговор книгопродавца с поэтом"), но касаются с таких сторон, которыми я буду заниматься особо в последующих статьях о Пушкине.

Как все суетное, не-божье в мире еще прежде должно было стать для «пророка» пустынею, так теперь все суетное, не-божье в нем становится *трупом* —

Как труп в пустыне я лежал...

Смертно-животворный процесс кончен. Избранник готов для новой жизни и для новой всепобедной деятельности. Напитанный новыми созерцаниями, умудренный внутренним опытом и от сердца до языка наполненный высшею волею, он будет отныне говорить и действовать не от себя, не от своей немощи, а именем и силою посылающего его Божества

И Божий глас ко мне воззвал:  
Восстань, пророк, и виждь, и внемли,  
Исполнись волею Моей

И, обходя моря и земли,  
Глаголом жги сердца людей<sup>16</sup>.

## XI

В пушкинском «Пророке» значение поэзии и призвание поэта являются во всей высоте и целостности идеального образа. В шести других, однородных по предмету, стихотворениях этот цельный образ хотя не понижается, но как бы отступает вдаль. А на первый план выдвигается та или другая сторона поэзии, та или другая стадия в призвании поэта, и в особенности его отношение к человеческой толпе. «Пустыня», где «пророк» встречает Серафима и слышит Божий глас, помещается очень высоко над людьми, где-нибудь близ Кармилльских или Синайских вершин. Люди тут не существуют для пророка, на них лишь издала указано в *последнем* стихе как на задачу будущего: «глаголом жги сердца людей». Этим указанием на людей кончается все стихотворение.

В тех других стихотворениях<sup>17</sup> поэт сходит с пророческой вершины и приближается к людям; он вспоминает, что и сам он наполовину принадлежит к ним; затем он сталкивается с людскою толпою, враждует с нею во имя лучшей половины своего существа, с досадою отворачивается от нее, но под конец смягчается и, при мысли о лучшем будущем народа, вступает с ним в добродушный компромисс. Но и то враждебное столкновение и это заключение мира были бы непонятны, если бы за ними не стоял на едва досягаемой высоте тот идеальный образ поэта, который дан в «Пророке».

Ближайшая по времени (1827 г.) к «Пророку» характеристика поэзии и поэта есть по содержанию прямое дополнение того первого стихотворения. И поэтический образ здесь близкий, хотя менее строгий и грандиозный — образ Аполлонова жреца. А главная мысль все та же: поэт *не волен* в своих произведениях; он лишь повинует высшему призыванию и велению и так же мало может по собственному произволу определять сроки и выражение своего творчества, как жрец не волен в выборе сроков, чина и слов священнодействия. Это, в сущности, то же, что было и у «пророка»: ведь и там в пустыне он был безволен и страдателен, — действующими были Серафим и Бог. Но тут, во втором стихотворении, выступает еще другая важная сторона, которой не было и не могло быть в «Пророке». Поэт, в своем новом качестве жреца, должен признаться, — и этим признанием начинается стихотворение, — что он существенно отличается от толпы *только* в храме, *только* у алтаря, *только* во время жертвоприношений; отойдя от святыни, он, как и все жрецы, становится простым смертным среди других простых смертных, сыном праха, не лучше, а может быть, и хуже других.

Пока не требует поэта  
К священной жертве Аполлон,  
В заботах суетного света  
Он малодушно погружен;

Молчит его святая лира,  
Душа вкушает хладный сон,  
И меж детей ничтожных мира,  
Быть может, всех ничтожней он.

Вот указание — несмотря на Аполлона и священную жертву — вполне реальное и несомненно автобиографическое. Но как же объяснить это понижение и эту двойственность? Каким образом поэт в качестве «жреца» может лишь в особых случаях, так сказать лишь по праздникам, перерождаться в существо высшего порядка, когда он же в качестве «пророка» уже всецело перерожден и наполнен волею Божией? Каким образом может он в житейские будни душевно уподобляться, внутренне сливаться с ничтожным, суетным светом, которого жизнь вся держится на грешном языке, и празднословном и лукавом, когда у него — пророка — этот язык уже вырван и заменен совсем другим? Каким образом его душа может вкушать *хладный сон*, когда в его грудь, вместо холодного и трепетного сердца смертных, вложен уголь, пылающий божественным огнем? Каким образом может поэт, после перенесенных им от руки Серафима операций, еще жить в миру как простой смертный, когда все мирское в нем уже сделалось трупом, а началась совсем новая жизнь, с новым зрением и слухом, новым сердцем? Нет ли здесь, на расстоянии нескольких месяцев времени, существенного, основного противоречия между автором «Пророка» и автором «Поэта»?

Никакого действительного противоречия между этими двумя стихотворениями, конечно, нет. Если с высокой горы я смотрю вон на это село, то вижу его все как на на ладони, и все его дома видны мне вместе сразу; когда же, сойдя вниз, буду проходить мимо ближайших домов и останавливаться, чтобы рассмотреть их, то тех, что дальше, не буду видеть вовсе, а ближайшие буду видеть иначе, нежели с горы, — но между этими двумя взглядами на предмет никакого противоречия не будет, как его нет между частями и их целым.



В «Пророке» высшее значение поэзии и поэтического призвания взято как один идеально законченный образ, во всей целостности, в совокупности всех своих моментов, не только прошедших и настоящих, но и *будущих*. Болезненный и мучительный процесс духовного перерождения проходит перед нами в мгновенных картинах и тут же завершается целиком. Но в действительности он ведь не завершен. Пусть поэт в самом деле ощутил себя пророком: пусть он в самом деле восходил на пустынную гору высшего вдохновения, где видел Серафима и слышал голос Божий. Все это *было*, но полное его внутреннее перерождение — еще впереди; он пока сошел с вершин своего поэтического Синая лишь с пророческим задатком того совершенства, которое еще должно быть. В идеальном образе нет никакого раздвоения между житейским сознанием и поэтической сверхсознательностью; эта двойственность представлена пережитою, пересиленною, превзойденною. Но скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается. В действительности будущее совершенство еще не в наших руках, мы еще переживаем настоящее, а его закон — именно та половинчатость, то раздвоение между праздником и буднями, между поэтической высотой и житейским ничтожеством, которое ярким контрастом выступает в стихотворении «Поэт». Заметим, что вторая его половина возвращает нас к «Пророку» (в особенности к его началу).

Но лишь божественный глагол  
До слуха чуткого коснется,  
Душа поэта встрепенется,  
Как пробудившийся орел.  
Тоскует он в забавах мира,  
Людской чуждается молвы;

К ногам народного кумира  
Не клонит гордой головы,  
Бежит он, дикий и суровый,  
И звуков и смятенья полн,  
На берегу пустынных волн,  
В широкошумные дубровы.

Здесь почти все стихи повторяют (в очень смягченном виде) образы и выражения из «Пророка». Сравним, в самом деле: здесь — «до слуха чуткого коснется»; там — «моих ушей коснулся он»; здесь — «и звуков и смятенья полн»; там — «и их наполнил шум и звон»; здесь — «как пробудившийся орел»; там — «как у испуганной орлицы»; резкий образ в «Пророке»: «и вырвал грешный мой язык, и празднословный и лукавый» — заменен здесь такою невинною отвлеченною фразой: «людской чуждается молвы», что сразу, пожалуй, и не признаешь их тождественного смысла; зато «берега пустынных волн», куда бежит поэт, очевидно — та же «пустыня мрачная», где влачился «пророк».

Насколько поэт приближается к прежнему образу пророка, настолько же он удаляется от своего первоначального образа *жреца*, которого смысл здесь лишь в одной общей черте, соединяющей его с поэтом: в одинаковой безвольности, пассивности и исключительности как поэтического вдохновения, так и священнической благодати. Все остальное у них совсем разное, и образ жреца во второй половине стихотворения брошен и забыт. Какое отношение к нему могут, в самом деле, иметь стихи:

К ногам народного кумира

Не клонит гордой головы...

А далее, человек, в диком виде бегущий в пустынные места, может быть похож на все, что угодно, но только не на жреца, торжественно шествующего для жертвоприношения в многолюдный храм, с главою, умощенною елеем. Ясно, что все значение поэзии, как его создал наш поэт, не могло быть связано с образом жреческого служения и что этот образ, давши *первую ноту* стихотворения, не мог образовать его общей формы. Поэтому Пушкин, дав своей первой картине поэтического призвания титул *пророка*, не продолжил аналогии и не назвал вторую *жрецом*, а обозначил ее прямо как характеристику *поэта*.

## XII

Людская толпа не довольствуется тем, что поэт в свои будни сливается душою с ее ничтожеством, — она посягает и на праздник его вдохновения, идет за ним в храм, рассаживается кругом алтаря, требуя — чтобы он и здесь своими вдохновенными песнями служил только ей.

Поэт на лире вдохновенной  
Рукой рассеянной бряцал.  
Он пел — а *хладный* и *надменный*  
Кругом народ *непосвященный*  
Ему *бессмысленно* внимал.  
И толковала чернь *тутая*:  
«Зачем так звучно он поет?  
Напрасно уху поражая,

К какой он цели нас ведет?  
О чем бренчит? Чему нас учит?  
Зачем сердца волнует, мучит,  
Как своенравный чародей?  
Как ветер песнь его свободна,  
Зато как ветер и бесплодна:  
Какая польза нам от ней?»

Такое начало заранее, казалось бы, делает невозможными те кривотолкования, которым тем не менее подвергалось и доселе подвергается это важное, ясное и прекрасное стихотворение. Даже такой остроумный и в других случаях понятливый современный критик, как тот, которого я похвалил в начале этой статьи, объявляет стихотворение «Чернь» загадочным, а затем, разгадывая его смысл, приходит к неблагоприятным для этого поэтического разговора заключениям, менее всего основательным. Между тем Пушкина можно здесь упрекнуть разве за излишнее, может быть, не совсем художественное, накопление в начале разных эпитетов, объясняющих, в чем дело. Для одной стороны — для

поэта — употреблены лишь два эпитета — его лира названа *вдохновенною*, а его рука, на ней бряцающая, — *рассеянною*; но и этого достаточно. Так как далее следует враждебное столкновение поэта с другою стороною, то эти два эпитета сразу объясняют, что это за столкновение, из-за чего оно происходит: ясно, что это борьба за права поэтического вдохновения, за его свободу, независимость от внешних, посторонних целей, за его непринужденность и непреднамеренность; борьба против кого? — ясно, что против тех, кто не понимает значения поэзии, не ценит ее собственного, независимого содержания. Но Пушкин еще поясняет это пятью эпитетами, которыми он снабжает противников поэта: они *хладные и надменные, непосвященные, бессмысленные, тупые*. Ну разве допустимо, чтобы все эти эпитеты, или хотя бы один из них, были употреблены Пушкиным для презрительной характеристики народа или черни в собственном смысле? Что могло бы значить такое сочетание слов: «хладные земледельцы»; «надменные водовозы»; «непосвященные извозчики»; «бессмысленные половые»; «тупые сапожники или плотники»? Между тем, назло очевидности, не позволяющей принимать в буквальном смысле слова «чернь» и «народ», Пушкина до сих пор одни восхваляют, а другие порицают за его *аристократизм* по отношению к народу! А с другой стороны, его вражду к этой «черни» пытаются истолковать наоборот, в смысле антиаристократическом, разумея под «черню» — «светский круг» общества, будто бы преследовавший Пушкина. Но если поэт не мог иметь враждебного столкновения с простым народом из-за поэзии, этому народу неизвестной, то он не мог враждовать и против того общественного слоя, к которому принадлежали его лучшие друзья и самые восторженные ценители его поэзии. Значит, враждебная поэту толпа вовсе не имеет, да и не может иметь, сословных или вообще социальных признаков. Это есть не общественная, а умственная и нравственная чернь, — люди формально образованные и потому могущие вкривь и вкось судить о поэзии, но по внутренним причинам неспособные ценить ее истинного значения, требующие от нее рабской службы практическим целям. К этой черни менее всего могут принадлежать, конечно, земледельцы, пастухи и ремесленники, не ради их мнимого демократического преимущества, а просто по отсутствию у них (особенно во времена Пушкина) всякого формального образования, вследствие чего, не имея о поэзии *никаких* мнений, они не могут иметь и ложных. Значит, пушкинская «чернь» могла набираться только из людей среднего и высшего общества, то есть из единственной тогда публики поэта, и набираться, очевидно, не в силу общественного положения, а в силу того внутреннего личного свойства, которое немцы окрестили филистерством, а римляне обозначили: *profanum vulgus*. Ведь этот *profanum vulgus* имеет мало общего с плебейством, и ему противопологаются никак не патриции. А кто же? Справимся с Горацием:

Odi profanum vulgus et arceo.  
Favete linguis: carmina non prius

Audita, musarum sacerdos,  
Virginibus puerisque canto.

Непосвященной черни противопологаются... *девы и мальчишки*, т.е. на современном языке, самодовольным и непроницаемым филистерам противопологаются юные, внутренне девственные души (хотя бы и в старческих телах), души, открытые для всего истинно прекрасного и высокого, будь оно и неслыханным прежде — *carmina non prius audita*.

На вопрос «черни»: какая польза нам от твоей песни? — поэт гневно отвечает:

Молчи, бессмысленный народ,  
Поденщик, раб нужды, забот!  
Несносен мне твой ропот дерзкий.  
Ты червь земли, не сын небес.  
Тебе бы пользы все — на вес

Кумир ты ценишь Бельведерский,  
Ты пользы, пользы в нем не зришь;  
Но мрамор сей ведь бог!.. Так что же?  
Печной горшок тебе дороже:  
Ты пищу в нем себе варишь.

О Пушкине разные люди бывали разного мнения. Но, кажется, никто никогда не признавал за ним безвкусия и слабоумия. Но какая высокая степень безвкусия нужна была бы для того, чтобы бранить «поденщиками» *действительных* поденщиков и укорять людей, материально нуждающихся, за эту их нужду; и какая высочайшая степень слабоумия потребовалась бы для того, чтобы изобразить поэта пререкающимся с действительными поденщиками о статуе Аполлона Бельведерского! А ведь именно такое беспредельное безвкусие и такое беспредельное слабоумие пришлось бы приписать Пушкину, если только его «народ» признать за действительный простой народ и в презрительно-гневно отвращении и вражде поэта к этому народу видеть проявление «аристократизма». Но вот с каким холодно-надменным, лицемерно-наглым издевательством обращаются к поэту эти мнимые «поденщики»:

Нет, если ты небес избранник,  
Свой дар, божественный посланник,  
Во благо нам употребляй:  
Сердца собратьев исправляй!  
Мы малодушны, мы коварны,  
Бесстыдны, злы, неблагодарны;

Мы сердцем хладные скопцы;  
Клеветники, рабы, глупцы;  
Гнездятся клубом в нас пороки;  
Ты можешь, ближнего любя,  
Давать нам смелые уроки,  
А мы послушаем тебя.

Последний стих, даже по форме выражения, есть явная ирония и насмешка: ты, мол, поговори, а мы тебя послушаем.

Трудно прийти в себя от изумления, читая в статье г. Меньшикова, будто бы это, переданное Пушкиным, циничное зубоскальство беспредельно самодовольных



филистеров, так же беспечных насчет нравственности, как и насчет поэзии, — будто бы оно есть действительное, искреннее раскаяние и даже «воплъ раскаяния»! — Однако! — Кто же написал эту покаянную речь толпы? Ведь Пушкин? А разве он с начала до конца не объявляет этих людей хладно-надменными, тупо-лукавыми глупцами? Считая же их надменными, как мог он приписать им искреннее смирение, как мог вложить в их лукавые уста слова и «вопли» истинного раскаяния?

На лживый, лицемерно наглый вызов «черни» отвечает благородный и правдивый гнев поэта:

Подите прочь — какое дело  
Поэту мирному до вас!  
В разврате каменейте смело:  
*Не оживит* вас лиры глас!  
Душе противны вы как гробы.  
Для вашей глупости и злости  
Имели вы до сей поры

Бичи, темницы, топоры!  
*Довольно с вас*, рабов безумных!  
Во градах ваших с улиц шумных  
Сметают сор — полезный труд! —  
Но, забыв свое служенье,  
Алтарь и жертвоприношенье,  
Жрецы ль у вас метлу берут?

Гнев поэта правдив и понятен: не так возмутительна прямая вражда к доброму и прекрасному, как притворное к ним уважение, делающееся лукавым средством вражды. Гнев поэта правдив, язык поэта безгрешен, свободен от празднословия и лукавства; но ... похожа ли его прямолинейная правдивость на «жало мудрых змей»? Если гневному красноречию поэта дать сжатое и простонародное выражение, не сойдет ли оно на ту фразу: «ах вы подлецы, подлецы!» — которая была выше приведена как образчик *элементарной* правдивости, способной только огорчить, но не пронзить зло насквозь? «Ах вы подлецы, подлецы!» — эта элементарная истина приняла в устах поэта благородную форму, сохранив, однако, всю свою элементарность. М.О. Меньшиков, которому гнусно-лицемерные слова «черни» странным образом показались «благородными», называет ответ поэта «крайне грубым и злобным». Другим он кажется благородным и правдивым. Это зависит от различного понятия правды: для одних правда всецело сводится к одному незлобию; другие понимают правду как истинное единство любви и гнева. Но во всяком случае следует признать, что ответу поэта недостает той змеиной тонкости, которую Серафим сообщил в пустыне Божию избраннику. Правдивый гнев такого избранника не исчерпывался бы крепкими словами, а производил бы крепкое действие: он пронзал бы насквозь и дотла сжигал души злохудожные. Но в поэте еще не было той полноты духовного перерождения, которая необходима для такого действия.

Он в своем «Пророке» вдохновенно изобразил идеал вещего избранника, но не осуществил его в себе. Перерождение в нем только начиналось, и, не будучи «поденщиком, рабом нужды, забот, червем земли», он лишь наполовину был сыном небес, оставаясь перед чернью невольником душевного раздвоения. Он это чувствует, и, махнув рукою на каменеющую толпу, непроницаемую для «гласа лиры», он уходит в свою неприступную крепость, к своему неотъемлемому достоянию:

Не для житейского волнения,  
Не для корысти, не для битв,

*Мы рождены для вдохновенья,*  
Для звуков сладких и молитв.

Вдохновенье — вот начало и конец этой поэтической исповеди. Вся она — только борьба за безусловные права вдохновения. Что значат все лукавые приставания «черни» к поэту, как не покушения на *верховность* его вдохновения? «Пой нам не то, что внушает твое вдохновение, которое кажется нам бесплодным, а то, что нам нужно и чего ты также должен хотеть, — ведь должен же ты быть альтруистом, должен желать нам блага!»

— «Подите прочь!»

### ХIII

Душа поэта как человека (его личная воля и ум) пассивна в области поэзии, молчит перед грядущим вдохновением и только может тосковать по нем, жаждать его и готовиться к его приему. Но когда оно пришло, и принято душою, и овладело ею, то сама эта душа становится верховною властью в своем мире. В поэзии вдохновенный поэт есть царь. Здесь, как истинный царь-самодержец, он не зависит от «народа», не слушает его, не угождает ему и для своего собственного дела, для вдохновенного творчества, не нуждается ни в чьем постороннем внушении и не подчиняется никакому постороннему суду.

Поэт отошел от толпы, смягчился, успокоился. То осознание своей поэтической самозаконности (автономии), которое в «Черни» приняло форму резкой полемики с врагами этой автономии, выразилось в сонете «Поэту» как задумчивый и продуманный монолог:

Поэт, не дорожи любовью народной!  
Восторженных похвал пройдет минутный шум,

Услышишь суд глупца и смех толпы холодной:  
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

«Чернь» показала нам в драматическом изображении этот суд глупца и этот смех толпы холодной, и гневный ответ поэта. Теперь он без негодования поминает этот суд и смех; он понял их неизбежность и остается в невозмутимом сознании своей верховной независимости.

Ты царь живи один. Дорогою свободной  
Иди, куда влечет тебя свободный ум,

Усовершенствуя плоды любимых дум,  
Не требуя наград за подвиг благородный.

Вдохновение безусловно свободно по своему началу, оно приходит само собою — но не с пустыми руками: оно несет с собою плоды любимых дум и налагает на поэта благородный подвиг их усовершенствования. Но этот подвиг совершается в области внутреннего самосознания поэта, и его награды не зависят от постороннего одобрения:

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд.  
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.  
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит,  
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,  
И в детской резвости колеблет твой треножник.

Заметьте смягчение: та самая толпа, т.е. те враги поэтической автономии и верховных прав вдохновения, которые в разговоре с «чернью» представлялись *каменеющими в разврате*, — здесь укоряются только за *детскую резвость*.

Мы не будем останавливаться на прекрасном маленьком стихотворении «Эхо». Оно само было эхо, которым откликнулся Пушкин на голос Томаса Мура. Однако нельзя выпустить и его из числа самосвидетельств пушкинской поэзии; в нем особенно ярко выдвинута одна основная черта, всегда присущая поэтическому самосознанию Пушкина, — невольность, пассивность творчества. Эхо не по своему произволу и выбору повторяет подходящие звуки — «таков и ты, поэт!» Заметим, однако, в конце слегка грустную ноту: «тебе ж нет отклика».

Подробный разбор чудной драматической сцены «Моцарт и Сальери» еще предстоит нам. Здесь заметим только, как прежние характеристики творческого гения подтверждаются и дополняются этою новою. «Пророк», «жрец», «царь» — к этим трем образам присоединяется четвертый — «гуляка праздный». Но все это сходится в одном: свобода и самозаконность относительно низшей и внешней, чужеродной условности и полная зависимость, пассивность перед внутренними наитиями, из сверхсознательной области вдохновения. Этот существенный характер поэзии с особенно яркою наглядностью выступает здесь вследствие трагического столкновения между истинным гением, Моцартом, — он же и «гуляка праздный» — и самоотверженным, добросовестным, но лишенным высшего вдохновения подвижником искусства, — Сальери.

93

#### XIV

Идут годы. В груди поэта бьется все то же *трепетное* человеческое сердце, кругом него все то же зло, и не чувствует он в себе того огня, который мог бы спалить это зло. В уме его все более и более укореняется сомнение в том необъятном призвании, которого величавый образ явился ему некогда на середине его жизненного пути. Внимание его обращается на ближайшую будущность его поэзии. За несколько месяцев до смерти он еще раз восходит, — но не на пустынную вершину серафических вдохновений, а на то предгорье, откуда взор его видит большой народ, — потомство его поэзии, ее будущую публику. Этот большой народ, конечно, не та маленькая «чернь», светская и старосветская, что его окружает. Этот новый большой народ не вырывает гневных слов у поэта, эти народные колыбели не противны его душе, как живые гробы. В этом большом народе есть добро, и оно даст добрый отклик на то, что найдет добрым в поэзии Пушкина. Поэт не провидит, чтобы этот большой народ весь состоял из ценителей чистой поэзии: и эти люди будут требовать пользы от поэзии, но они будут *искренно* желать *истинной* пользы нравственной; навстречу такому требованию поэт может пойти без унижения: ведь и чистая поэзия приносит истинную пользу, хотя не преднамеренно. Так что ж? Эти люди ценят поэзию не в ней самой, а в ее нравственных действиях. Отчего же не показать им этих действий в пушкинской поэзии? «То добро, которое вы цените, — оно есть и в моем поэтическом запасе; за него вы будете вечно ценить мою поэзию; оно воздвигнет мне среди вас нерукотворный и несокрушимый памятник». Вот достойный и благородный «компромисс» поэта с будущим народом, составляющий сущность стихотворения «Памятник». Это стихотворение есть не поэтическое, а практическое (в хорошем смысле слова) credo Пушкина, — непостыдное соглашение его с потомством. Для поэта главное в поэзии — она сама, но он не может отрицать и ее нравственной пользы; для «народа» главное в поэзии — эта нравственная польза, но ведь он ценит и ее прекрасную форму. Значит, нет надобности обращать эти два взгляда острием друг против друга, когда они могут сойтись в одной и той же, хотя неодинаково обоснованной оценке.

Я памятник себе воздвиг нерукотворный;  
К нему не зарастет *народная тропа*;

Вознесся выше он главою непокорной  
Александрійского столпа.

Высота поэтического самосознания уже не обращена здесь против народа, да и не имеет причины обращаться. Ведь этот *будущий* народ не посягает на права вдохновения, ничего не требует от поэта, — он только берет в созданиях поэта то, что особенно ценит. Сам поэт выше всего ценит у себя чистую поэзию; от этого он и теперь не отрывается:

Нет! весь я не умру! Душа в *заветной лире*

Мой прах переживет и тленья убежит.

Самое важное для поэта — поэтическое вдохновение, *заветная лира*. Это есть первое и главное основание его славы *среди избранников*:

И славен буду я, доколь в подлунном мире

Жив будет хоть один пиит.

Но поэт, прежде забывавший даже о среде избранников, утверждавшийся в своем безусловном одиночестве — «ты царь: живи один», — теперь не ограничивается уже и своею славою среди «пиитов», — он утверждает свою *всенародную* славу:

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,  
И назовет меня всяк сущий в ней язык:

И гордый внук славян, и финн, и ныне дикий  
Тунгус, и друг степей — калмык.

Поэт знает, что эта пестрая народная толпа будет ценить его главным образом не за чистую поэзию, не за вдохновение «звуков сладких и молитв», — для нее более ценно нравственное действие поэзии:

И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,

Что в мой жестокий век восславил я Свободу  
И милость к падшим призывал.

Это дорого народу, но ведь это дорого и самому поэту, хотя и не дороже всего. В последней строфе, как бы полагая нерушимую печать безупречного благородства на свое соглашение с потомством, поэт опять настаивает на верховности вдохновения и на безусловной самозаконности поэзии:

Веленью Божию, о муза, будь послушна.  
Обиды не страшись, не требуй и венца,

Хвалу и клевету приемли равнодушно  
И не оспаривай глупца.

При всем различии разобранных нами стихотворений, они сходятся в том, что, по мысли и внутреннему чувству Пушкина, все значение поэзии — в безусловно-независимом от внешних целей и намерений, самозаконном вдохновении, создающем то прекрасное, что по самому существу своему есть и нравственно доброе.

Этим достаточно определяется *значение* поэзии, но не содержание ее. Чтобы ближе узнать ее содержание, всего лучше последовательно пройти через весь ряд пушкинских творений.

94

В Л А Д И М И Р

## ЛЕРМОНТОВ

Произведения Лермонтова, так тесно связанные с его личной судьбой, кажутся мне особенно замечательными в одном отношении. Я вижу в Лермонтове прямого родоначальника того духовного настроения и того направления чувств и мыслей, а отчасти и действий, которые для краткости можно назвать «ницшеанством», — по имени писателя, всех отчетливее и громче выразившего это настроение, всех ярче обозначившего это направление.

Как черты зародыша понятны только благодаря тому определившемуся и развитому виду, какой он получил в организме взрослом, так и окончательное значение тех главных порывов, которые владели поэзией Лермонтова, — отчасти еще в смешанном состоянии с иными формами, — стало для нас вполне прозрачным с тех пор, как они приняли в уме Ницше отчетливо отдельный образ.

Кажется, все уже согласны, что всякое заблуждение, — по крайней мере всякое заблуждение, о котором стоит говорить, — содержит в себе несомненную истину, которой оно есть лишь более или менее глубокое искажение, — этою истиною оно держится, ею привлекает, ею опасно, и через нее же только может оно быть как следует обличено и опровергнуто. Поэтому первое дело разумной критики относительно какого-нибудь заблуждения — найти ту истину, которою оно держится и которую оно извращает.

Презрение к человеку, присвоение себе *заранее* какого-то исключительного сверхчеловеческого значения — себе, или как одному «Я», или «Я» и К° — и требование, чтобы это присвоенное, но ничем еще не оправданное величие было признано другими, стало нормою действительности, — вот сущность того направления, о котором я говорю, и, конечно, это большое заблуждение.

В чем же та истина, которою оно держится и привлекает умы?

Человек — единственное из земных существ, которое может относиться к самому себе критически, подвергать внутренней оценке не отдельные свои положения и действия (что возможно и для животных), а самый способ своего бытия в целом. Он себя судит, а при суде разумном и беспристрастном — и осуждает. Разум свидетельствует человеку о факте его несовершенства во всех отношениях, а совесть говорит ему, что этот факт не есть для него *только* внешняя необходимость, а зависит *также* и от него самого.

Человеку естественно хотеть *быть больше и лучше, чем он есть* в действительности. Если он взаправду этого *хочет*, то и *может*, а если может, то и *должен*. Но не есть ли бессмыслица — быть лучше, выше или больше своей действительности? Да, это есть бессмыслица для животного, так как для него действительность есть то, что *его* делает, но человек хотя и есть также произведение уже существующей, данной действительности, но вместе с тем эта его действительность есть, так или иначе, в той или другой мере, — то, что *он сам делает* — делает более заметно и очевидно в качестве существа *собирательного*, менее заметно, но столь же несомненно и в качестве существа *личного*.

Можно спорить о метафизическом вопросе безусловной свободы выбора, но самодеятельность человека, т.е. его способность действовать по внутреннему

побуждению, — окончательно по сознанию долга или по совести, — есть не метафизический вопрос, а факт опыта. Вся история состоит в том, что человек делается лучше и больше самого себя, перерастает свою наличную действительность, *отдвигая* ее в прошедшее, а в настоящее *вдвигая* то, что еще недавно было противоположным действительности, — мечтою, субъективным идеализмом, утопией.

Внутренний, духовный, самостоятельный рост есть такой же бесспорный факт, как и рост внешний, физический, пассивный, с которым он связан как со своим предположением.

Теперь спрашивается, в каком же направлении, с какой стороны жизни должно совершаться изменение данного человечества в лучшее и высшее — в «сверхчеловечество»?

Если человек недоволен собою и хочет быть сверхчеловеком, то ведь тут дело идет, конечно, не о внешней (а также и не о внутренней) *форме* человеческого существа, а только о плохом *функционировании* этого существа в этой его форме, что от самой формы не зависит. Мы, например, можем быть недовольны не тем, что у нас два глаза, а лишь тем, что мы ими плохо видим. А чтобы лучше видеть, нет никакой надобности человеку изменять морфологический тип зрительного органа, например, вместо двух иметь множество глаз, потому что при тех же двух глазах могут раскрыться у него «вещие зеницы, — как у испуганной орлицы». При тех же двух глазах можно стать сверхчеловеком, а при сотне глаз можно оставаться только мухой.

Точно так же и весь прочий организм человеческий ни в какой нормальной черте своего морфологического строения не препятствует нам возвышаться над нашей дурной действительностью и становиться относительно ее сверхчеловеком. Другое дело — сторона функциональная, и притом не только в единичных и частных уклонениях *патологических*, но и в таких явлениях, которых обычность заставляет многих считать их нормальными. Таково прежде всего и более всего явление смерти и разложения организма. Если чем мы естественно тяготимся, если чем основательно недовольны в своей данной действительности, то, конечно, — этим заключительным явлением нашего видимого существования, этим его наглядным итогом, сводящимся на нет. Человек, думающий только о себе, не может примириться с мыслью о своей смерти; человек, думающий о других, не может примириться со смертью других; значит, и эгоист и альтруист, а все люди принадлежат в разных степенях чистоты и смешанности к тому или другому роду, — и эгоист и альтруист одинаково должны чувствовать смерть как нестерпимое *противоречие*, т.е. одинаково не могут внутренне принимать этот видимый итог человеческого существования за окончательный. И вот куда должны бы, по логике, с особенным вниманием смотреть люди, желающие подняться выше данной действительности, — желающие стать сверхчеловеками. Потому что чем же в особенности отличается то человечество, над которым они хотят подняться, как не тем именно, что оно смертно? Человек и смертный — синонимы. Уже у Гомера мы находим, что два главных разряда существ — боги и люди — постоянно характеризуются тем, что одни подвержены смерти, а другие нет, — *θεοὶ τε βροτοὶ τε*. Хотя и все прочие животные умирают, но никому не придет в голову характеризовать их как смертных, — для человека же этот признак не только принимается как характерный, но и чувствуется еще в выражении «смертный» какой-то грустный упрек себе. Чувствуется, что человек, сознавая неизбежность смерти как центральной особенности своего действительного состояния, решительно не хочет с нею мириться, нисколько не успокаивается на этом сознании ее неизбежности в данных условиях. И в этом, конечно, он прав, потому что если смерть совершенно необходима в этих наличных условиях, то кто же сказал, что эти условия неизменны и неприкосновенны? Теперь ясно, что ежели человек есть прежде всего и в особенности *смертный*, т.е. подлежащий смерти, побеждаемый, преодолеваемый ею, то сверхчеловек должен быть прежде всего и в особенности победителем смерти, т.е. освобожденным (освободившимся?) от существенных условий, делающих смерть необходимою, и, следовательно, исполнить те условия, при которых возможно или вовсе не умирать, или, умерши, воскреснуть. Положим, такая победа над смертью не может быть достигнута сразу, что совершенно несомненно. Положим также, — а это уже сомнительно, потому что не может быть доказано, — что такая победа, при теперешнем состоянии человека, не может быть достигнута вообще в пределах единичного существования, — пусть так, но путь-то, к ней ведущий, приближение к ней по этому пути, совершенствующееся, хотя бы и далекое до совершенства, исполнение тех условий, полнота которых требуется для достижения цели, для победы и одоления над смертью, — это-то ведь возможно и существует. Условия, при которых смерть забирает над нами силу и побеждает нас, достаточно хорошо нам известны; так должны быть известны и противоположные условия, при которых мы забираем силу над смертью и в конце концов можем победить ее. Хотя бы и не было перед нами настоящего сверхчеловека, но *есть* сверхчеловеческий *путь*, которым шли, идут и будут идти многие, на благо всех, и, конечно, важнейший наш интерес в том, чтобы побольше людей на него вступали, прямее и дальше по нем проходили.

И вот настоящий критерий для оценки всех дел и явлений жизни человеческой, а в особенности справедливо и полезно прилагать этот критерий в тех случаях, когда люди, сверх общего уровня одаренные, чувствующие истинную цель и смысл нашего существования, способные, а следовательно и призванные, т.е. обязанные более прочих к ней приблизиться и других приблизить, превращают эту общую цель в личное и бесплодное притязание, заранее отвергая необходимое условие для ее достижения.

Лермонтов, несомненно, был гений, т.е. человек, уже от рождения близкий к сверхчеловеку, получивший задатки для великого дела, способный, а следовательно, обязанный его исполнить.

В чем заключается особенность его гения?  
Как он на него смотрел?



Что с ним сделал? — Вот три основных вопроса, которыми мы теперь займемся. Относительно Лермонтова мы имеем то преимущество, что глубочайший смысл и характер его деятельности освещается с двух сторон — писаниями его ближайшего преемника Ницше и фигурой его отдаленного предка.

В пограничном с Англией краю Шотландии, вблизи монастырского города Мельбоза, стоял в XIII веке замок Эрсильдон, где жил знаменитый в свое время и еще более прославившийся впоследствии рыцарь Томас Лермонт. Славился он как ведун и прозорливец, смолоду находившийся в каких-то загадочных отношениях к царству фей и потом собиравший любопытных людей вокруг огромного старого дерева на холме Эрсильдон, где он прорицательствовал и между прочим предсказал шотландскому королю Альфреду III его неожиданную и случайную смерть. Вместе с тем эрсильдонский владелец был знаменит как поэт, и за ним осталось прозвище стихотворца, или, по-тогдашнему, рифмача, — Thomas the Rhymmer; конец его был загадочен: он пропал без вести, уйдя вслед за двумя белыми оленями, присланными за ним, как говорили, из царства фей. Через несколько веков одного из прямых потомков этого фантастического героя, певца и прорицателя, исчезнувшего в поэтическом царстве фей, судьба занесла в прозаическое царство московское. Около 1620 года «пришел с Литвы в город Белый из Шкотской земли выходец именитый человек Юрий Андреевич Лермонт и просился на службу великого государя, и в Москве своею охотою крещен из кальвинской веры в благочестивую. И пожаловал его государь царь Михаил Федорович восемью деревнями и пустошами Галицкого уезда, Заблоцкой волости. И по указу великого государя договаривался с ним боярин князь И. Б. Черкасский, и приставлен он, Юрий, обучать рейтарскому строю новокрещенных немцев старого и нового выезда, равно и татар». От этого ротмистра Лермонта в восьмом поколении происходит наш поэт, связанный и с рейтарским строем, подобно этому своему предку XVII в., но гораздо более близкий по духу к древнему своему предку, вещему и демоническому Фоме Рифмачу, с его любовными песнями, мрачными предсказаниями, загадочным двойственным существованием и роковым концом.

Первая и основная особенность лермонтовского гения — страшная напряженность и сосредоточенность мысли на себе, на своем «Я», страшная сила личного чувства. Не ищите у Лермонтова той прямой открытости всему задушевному, которая так чарует в поэзии Пушкина. Пушкин когда и о себе говорит, то как будто о другом; Лермонтов когда и о другом говорит, то чувствуется, что его мысль и из бесконечной дали стремится вернуться к себе, в глубине занята собою, обращается на себя. Нет надобности приводить этому примеры из произведений Лермонтова, потому что из них немного можно было бы найти, где бы этого не было.

Ни у одного из русских поэтов нет такой силы личного самочувствия, как у Лермонтова. На Западе это не было бы отличительною чертою. Там не меньшую силу субъективности можно найти у Байрона, пожалуй, у Гейне, у Мюссе. У наших же, где эта черта особенно ярко выражена, она есть подражание. Отличие же Лермонтова здесь в том, что он не был подражателем Байрона, а его младшим братом, и не из книг, а разве из общего происхождения получил это западное наследие, с которым ему тесно было в безличной русской среде. И не одною позой или праздной фантазией были чувства, выраженные им в раннем юношеском стихотворении «Зачем я не птица, не ворон степной»:

На запад, на запад помчался бы я,  
Где цветут моих предков поля,  
Где в замке пустом на туманных горах  
Их забвенный покоится прах.

Меж мной и холмами отчизны моей  
Расстилаются волны морей.  
Последний потомок отважных бойцов  
Увядает средь чуждых снегов.

Сильнейшее развитие личного начала есть условие для наибольшей сознательности жизненного содержания, но этим не дается само это содержание жизни, и при его отсутствии *сильное* «Я» остается *пустым*. Оставаться *совершенно* пустым колоссальное «Я» Лермонтова не могло, потому что он был поэт Божией милостью, и, следовательно, все им переживаемое превращалось в создание поэзии, давая новую пищу его «Я». А самым главным в этом жизненном материале лермонтовской поэзии, без сомнения, была личная любовь. Но любовные мотивы, решительно преобладавшие в произведениях Лермонтова, как видно из них же самих, лишь отчасти занимали личное самочувствие поэта, притупляя остроту его эгоизма, смягчая его жестокость, но не наполняя всецело и не покрывая его «Я». Во всех любовных темах Лермонтова главный интерес принадлежит не любви и не любимому, а любящему «Я», — во всех его любовных произведениях остается неразрешенный осадок торжествующего, хотя бы и бессознательного, эгоизма. Я не говорю о тех только произведениях, где, как в «Демоне» и «Герое нашего времени», окончательное торжество эгоизма над неудачною попыткой любви есть намеренная тема. Но это торжество эгоизма чувствуется и там, где оно не имеется прямо в виду, — чувствуется, что настоящая важность принадлежит здесь не любви и не тому, что она делает из поэта, а тому, что *он* из нее делает, как *он* к ней относится. Когда огромный глетчер освещается солнцем, то является, говорят, зрелище восхитительное.

Новая эта красота происходит не оттого, чтобы солнце делало что-нибудь новое из глетчера, — оно ведь его и растопить не может, — а только из того, что глетчер, оставаясь неизменно самим собою, делает из солнечных лучей, различным образом отражая и преломляя их своею поверхностью. Такова же и особенная прелесть

лермонтовских любовных стихов, — прелесть оптическая, прелесть миража. Заметьте, что в этих произведениях почти никогда не выражается любовь в настоящем, в тот момент, когда она захватывает душу и наполняет жизнь. У Лермонтова она уже прошла, не владеет сердцем, и мы видим только чарующую игру воспоминания и воображения.

Расстались мы, но твой *портрет*  
Я на груди моей храню;

Как *бледный призрак* лучших лет,  
Он душу радует мою.

Или другое:

Нет, не тебя так пылко я люблю,  
Не для меня красы твоей блистанье, —  
Люблю в тебе лишь прошлое страданье  
И молодость погибшую мою.  
Когда порой я на тебя смотрю,  
В твои глаза вникая долгим взором,

Таинственным я занят разговором,  
Но не с тобой — я с сердцем говорю,  
Я говорю с подругой юных дней,  
В твоих чертах ищу черты другие,  
В устах живых уста давно немые,  
В глазах — огонь угаснувших очей.

И там, где глагол *любить* является в настоящем времени, он служит только поводом для меланхолической рефлексии:

Мне грустно потому, что я тебя люблю

И знаю молодость цветущую твою... — и т.д.

В одном чудесном стихотворении воображение поэта, обыкновенно занятое памятью прошлого, играет с возможностью будущей любви:

Из-под таинственной, холодной полумаски  
Звучал мне голос твой отрадный, как мечта,  
Светили мне твои пленительные глазки,  
И улыбались лукавые уста.

И создал я тогда в моем воображеньи  
По легким признакам красавицу мою,  
И с той поры бесплотное виденье  
Ношу и душе моей, ласкаю и люблю.

97

Любовь уже потому не могла быть для Лермонтова началом жизненного наполнения, что он любил главным образом лишь собственное любовное состояние, и понятно, что такая формальная любовь могла быть лишь *рамкой*, а не содержанием его «Я», которое оставалось одиноким и пустым. Это одиночество и пустыньность напряженной и в себе сосредоточенной личной силы, не находящей себе достаточного удовлетворяющего ее применения, есть первая основная черта лермонтовской поэзии и жизни.

Вторая, тоже от западных его родичей унаследованная черта, — быть может, видоизмененный остаток шотландского двойного зрения — способность переступить в чувстве и созерцании через границы обычного порядка явлений и схватывать запредельную сторону жизни и жизненных отношений.

Эта вторая особенность Лермонтова была во внутренней зависимости от первой. Необычная сосредоточенность Лермонтова в себе давала его взгляду остроту и силу, чтобы иногда разрывать сеть внешней причинности и проникать в другую, более глубокую связь существующего, — это была способность пророческая; и если Лермонтов не был ни пророком в настоящем смысле этого слова, ни таким прорицателем, как его предок Фома Рифмач, то лишь потому, что он не давал этой своей способности никакого объективного применения. Он не был *занят* ни мировыми историческими судьбами своего отечества, ни судьбою своих ближних, а единственно только своею собственной судьбой, — и тут он, конечно, был более пророк, чем кто-либо из поэтов. Далее я приведу несколько примеров того, как ясна была для Лермонтова его судьба, а теперь укажу лишь на одно удивительное стихотворение, в котором особенно ярко выступает своеобразная способность Лермонтова ко второму зрению, а именно знаменитое стихотворение «Сон». В нем необходимо, конечно, различать действительный факт, его вызвавший, и то, что прибавлено поэтом при передаче этого факта в стройной стихотворной форме, причем Лермонтов обыкновенно обнаруживал излишнюю уступчивость требованиям рифмы, но главное в этом стихотворении не могло быть придумано, так как оно оказывается «с подлинным верно». За несколько месяцев до роковой дуэли Лермонтов видел себя неподвижно лежащим на песке среди скал в горах Кавказа, с глубокою раной от пули в груди, и видящим в сонном видении близкую его сердцу, но отделенную тысячами верст женщину, видящую в сомнамбулическом состоянии его труп в той долине. Тут из одного сна выходит по крайней мере три: 1) сон здорового Лермонтова, который видел себя самого смертельно раненым, — дело сравнительно обыкновенное, хотя, во всяком случае, это был сон в существенных чертах своих *вещий*, потому что через несколько месяцев после того, как это стихотворение было записано в тетради Лермонтова, поэт был действительно глубоко ранен пулею в грудь, действительно лежал на песке с открытою раной и действительно уступы скал теснились кругом. 2) Но, видя умирающего Лермонтова, здоровый Лермонтов видел вместе с тем и то, что снится умирающему Лермонтову:

И снился мне сияющий огнями  
Вечерний пир в родимой стороне...

Меж юных жен, увенчанных цветами,  
Шел разговор веселый обо мне.

Это уже достойно удивления. Я думаю, немногим из вас случалось, видя кого-нибудь во сне, видеть вместе с тем и тот сон, который видится этому вашему сонному видению. Но таким сном (2) дело не оканчивается, а является сон (3):



Но, в разговор веселый не вступая,  
Сидела там задумчива одна,  
И в грустный сон душа ее младая  
Бог знает чем была погужена.

И снилась ей долина Дагестана,  
Знакомый труп лежал в долине той,  
В его груди, дымясь, чернела рана,  
И кровь лилась хладеющей струей.

Лермонтов видел, значит, не только сон своего сна, но и тот сон, который снился сну его сна, — сновидение в кубе.

Во всяком случае, остается факт, что Лермонтов не только предчувствовал свою роковую смерть, но и прямо видел ее заранее. А та удивительная фантазмагория, которую увековечено это видение в стихотворении «Сон», не имеет ничего подобного во всемирной поэзии и, я думаю, могла быть созданием только потомка вещего чародея и прорицателя, исчезнувшего в царстве фей. Одного этого стихотворения, конечно, достаточно, чтобы признать за Лермонтовым врожденный, через голову многих поколений переданный ему гений. Теперь нам остается посмотреть, как сам Лермонтов принял этот задаток великой судьбы и что он из него сделал.

В отроческих и ранних юношеских произведениях Лермонтова (которых сохранилось гораздо больше, чем зрелых) почти во всех или прямо высказывается, или просвечивает решительное сознание, что он существо избранное и сильное, назначенное совершить что-то великое. *В чем* будет состоять и *к чему* относиться это великое, он еще не может и намекнуть. Но что он *призван* совершить его — несомненно. На семнадцатом году он говорит:

Я рожден, чтоб целый мир был зритель

Торжества иль гибели моей.

Подобных этому заявлений у начинающего поэта не оберешься, и было бы слишком долго их приводить. Мы могли бы смеяться над самоуверенной заносчивостью мальчика, если бы он действительно не обнаружил несколько лет спустя чрезвычайных сил ума, воли и творчества. А так как он их обнаружил, то в этих ранних заявлениях о своем будущем величии мы должны признать не пустую претензию и не начало мании, а лишь верное самочувствие или инстинкт самооценки, который дается всем избранным людям. Отличие Лермонтова здесь в том, что эта высокая самооценка уже от ранних лет связана у него с слишком низкой оценкой других, — всего света, оценкой заранее составленной, выражающей черту характера, а не результат какого-нибудь действительного опыта. В том же стихотворении, где достойным зрителем своей великой судьбы он признает только целый мир, сейчас же за тем следует:

Что хвала иль гордый смех людей?  
Души их певца не постигали,  
Не могли души его любить,

Не могли понять его печали  
И его восторгов разделить.

А в другом, также раннем, стихотворении сообщается, что жизнь научила поэта встречать невольно и повсюду «под гордой важностью лица — в мужчине глупого льстеца и в каждой женщине Иуду». Более замечательна другая черта. Так же часто, как заявление о своем величии и о своем презрении к человечеству, в ранних (а затем также и в позднейших) стихотворениях Лермонтова выражается его явное предчувствие неизбежной и преждевременной гибели. Некоторая ходульность в обозначении этой гибели могла бы тоже, по крайней мере в ранних стихотворениях, вызвать улыбку, но и охота и право смеяться совершенно исчезают при мысли, что ведь поэт в самом *деле* преждевременно погиб. Ясно, что эти две черты лермонтовского самочувствия прямо вытекают из тех особенностей его гения, о которых я раньше говорил, т.е. его мизантропия — из сосредоточенности и напряженности в нем личного начала, а его постоянное и верное предчувствие гибели — из его второго зрения.

С ранних лет ощутив в себе силу гения, Лермонтов принял ее только как право, а не как обязанность, как привилегию, а не как службу. Он думал, что его гениальность уполномочила его требовать от людей и от Бога всего, что ему хочется, не обязывая его относительно их ни к чему. Но пусть Бог и люди великодушно не настаивают на обязанности гениального человека. Ведь Богу ничего не нужно, а люди должны быть благодарны и за те искры, которые летят с костра, на котором сжигает себя гениальный человек. Пусть Бог на небе и люди на земле отпустят ему его медленное самоубийство. Но разве легче от этого третьему обиженному, — самому гению, который попусту сжег и закопал в прах и тлен то, что было ему дано для великого подъема как могучему вождю людей на пути к сверхчеловечеству? Но как же он мог кого-нибудь поднимать, когда сам не поднялся? А поднимается человек только по трупам — по трупам убитых им врагов, т.е. злых личных страстей. Можно ли этого требовать? Не от всякого и требуется. Судьба или высший разум ставят дилемму: если ты считаешь за собою сверхчеловеческое призвание, исполни необходимое для него условие, подними действительность, поборовши в себе то злое начало, которое тянет тебя вниз. А если ты чувствуешь, что оно настолько сильнее тебя, что ты даже бороться с ним отказываешься, то признай свое бессилие, признай себя простым смертным, хотя и гениально одаренным. Вот, кажется, безусловно разумная и справедливая дилемма: или стань действительно выше других, или будь скромным. А кто не желает принять этой дилеммы и безумно восстает против таких азбучных требований разума как против какой-то обиды, — кто не может подняться и не хочет смириться, — тот сам себя обрекает на неизбежную гибель.

Сознавая в себе от ранних лет гениальную натуру, задаток сверхчеловека, Лермонтов также рано сознавал и то злое начало, с которым он должен бороться, но которому скоро удалось вместо борьбы вызвать поэта лишь на идеализацию его.

Четырнадцатилетний Лермонтов еще не умеет, как то следует, идеализировать своего демона, а дает ему такое простое и точное описание:

Он недоверчивость вселяет,  
Он презрел чистую любовь,  
Он все моления отвергает,  
Он равнодушно видит кровь.

И звук высоких ощущений  
Он давит голосом страстей,  
И муза кротких вдохновений  
Страшится неземных очей.

Через год Лермонтов говорит о том же:

Две жизни в нас до гроба есть.  
Есть грозный дух: он чужд уму;  
Любовь, надежда, скорбь и месть —  
Все, все подвержено ему.  
Он основал жилище там,  
Где можем память сохранять,

И предвещает гибель нам,  
Когда уж поздно избежать.  
Терзать и мучить любит он;  
В его речах нередко ложь...  
Он точит жизнь, как скорпион.  
Ему поверил я...

Еще через год Лермонтов, уже юноша, опять возвращается к характеристике своего демона:

К ничтожным, хладным толкам света  
Привык прислушиваться он,  
Ему смешны слова привета  
И всякий верящий смешон.  
Он чужд любви и сожаленья,  
Живет он пищею земной,  
Глодает жадно дым сраженья  
И пар от крови пролитой.

И гордый демон не отстанет,  
Пока живу я, от меня,  
И ум мой озарять он станет  
Лучом небесного огня.  
Покажет образ совершенства  
И вдруг отнимет навсегда,  
И, дав предчувствие блаженства,  
Не даст мне счастья никогда.

СОЛОВА ЕВ

99

Все эти описания лермонтовского демона можно бы принять за пустые фантазии талантливого мальчика, если бы не было известно из биографии поэта, что уже с детства, рядом с самыми симпатичными проявлениями души чувствительной и нежной, обнаруживались у него резкие черты злобы, прямо демонической. Один из панегиристов Лермонтова, более всех, кажется, им занимавшийся, сообщает, что «склонность к разрушению развивалась в нем необыкновенно. В саду он то и дело ломал кусты и срывал лучшие цветы, усыпая ими дорожки. Он с истинным удовольствием давил несчастную муху и радовался, когда брошенный камень сбивал с ног бедную курицу». Было бы, конечно, нелепо ставить все это в вину балованному мальчику. Я бы и не упомянул даже об этой черте, если бы мы не знали из собственного интимного письма поэта, что взрослый Лермонтов совершенно так же вел себя относительно человеческого существования, особенно женского, как Лермонтов-ребенок — относительно цветов, мух и куриц. И тут опять значительно не то, что Лермонтов разрушал спокойствие и честь светских барынь, — это может происходить и нечаянно, — а то, что он находил особенное наслаждение и радость в этом совершенно негодном деле, так же как он ребенком с *истинным удовольствием* давил мух и радовался зашибленной камнем курице.

Кто из больших и малых не делает волей и неволей всякого зла и цветам, и мухам, и курицам, и людям? Но все, я думаю, согласны, что услаждаться деланием зла есть уже черта нечеловеческая. Это демоническое сладострастие не оставляло Лермонтова до горького конца; ведь и последняя трагедия произошла оттого, что удовольствие Лермонтова терзать слабые создания встретило, вместо барышни, бравого майора Мартынова как роковое орудие кары для человека, который должен и мог бы быть солью земли, но стал солью, так жалко и постыдно обуявшею. Осталось от Лермонтова несколько истинных жемчужин его поэзии, попираемые которые могут только известные животные; осталось, к несчастью, и в произведениях его слишком много сродного этим самым животным, а главное, осталась обуявшая соль его гения, которая, по слову Евангелия, дана на поправление людям. Могут и должны люди попираемые обуявшую соль этого демонизма с презрением и враждою, конечно, не к погибшему гению, а к погубившему его началу человекоубийственной лжи. Скоро это злое начало приняло в жизни Лермонтова еще другое направление. С годами демон кровожадности слабеет, отдавая большую часть своей силы своему брату — *демону нечистоты*. Слишком рано и слишком беспрепятственно овладел этот второй демон душою несчастного поэта и слишком много следов оставил в его произведениях. И когда, в одну из минут просветления, он говорит о «пороках юности преступной», то это выражение — увы! — слишком близко к действительности. Я умолчу о биографических фактах, — скажу лишь несколько слов о стихотворных произведениях, внушенных этим демоном нечистоты. Во-первых, их слишком много, во-вторых, они слишком длинны: самое невозможное из них есть большая (хотя и неоконченная) поэма, писанная автором уже совершеннолетним, и, в-третьих, и главное — характер этих писаний производит какое-то удручающее впечатление полным отсутствием той легкой игривости и грации, какими отличаются, например, подлинныя произведения Пушкина в этой области. Так как я совершенно не могу подтвердить здесь свое суждение цитатами, то поясню его сравнением. В один пасмурный день в деревне я

видел ласточку, летающую над большой болотной лужей. Что-то ее привлекало к этой темной влаге, она совсем опускалась к ней, и, казалось, вот-вот погрузится в нее или хоть зачерпнет крылом. Но ничуть не бывало: каждый раз, не коснувшись поверхности, ласточка вдруг поднималась вверх и щebetала что-то невинное. Вот вам впечатление, производимое этими шутками у Пушкина: видишь тинистую лужу, видишь ласточку и видишь, что прочной связи нет между ними, — тогда как порнографическая муза Лермонтова — словно лягушка, погрузившаяся и прочно засевшая в тине.

Или, — чтобы сказать ближе к делу, — Пушкина в этом случае вдохновлял какой-то игривый бесенок, какой-то шутник-гном, тогда как пером Лермонтова водил настоящий демон нечистоты.

Сознавал ли Лермонтов, что пути, на которые толкали его эти демоны, были путями ложными и пагубными? И в стихах, и в письмах его много раз высказывалось это сознание. Но сделать действительное усилие, чтобы высвободиться из-под власти двух первых демонов, мешал третий и самый могучий — демон гордости; он нашептывал: — Да, это дурно, да, это низко, но ты гений, ты выше простых смертных, тебе все позволено, ты имеешь от рождения привилегию оставаться высоким и в низости... Глубоко и искренно тяготился Лермонтов своим падением и порывался к добру и чистоте. Но мы не найдем ни одного указания, чтобы он когда-нибудь тяготился взаправду своею гордостью и обращался к смирению. И демон гордости, как всегда хозяин его внутреннего дома, мешал ему действительно побороть и изгнать двух младших демонов, и когда хотел — снова и снова отворял им дверь...

Говоря о гордости и смирении, я разумею нечто вполне реальное и утилитарное. Гордость потому есть коренное зло, или главный из смертных грехов, по богословской терминологии, что это есть такое состояние души, которое делает всякое совершенствование или возвышение невозможным, потому что гордость ведь в том и заключается, чтобы считать себя ни в чем не нуждающимся, чем исключается всякая мысль о совершенствовании и подъеме. Смирение потому и есть основная для человека добродетель, что признание своей недостаточности прямо обуславливает потребность и усилие совершенствования. Другими словами, гордость для человека есть первое условие, чтобы никогда не сделаться сверхчеловеком, и смирение есть первое условие, чтобы сделаться сверхчеловеком; поэтому сказать, что *гениальность обязывает к смирению*, значит только сказать, что гениальность обязывает становиться сверхчеловеком. Лермонтову тем легче было исполнить эту обязанность, что он, при всем своем демонизме, всегда верил в то, что выше и лучше его самого, а в иные светлые минуты даже ощущал над собою это лучшее:

И в небесах я вижу Бога...

Это религиозное чувство, часто засыпавшее в Лермонтове, никогда в нем не умирало и, когда пробуждалось, — боролось с его демонизмом. Оно не исчезло и тогда, когда он дал победу злему началу, но приняло странную форму. Уже во многих ранних своих произведениях Лермонтов говорит о Высшей воле с какою-то личной обидою. Он как будто считает ее виноватою против него, глубоко его оскорбившею.

В этих ранних произведениях тяжба поэта с Богом имеет, конечно, ребяческий характер. Лермонтов упрекает Творца за то, что он сделал его некрасивым; за то, что люди, и особенно кузины и другие барышни, не понимают и не ценят его и т. п. Но когда, в более зрелом возрасте, после нескольких бесплодных порывов к возрождению, — бесплодных потому, что с детских лет заведенное в его душе демоническое хозяйство не могло быть разрушено несколькими субъективными усилиями, а требовало сложного и долгого подвига, на который Лермонтов не был согласен, — итак, когда, после нескольких бесплодных попыток переменить жизненный путь, Лермонтов перестает бороться против демонических сил и находит окончательное решение жизненного вопроса в *фатализме* («Герой нашего времени» и «Валерик»), — он вместе с тем дает новую, ухищренную форму своему прежнему детскому чувству обиды против Провидения, — именно в последней обработке поэмы «Демон». Герой этой поэмы есть тот же главный демон самого Лермонтова — демон гордости, которого мы видели в ранних стихотворениях. Но в поэме он ужасно идеализирован (особенно в последней ее обработке), хотя, несмотря на эту идеализацию, образ его действий, если судить беспристрастно, скорее приличествует юному гусарскому корнету, нежели особе такого высокого чина и таких древних лет. Несмотря на великолепие стихов и на значительность замысла, говорить с полной серьезностью о содержании поэмы «Демон» для меня так же невозможно, как вернуться в пятый или шестой класс гимназии. Но сказать о нем все-таки нужно. Итак, — идеализированный демон вовсе уж не тот дух зла, который такими правдивыми чертами был описан в прежних стихотворениях гениального отрока. Демон поэмы не только прекрасен, он до чрезвычайности благороден и, в сущности, вовсе не зол. Когда-то у него произошло какое-то загадочное недоразумение с Всевышним, но он тяготится этой размолвкой и желает примирения. Случай к этому представляется, когда демон видит прекрасную грузинскую княжну Тамару, пляшущую и поющую на кровле родительского дома. По Библии и по здравой логике, — что одно и то же, — увлечение сынов Божиих красотою дочерей человеческих есть падение, но для демонизма это есть начало возрождения. Однако возрождения не происходит. После смерти жениха и удаления Тамары в монастырь демон входит к ней, готовый к добру, но, видя ангела, охраняющего ее невинность, воспаляется ревностью, соблазняет ее, убивает и, не успевши завладеть ее душою, объявляет, что он хотел стать на другой путь, но что ему не дали, и с сознанием своего полного права становится уже настоящим демоном.

Такое решение вопроса находится в слишком явном противоречии с логикой, чтобы стоило его опровергать.

Итак, натянутое и ухищренное оправдание демонизма в теории, а для практики принцип фатализма, — вот к чему пришел Лермонтов перед своим трагическим концом. Фатализм сам по себе, конечно, не дурен. Если, например, человек воображает, что он роковым образом должен быть добрым, и делает добро, и неуклонно следует этому року, то чего же лучше? К несчастью, фатализм Лермонтова покрывал только его дурные пути.

Образ его действий за последнее время я рассказывать не стану: скажу только, что он был не лучше прежнего. Между тем полного убеждения в истине фатализма у Лермонтова не было, и он, кажется, захотел убедиться в нем на опыте. Все подробности его поведения, приведшего к последней дуэли, и во время самой этой дуэли несут черты фаталистического эксперимента.

На дуэли Лермонтов вел себя с благородством, — он не стрелял в своего противника, — но по существу это был безумный вызов высшим силам, который во всяком случае не мог иметь хорошего исхода. В страшную грозу, при блеске молнии и раскатах грома, перешла эта бурная душа в иную область бытия.

Конец Лермонтова и им самим и нами называется *гибелью*. Выражаясь так, мы не представляем себе, конечно, этой гибели ни как театрального провала в какую-то преисподнюю, где пляшут красные черти, ни как совершенного прекращения бытия. О природе загробного существования мы ничего достоверного не знаем, а потому и говорить об этом не будем. Но есть нравственный закон, столь же непреложный, как закон математический, и он не допускает, чтобы человек испытывал после смерти превращения произвольные, не обоснованные его предыдущим нравственным подвигом. Если жизненный путь продолжается и за гробом, то, очевидно, он может продолжаться только с той степени, на которой остановился. А мы знаем, что, как высока была степень прирожденной гениальности Лермонтова, так же низка была его степень нравственного усовершенствования. Лермонтов ушел с бременем неисполненного долга — развить тот задаток, великолепный и божественный, который он получил даром. Он был призван сообщить нам, своим потомкам, могучее движение вперед и вверх к истинному сверхчеловечеству, — но этого мы от него не получили. Мы можем об этом скорбеть, но то, что Лермонтов не исполнил своей обязанности к нам, — конечно, не снимает с нас нашей обязанности к нему. Прежде чем быть обязанным относительно наших современников — братьев по человечеству и относительно потомства — наших детей по человечеству, мы имеем обязанность к отшедшим — нашим отцам в человечестве, — и, конечно, Лермонтов принадлежит к таким отцам для современного поколения. Так не требует ли от нас обязанность сыновней любви и почтения восхвалять Лермонтова за все то многое в нем, что достойно хвалы, и молчать о другом? Я не так понимаю сыновнюю любовь и ее обязанность. Представьте себе, что мы видим живого отца, исполненного заслуг и высоких дарований, но в настоящую минуту обремененного какой-нибудь тяжестью, душевною или физическою, все равно. Обязанность сыновней любви к такому отцу, конечно, потребует от нас не того, чтобы мы восхваляли его заслуги и дарования, а того, чтобы помогли ему снять с себя или по крайней мере облегчили удручающее его бремя. Разве не то же и относительно отцов умерших? Облегчить бремя их души — вот наша обязанность. И у Лермонтова с бременем неисполненного призвания связано еще другое тяжелое бремя, облегчить которое мы можем и должны. Облекая в красоту формы ложные мысли и чувства, он делал и делает еще их привлекательными для неопытных, и если хоть один из малых сих вовлечен им на ложный путь, то сознание этого, теперь уже невольного и ясного для него, греха должно тяжелым камнем лежать на душе его. Обличая ложь воспетого им демонизма, только останавливающего людей на пути к их истинной сверхчеловеческой цели, мы, во всяком случае, подрываем эту ложь и уменьшаем хоть сколько-нибудь тяжесть, лежащую на этой великой душе. Вы мне поверьте, что прежде, чем говорить публично о Лермонтове, я подумал, чего требует от меня любовь к умершему, какой взгляд должен я высказать на его земную судьбу, — и я знаю, что тут, как и везде, один только взгляд, основанный на вечной правде, в самом деле нужен и современным, и будущим поколениям, а прежде всего — самому отшедшему.

## ОБЩИЙ СМЫСЛ ИСКУССТВА

### I

Дерево, прекрасно растущее в природе, и оно же, прекрасно написанное на полотне, производят однородное эстетическое впечатление, подлежат одинаковой эстетической оценке, недаром и слово для ее выражения употребляется в обоих случаях одно и то же. Но если бы все ограничивалось такой видимой, поверхностною однородностью, то можно было бы спросить и действительно спрашивали: зачем это удвоение красоты? Не детская ли забава повторять на картине то, что уже имеет прекрасное существование в природе? Обыкновенно на это отвечают (наприм., Тэн в своей «Philosophie de l'art»), что искусство воспроизводит не самые предметы и явления действительности, а только то, что видит в них художник, а истинный художник видит в них лишь их *типические*, характерные черты; эстетический элемент природных явлений, пройдя через сознание



и воображение художника, очищается от всех материальных случайностей и таким образом усиливается, выступает ярче; красота, разлитая в природе, в ее формах и красках, на картине является сосредоточенною, сгущенною, подчеркнутою. Этим объяснением нельзя окончательно удовлетвориться уже по тому одному, что к целым важным отраслям искусства оно вовсе неприменимо. Какие явления природы подчеркнуты, например, в сонатах Бетховена? — Очевидно, эстетическая связь искусства и природы гораздо глубже и значительнее. Поистине она состоит не в повторении, а в продолжении того художественного дела, которое начато природой, — в дальнейшем и более полном разрешении той же эстетической задачи.

<sup>1</sup> Разумею здесь красоту в смысле общем и объективном, именно что наружность человека способна выразить более совершенное (более идеальное) внутреннее содержание, чем какое может быть выражено другими животными.

Результат природного процесса есть человек в двояком смысле: во-первых, как самое прекрасное<sup>1</sup>, а во-вторых, как самое сознательное природное существо. В этом последнем качестве человек *сам* становится из результата *деятелем* мирового процесса и тем совершеннее соответствует его идеальной цели — полному взаимному проникновению и свободной солидарности духовных и материальных, идеальных и реальных, субъективных и объективных факторов и элементов вселенной. Но почему же, могут спросить, весь мировой процесс, начатый природой и продолжаемый человеком, представляется нам именно с эстетической стороны, как разрешение какой-то художественной задачи? Не лучше ли признать за его цель осуществление правды и добра, торжество верховного разума и воли? Если в ответ на это мы напомним, что красота есть только воплощение в чувственных формах того самого идеального содержания, которое до такого воплощения называется добром и истиною, то это вызывает новое возражение. Добро и истина, скажет строгий моралист, не нуждаются в эстетическом воплощении. Делать добро и знать истину — вот все, что нужно.

В ответ на это возражение допустим, что добро осуществлено — не в чьей-нибудь личной жизни только, но в жизни целого общества, осуществлен идеальный общественный строй, царствует полная солидарность, всеобщее братство. Непроницаемость эгоизма упразднена; все находят себя в каждом, и каждый — во всех других. Но если эта всеобщая взаимно-проницаемость, в которой сущность нравственного добра, останавливается перед материальной природой, если духовное начало, победивши непроницаемость человеческого психического эгоизма, не может преодолеть непроницаемость вещества, эгоизм физический, то, значит, эта сила добра или любви не довольно сильна, значит, это нравственное начало не может быть осуществлено до конца и вполне оправдано. Тогда является вопрос: если темная сила материального бытия окончательно торжествует, если она неодолима для доброго начала, то не в ней ли подлинная истина всего существующего, не есть ли то, что мы называем добром, только субъективный призрак? И в самом деле, можно ли говорить о торжестве добра, когда на самых идеальных нравственных началах устроенное общество может сейчас же погибнуть вследствие какого-нибудь геологического или астрономического переворота? Безусловное отчуждение нравственного начала от материального бытия пагубно никак не для последнего, а для первого. Самое существование нравственного порядка в мире предполагает связь его с порядком материальным, некоторую координацию между ними. Но если так, то не следует ли искать этой связи помимо всякой эстетики, в прямом владычестве разума человеческого над слепыми силами природы, в безусловном господстве духа над веществом? По-видимому, уже сделано несколько важных шагов к этой цели; когда она будет достигнута, когда благодаря успехам прикладных наук мы победим, как думают ныне оптимисты, не только пространство и время, но и самую смерть, тогда существование нравственной жизни в мире (на основе материальной) будет окончательно обеспечено, без всякого, однако, отношения к эстетическому интересу, так что и тогда останется в силе заявление, что *добро не нуждается в красоте*. Но будет ли в таком случае *полно* само добро? Ведь оно состоит не в торжестве одного над другим, а в солидарности всех. А могут ли из числа этих *всех* быть исключены существа и деятели природного мира? Значит, и на них нельзя смотреть только как на средства или орудия человеческого существования, значит, и они должны входить как положительный элемент в идеальный строй нашей жизни. Если нравственный порядок для своей *прочности* должен опираться на материальную природу как на среду и средство своего существования, то для своей *полноты* и совершенства он должен включать в себя материальную основу бытия как самостоятельную часть этического действия, которое здесь превращается в эстетическое, ибо вещественное бытие может быть введено в нравственный порядок только чрез свое просветление, одухотворение, т.е. только в форме красоты. Итак, красота нужна для исполнения добра в материальном мире, ибо только ею просветляется и укрощается недобрая тьма этого мира<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> О красоте как идеальной причине существования материи см. в моих статьях о "цельном знании" ("Журн[ал] Министерства нар[одного] просв[ещения]", 1877 и 1878 гг.).

Но не совершенно ли уже помимо нас это дело всемирного просветления? Природная красота уже облека мир своим лучезарным покрывалом, безобразный хаос бесильно шевелится под стройным образом космоса и не может сбросить его с себя ни в беспредельном просторе небесных светил, ни в тесном круге земных организмов. Не должно ли наше искусство заботиться только о том, чтобы облечь в красоту одни человеческие отношения, воплотить в осязательных образах истинный смысл человеческой жизни? Но в природе темные силы только побеждены, а не убеждены всемирным смыслом, самая эта победа есть поверхностная и неполная, и красота природы есть именно только покрывало, наброшенное на злую жизнь, а не преобразование этой жизни. Поэтому-то человек с его разумным сознанием должен быть не только целью природного процесса, но и средством для обратного, более глубокого и полного воздействия на природу со стороны идеального начала. Мы знаем, что реализация этого начала уже в самой природе имеет различные степени глубины, причем всякому углублению положительной стороны соответствует и углубление, внутреннее усиление



<sup>3</sup> Само собою разумеется, что я говорю здесь о свете не в смысле зрительных ощущений у человека и животных, а в смысле движения невесомой среды, связывающей между собою материальные тела, от чего зависит их объективное бытие друг для друга независимо от наших субъективных ощущений. Слово свет употребляется для краткости, так как сюда же относятся и прочие динамические явления: теплота, электричество и т.п. Притом нам нет здесь дела до тех или других гипотез физической науки: для нас достаточно несомненного фактического различия между признаками упомянутых явлений и признаками весомого вещества.

<sup>4</sup> Обоснование этого утверждения принадлежит к области метафизики, а не эстетики.

<sup>5</sup> Различные мыслители с совершенно различных сторон приходят к мысли о существенном тождестве добра и красоты и о нравственной задаче искусства. Свообразное и талантливое выражение этой мысли находится у недавно умершего французского писателя Гюйо в сочинении "De l'art au point de vue sociologique". Взгляд Гюйо изложен г. Гольцевым в его книжке об искусстве, другие статьи которой также заслуживают внимания.

<sup>6</sup> Ложность этого принципа в таком его применении ясно обнаруживается из внутреннего противоречия, в которое он при этом впадает, ибо, становясь исключительным, единство перестает быть безусловным.

<sup>7</sup> См. примеры этого в статье "Красота в природе".

отрицательной. Если в неорганическом веществе дурное начало действует только как тяжесть и косность, то в мире органическом оно проявляется уже как смерть и разложение (причем и тут безобразия не так явно торжествуют в разрушении растений, как в смерти и разложении животных, и между ними у высших более, чем у низших), а в человеке оно кроме более сложного и усиленного своего проявления с физической стороны выражает еще и свою глубочайшую сущность как нравственное зло. Но тут же и возможность окончательного над ним торжества и совершенного воплощения этого торжества в красоте нетленной и вечной.

Весьма распространен ныне возобновленный старый взгляд, отождествляющий нравственное зло с темною, бессознательною жизнью физической (плотскою), а нравственное добро — с разумным светом сознания, развивающимся в человеке. Что свет разума сам по себе добро, это несомненно; но нельзя назвать злом и свет физический. Значение того и другого в их соответственных сферах одинаково. В свете физическом<sup>3</sup> всемирная идея (положительное всеединство, жизнь всех друг для друга в одном) реализуется только отраженно: все предметы и явления получают возможность быть друг для друга (открываются друг другу) во взаимных отражениях чрез общую невесомую среду. Подобным образом в разуме отражается все существующее посредством общих отвлеченных понятий, которые не передают внутреннего бытия вещей, а только их поверхностные логические схемы. Следовательно, в разумном познании мы находим только отражение всемирной идеи, а не действительное присутствие ее в познающем и познаваемом. Для своей настоящей реализации добро и истина должны стать творческою силою в субъекте, преобразующею, а не отражающею только действительность. Как в мире физическом свет превращается в жизнь, становится организующим началом растений и животных, чтобы не отражаться только от тел, но воплощаться в них, так и свет разума не может ограничиться одним познанием, а должен сознанный смысл жизни художественно воплощать в новой, более ему соответствующей действительности. Разумеется, прежде чем это делать, прежде чем творить в красоте, или претворять неидеальную действительность в идеальную, нужно знать различие между ними, — знать не только в отвлеченной рефлексии, но прежде всего в непосредственном чувстве, присущем художнику.

## II

Различие между идеальным, т.е. достойным, должным, бытием и бытием недолжным, или недостойным, зависит вообще от того или иного отношения частных элементов мира друг к другу и к целому. Когда, во-первых, частные элементы не исключают друг друга, а, напротив, взаимно полагают себя один в другом, солидарны между собою; когда, во-вторых, они не исключают целого, а утверждают свое частное бытие на единой всеобщей основе; когда, наконец, в-третьих, эта всеединая основа или абсолютное начало не подавляет и не поглощает частных элементов, а, раскрывая себя в них, дает им полный простор в себе, тогда такое бытие есть идеальное, или достойное, — то, что должно быть. Оно и есть само по себе<sup>4</sup>, но для нас оно является не как данная действительность, а как идеал, лишь отчасти осуществленный и осуществляемый; в этом смысле он становится окончательно целью и безусловною нормою наших жизненных деятельностей: к нему стремится воля как к своему высшему благу, им определяется мышление как абсолютною истиною, он же частью ощущается, частью угадывается нашими чувствами и воображением, как красота<sup>5</sup>. Между этими положительными идеальными определениями достойного бытия находится такое же существенное тождество, как и между соответствующими им отрицательными началами. Всякое зло может быть сведено к нарушению взаимной солидарности и равновесия частей и целого; и к тому же в сущности сводится всякая ложь и всякое безобразие. Когда частный или единичный элемент утверждает себя в своей особности, стремясь исключить или подавить чужое бытие, когда частные или единичные элементы порознь или вместе хотят стать на место целого, исключают и отрицают его самостоятельное единство, а чрез то и общую связь между собою и когда, наоборот, во имя единства теснятся и упраздняется свобода частного бытия, — все это: и исключительное самоутверждение (эгоизм), и анархический партикуляризм, и деспотическое объединение мы должны признать злом. Но то же самое, перенесенное из практической сферы в теоретическую, есть ложь. Ложью называем мы такую мысль, которая берет исключительно одну какую-нибудь из частных сторон бытия и во имя ее отрицает все прочие; ложью называем мы и такое умственное состояние, которое дает место лишь неопределенной совокупности частных эмпирических положений, отрицая общий смысл или разумное единство вселенной; наконец, ложью должны мы признать отвлеченный монизм или пантеизм, отрицающий всякое частное существование во имя принципа безусловного единства<sup>6</sup>. И те же самые существенные признаки, которыми определяется зло в сфере нравственной и ложь в сфере умственной, они же определяют безобразие в сфере эстетической. Все то безобразно, в чем одна часть безмерно разрастается и преобладает над другими<sup>7</sup>, в чем нет единства и цельности и, наконец, в чем нет свободного разнообразия. Анархическая множественность так же противна добру, истине и красоте, как и мертвое подавляющее единство: попытка реализовать это последнее для чувств сводится к представлению бесконечной пустоты, лишенной всяких особенных и определенных образов бытия, т.е. к чистому безобразию.

Достойное, идеальное бытие требует одинакового простора для целого и для частей, следовательно, это не есть свобода от особенностей, а только от их исключительности.

Полнота этой свободы требует, чтобы все частные элементы находили себя друг в друге и в целом, каждое полагало себя в другом и другое в себе, ощущало в своей частности единство целого и в целом свою частность, — одним словом, абсолютная солидарность всего существующего, Бог — всё во всех.

Полное чувственное осуществление этой всеобщей солидарности или положительного всеединства — совершенная красота не как отражение только идеи от материи, а действительное ее присутствие в материи — предполагает прежде всего глубочайшее и теснейшее взаимодействие между внутренним или духовным и внешним или вещественным бытием. Это есть основное собственно-эстетическое требование, здесь специфическое отличие красоты от двух других аспектов абсолютной идеи. Идеальное содержание, остающееся только внутреннею принадлежностью духа, его воли и мысли, лишено красоты, а отсутствие красоты есть бессилие идеи. В самом деле, пока дух не способен дать своему внутреннему содержанию непосредственного внешнего выражения, воплотиться в материальном явлении и пока, с другой стороны, вещество не способно к восприятию идеального действия духа, не способно проникнуться им, претвориться или присутствовать в него, до тех пор, значит, между этими главными областями бытия нет солидарности, а это значит, что у самой идеи, которая именно и есть совершенная солидарность всего существующего, нет еще здесь, в этом ее явлении, достаточно силы для окончательного осуществления или исполнения ее сущности. Абстрактный, не способный к творческому воплощению дух и бездушное, не способное к одухотворению вещество — оба несообразны с идеальным или достойным бытием и оба носят на себе явный признак своего недостойнства в том, что ни тот, ни другой не могут быть прекрасными. Для полноты этого последнего качества требуются таким образом: 1) непосредственная материализация духовной сущности и 2) всецелое одухотворение материального явления как собственной неотделимой формы идеального содержания. К этому двоякому условию необходимо присоединяется, или, лучше сказать, прямо из него вытекает, третье: при непосредственном и нераздельном соединении в красоте духовного содержания с чувственным выражением, при их полном взаимном проникновении материальное явление, действительно ставшее прекрасным, т.е. действительно воплотившее в себе идею, должно стать таким же пребывающим и бессмертным, как сама идея. По гегельянской эстетике красота есть воплощение универсальной и вечной идеи в частных и преходящих явлениях, причем они так и остаются преходящими, исчезают, как отдельные волны в потоке материального процесса, лишь на минуту отражая сияние вечной идеи. Но это возможно только при безразличном, равнодушном отношении между духовным началом и материальным явлением. Подлинная же и совершенная красота, выражая полную солидарность и взаимное проникновение этих двух элементов, необходимо должна делать один из них (материальный) действительно причастным бессмертию другого.

Обращаясь к прекрасным явлениям физического мира, мы найдем, что они далеко не исполняют указанных требований или условий совершенной красоты. Во-первых, идеальное содержание в природной красоте недостаточно прозрачно, оно не открывает здесь всей своей таинственной глубины, а обнаруживает лишь свои общие очертания, иллюстрирует, так сказать, в частных конкретных явлениях самые элементарные признаки и определения абсолютной идеи. Так, свет в своих чувственных качествах обнаруживает всепроницаемость и невесомость идеального начала; растения своим видимым образом проявляют экспансивность жизненной идеи и общее стремление земной души к высшим формам бытия; красивые животные выражают интенсивность жизненных мотивов, объединенных в сложном целом и уравновешенных настолько, чтобы допускать свободную игру жизненных сил, и т.д. Во всем этом несомненно воплощается идея, но лишь самым общим и поверхностным образом, с внешней своей стороны. Этой поверхностной материализации идеального начала в природной красоте соответствует здесь столь же поверхностное одухотворение материи, откуда возможность кажущегося противоречия формы с содержанием: типически злой зверь может быть весьма красивым (противоречие здесь только кажущееся именно потому, что природная красота по своему поверхностному характеру вообще не способна выражать идею жизни в ее внутреннем, нравственном качестве, а лишь в ее внешних, физических принадлежностях, каковы сила, быстрота, свобода движения и т.п.). С этим же связано и третье существенное несовершенство природной красоты: так как она лишь снаружи и вообще прикрывает безобразие материального бытия, а не проникает его внутренне и всецело (во всех частях), то и сохраняется эта красота неизменною и вековечною лишь *вообще*, в своих общих образцах — родах и видах, каждое же отдельное прекрасное явление и существо в своей собственной жизни остается под властью материального процесса, который сначала прорывает его прекрасную форму, а потом и совсем его разрушает. С точки зрения натурализма эта непрочность всех индивидуальных явлений красоты есть роковой, неизбежный закон. Но чтобы примириться хотя бы только теоретически с этим торжеством всеразрушающего материального процесса, должно признать (как и делают последовательные умы этого направления) красоту и вообще все идеальное в мире за субъективную иллюзию человеческого воображения. Но мы знаем, что красота имеет объективное значение, что она действует вне человеческого мира, что сама природа не равнодушна к красоте. А в таком случае, если ей не удается осуществить совершенную красоту в области физической жизни, то недаром же она путем великих трудов и усилий, страшных катастроф и безобразных, но необходимых для окончательной цели порождений поднялась из этой нашей области в сферу сознательной жизни человеческой. Задача, не исполнимая средствами физической жизни, должна быть исполнима средствами человеческого творчества.

Отсюда тройкая задача искусства вообще: 1) прямая объективация тех глубочайших внутренних определений и качеств живой идеи, которые не могут быть выражены природой; 2) одухотворение природной красоты и чрез это 3) увековечение ее индивидуальных явлений. Это есть превращение физической жизни в духовную, т.е. в такую, которая, во-первых, имеет сама в себе свое слово, или Откровение, способна непосредственно выражаться вовне, которая, во-вторых, способна внутренне преобразовать, одухотворять материю или истинно в ней воплощаться и которая, в-третьих, свободна от власти материального процесса и потому пребывает вечно. Совершенное воплощение этой духовной полноты в нашей действительности, осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма есть высшая задача искусства. Ясно, что исполнение этой задачи должно совпадать с концом всего мирового процесса. Пока история еще продолжается, мы можем иметь только частные и отрывочные *предварения* (антиципации) совершенной красоты; существующие ныне искусства, в величайших своих произведениях схватывая проблески вечной красоты в нашей текущей действительности и продолжая их далее, предваряют, дают предощущать нездешнюю, грядущую для нас действительность и служат таким образом переходом и связующим звеном между красотой природы и красотой будущей жизни. Понимаемое таким образом искусство перестает быть пустою забавою и становится делом важным и назидательным, но отнюдь не в смысле дидактической проповеди, а лишь в смысле вдохновенного *пророчества*. Что такое высокое значение искусства не есть произвольное требование, явствует из той неразрывной связи, которая некогда действительно существовала между искусством и религиею. Эту первоначальную нераздельность религиозного и художественного дела мы не считаем, конечно, за идеал. Истинная, полная красота требует большего простора для человеческого элемента и предполагает более высокое и сложное развитие социальной жизни, нежели какое могло быть достигнуто в первобытной культуре. На современное отчуждение между религией и искусством мы смотрим как на переход от их древней слитности к будущему свободному синтезу. Ведь и та совершенная жизнь, предварения которой мы находим в истинном искусстве, основана будет не на поглощении человеческого элемента божественным, а на их свободном взаимодействии.

Теперь мы можем дать общее определение действительного искусства по существу: *всякое ощутительное изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира, есть художественное произведение.*

### III

Эти предварения совершенной красоты в человеческом искусстве бывают трех родов: 1) *прямые или магические*, когда глубочайшие внутренние состояния, связывающие нас с подлинною сущностью вещей и с нездешним миром (или, если угодно, с бытием an sich всего существующего), прорываясь сквозь всякие условности и материальные ограничения, находят себе прямое и полное выражение в прекрасных звуках и словах (музыка и отчасти чистая лирика)<sup>8</sup>; 2) *косвенные, через усиление* (потенцирование) данной красоты, когда внутренний существенный и вечный смысл жизни, скрытый в частных и случайных явлениях природного и человеческого мира и лишь смутно и недостаточно выраженный в их естественной красоте, открывается и уясняется художником чрез воспроизведение этих явлений в сосредоточенном, очищенном, идеализированном виде: так архитектура воспроизводит в идеализированном виде известные правильные формы природных тел и выражает победу этих идеальных форм над основным антиидеальным свойством вещества — тяжестью; классическая скульптура, идеализируя красоту человеческой формы и строго соблюдая тонкую, но точную линию, отделяющую телесную красоту от плотской, предваряет в изображении ту духовную телесность, которая некогда откроется нам в живой действительности; пейзажная живопись (и отчасти лирическая поэзия) воспроизводит в сосредоточенном виде идеальную сторону сложных явлений внешней природы, очищая их от всех материальных случайностей (даже от трехмерной протяженности), а живопись (и поэзия) религиозная есть идеализированное воспроизведение тех явлений из истории человечества, в которых заранее открывался высший смысл нашей жизни. 3) Третий отрицательный род эстетического предварения будущей совершенной действительности есть *косвенный; чрез отражение* идеала от не соответствующей ему среды, типически усиленной художником для большей яркости отражения. Несоответствие между данною действительностью и идеалом или высшим смыслом жизни может быть различного рода: во-первых, известная человеческая действительность, *по-своему* совершенная и прекрасная (именно в смысле *природного* человека), не удовлетворяет, однако, тому абсолютному идеалу, для которого предназначены *духовный* человек и человечество. Ахилл и Гектор, Приам и Агамемнон, Кришна, Арджуна и Рама несомненно прекрасны, но, чем художественнее изображены они и их дела, тем яснее, *в окончательном результате*, что не они настоящие люди и что не их подвиги составляют настоящее человеческое дело. По всему вероятно, Гомер — а авторы индийских поэм наверное — не имели в виду этой мысли, и мы должны назвать греческий эпос бессознательным и смутным отражением абсолютного идеала от прекрасной, но не адекватной ему человеческой действительности, которая поэтому и обречена на гибель:

<sup>8</sup> Разумею такие лирические стихотворения (а также лирические места в некоторых поэмах и драмах), эстетическое впечатление которых не исчерпывается теми мыслями и образами, из которых состоит их словесное содержание. Вероятно, на это намекал Лермонтов в известных стихах:  
*Есть звуки - значение  
Темно иль ничтожно,  
Но им без волнения  
Внимать невозможно.*



<sup>9</sup> Разумеется, комизм был бы возможен здесь именно потому, что преступление не было личным намеренным действием. Сознательный преступник, довольный самим собою и своими делами, не трагичен, но отвергнут, а никак не комичен.

<sup>10</sup> В литературной критике уже было давно замечено (если не ошибаюсь, еще Белинским), что название "Горе от ума" совсем не соответствует содержанию комедии, так как Чацкий никакого особенного ума не выказывает, а проявляет лишь пустое и мелочное озлобление, горе же его происходит от совершенно внешнего и случайного обстоятельства. Сам Грибоедов мог думать иначе, но от этого сущность дела несколько не изменится. Из недавно напечатанных биографических данных явствует, что в создании "Горе от ума" более действовало непосредственное вдохновение, нежели отчетливая работа мысли: Грибоедов видел свою комедию во сне прежде, чем написал ее. Это тем более вероятно, что все прочие его произведения — выдуманные, а не виденные им — совершенно ничтожны, так же как и в самом "Горе от ума" лицо главного героя — очевидно надуманное и потому совершенно безжизненное с его намеренно умными, а в сущности вздорными речами.

<sup>11</sup> В области изобразительного искусства историческая живопись соответствует эпосу и отчасти трагедии, жанр — комедии, а портретная живопись, смотря по изображаемым лицам, может иметь и этическое, и трагическое, и комическое значение.

<sup>12</sup> Лицо Христа изображено поэтически только в евангелиях — очевидцами и летописцами, а не художниками.

Новейшие поэты, возвращаясь к темам античного эпоса, сознательно и в виде всеобщей истины выражают ту идею, которая сама собою конкретно выступает в их образцах. Таково «Торжество победителей» Шиллера:

Все великое земное  
Разлетается как дым:

Ныне жребий выпал Трое,  
Завтра выпадет другим...

И еще яснее (как подчеркнутое впечатление) в балладе Жуковского:

Отуманилася Ида,  
Омрачился Илион,

Спит во мраке стан Атрида,  
На равнине битвы — сон и т.д.

Более глубокие отношения к неосуществленному идеалу находим мы в трагедии, где сами изображаемые лица проникнуты сознанием внутреннего противоречия между своею действительностью и тем, что должно быть. Комедия, с другой стороны, усиливает и углубляет чувство идеала тем, что, во-первых, подчеркивает ту сторону действительности, которая ни в каком смысле не может быть названа прекрасною, а во-вторых, представляет лиц, живущих этою действительностью, как вполне *довольных* ею, чем усугубляется их противоречие с идеалом. Это *самодовольство*, а никак не внешние свойства сюжета составляет существенный признак комического в отличие от трагического элемента. Так, например, Эдип, убивший своего отца и женившийся на своей матери, мог бы быть, несмотря на это, лицом высококомическим, если бы он относился к своим страшным приключениям с благодушным самодовольством, находя, что все случилось нечаянно и он ни в чем не виноват, а потому и может спокойно пользоваться доставшимся ему царством<sup>9</sup>.

Определяя комедию как отрицательное предварение жизненной красоты чрез типичное изображение антиидеальной действительности *в ее самодовольстве*, под этим самодовольством мы разумеем, конечно, никак не довольство того или другого действующего лица тем или другим частным положением, а лишь общее довольство целым данным строем жизни, вполне разделяемое и теми действующими лицами, которые чем-нибудь недовольны в данную минуту. Так, мольеровские герои, конечно, весьма недовольны, когда их бьют палками, но они вполне удовлетворяются тем порядком вещей, при котором битье палками есть одна из основных форм общежития. Подобным образом хотя Чацкий в «Горе от ума» и сильно негодует на жизнь московского общества, но из его же речей явствует, что он был бы совершенно доволен этой жизнью, если бы только Софья Павловна оказывала ему больше внимания и если бы гости Фамусова не слушали с благоговением французика из Бордо и не болтали бы по-французски: поэтому, при всем своем недовольстве и даже отчаянии, Чацкий оставался бы лицом вполне комическим, если бы только он вообще был живым лицом<sup>10</sup>. Иногда моральное негодование по поводу какой-нибудь подробности подчеркивает довольство всею дурною действительностью, отчего комическое впечатление еще усиливается. Так, в «Свадьбе Кречинского» яркий комизм одного монолога основан на том, что говорящее лицо, пострадавшее за шулерство, находит совершенно нормальным, что одни мошенничают в карточной игре, а другие их за это бьют, но только возмущается чрезмерностью возмездия в данном случае.

Если, помимо указанного различия между эпическим, трагическим и комическим элементом<sup>11</sup>, мы разделим все человеческие типы, подлежащие художественному воспроизведению, на положительные и отрицательные (как это обыкновенно делают), то легко видеть, что первые должны преобладать в изобразительных искусствах (скульптуре и живописи), а вторые — в поэзии. Ибо скульптура и живопись имеют непосредственно дело с телесными формами, красота которых уже реализована в действительности, хотя и требует еще усиления, или идеализации, тогда как главный предмет поэзии есть нравственная и социальная жизнь человечества, бесконечно далекая от осуществления своего идеала. Для того чтобы изваять прекрасное тело или написать прекрасное лицо, очевидно, не нужно того пророческого угадывания и той прямо творческой силы, которые необходимы для поэтического изображения совершенного человека<sup>12</sup> или идеального общества. Поэтому, кроме религиозных эпопей (которые, за немногими исключениями, заслуживают одобрения только по замыслу, а не по исполнению), самые великие поэты воздерживались от изображения прямо идеальных или положительных типов. Таковыми у Шекспира являются или отшельники (в «Ромео и Юлии»), или волшебники (в «Буре»), а преимущественно женщины, и именно обладающие более непосредственно-природной чистотой, нежели духовно-человеческим нравственным характером. А Шиллер, имевший слабость к добродетельным типам обоого пола, изображал их сравнительно плохо.

Чтобы видеть, что в самых великих произведениях поэзии смысл духовной жизни реализуется только чрез *отражение* от неидеальной человеческой действительности, возьмем гётевского Фауста. Положительный смысл этой лирико-эпической трагедии открывается прямо только в последней сцене второй части и отвлеченно резюмируется в заключительном хоре: «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis» etc. Но где же прямая органическая связь между этим апофеозом и прочими частями трагедии? Небесные силы и «das ewig Weibliche» являются сверху, следовательно, все-таки извне, а не раскрываются изнутри самого содержания. Идея последней сцены присутствует во всем «Фаусте», но она лишь отражается от того частью реального, частью фантастического действия, из которого состоит сама трагедия. Подобно тому как луч света играет в алмазе к удовольствию зрителя, но без всякого изменения материальной основы

<sup>13</sup> В третьей части  
"Божественной  
комедии" Данте рай  
изображен чертами,  
быть может и  
верными, но во всяком  
случае недостаточно  
живыми и  
конкретными, —  
существенный  
недостаток, который  
не может быть  
искуплен и самыми  
благозвучными  
стихами.

камня, так и здесь духовный свет абсолютного идеала, преломленный воображением художника, озаряет темную человеческую деятельность, но нисколько не изменяет ее сущности. Допустим, что поэт более могучий, чем Гете и Шекспир, представил нам в сложном поэтическом произведении художественное, т.е. правдивое и конкретное, изображение истинно духовной жизни — той, которая должна быть, которая совершенно осуществляет абсолютный идеал, — все-таки и это чудо искусства, доселе не удававшееся ни одному поэту<sup>13</sup>, было бы среди настоящей действительности только великолепным миражем в безводной пустыне, раздражающим, а не утоляющим нашу духовную жажду. Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, — должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь. Если скажут, что такая задача выходит за пределы искусства, то спрашивается: кто установил эти пределы? В истории мы их не находим; мы видим здесь искусство изменяющееся — в процессе развития. Отдельные отрасли его достигают возможного в своем роде совершенства и более не преуспевают; зато возникают новые. Все, кажется, согласны в том, что скульптура доведена до своего окончательного совершенства древними греками; едва ли также можно ожидать дальнейшего прогресса в области героического эпоса и чистой трагедии. Я позволю себе идти далее и не нахожу особенно смелым утверждение, что, как указанные формы художества завершены еще древними, так новоевропейские народы уже исчерпали все прочие известные нам роды искусства, и если это последнее имеет будущность, то в совершенно новой сфере действия. Разумеется, это будущее развитие эстетического творчества зависит от общего хода истории, ибо художество вообще есть область воплощения идей, а не их первоначального зарождения и роста.



# Николай Минский

1855—1937



НИКОЛАЙ

108 **НАШЕ ГОРЕ**  
Не в ярко блещущем уборе  
И не на холеном коне  
Гуляет, скачет наше Горе  
По нашей серой стороне.  
Пешком и голову понуря,  
В туманно-сумрачную даль  
Плетется русская печаль.  
Безвестна ей проклятий буря,  
Чужда хвастливая тоска,  
Смешна кричащая невзгода.

\* \* \*

Напрасно над собой я делаю усилия,  
Чтобы с души стряхнуть печали тяжкий гнет.  
Нет, не проходят дни унынья и бессилья,  
Прилив отчаянья растет.

Без образов, как дым, плывут мои страдания,  
Беззвучно, как туман, гнетет меня тоска.  
Не стало слез в глазах, в груди — негодованья.  
Как смерть, печаль моя тяжка.

## ПОЭТУ

Не до песен, поэт, не до нежных певцов.  
Ныне нужно отважных и грубых бойцов.  
Род людской пополам разделился.  
Закипела борьба — всякий стройся в ряды,  
В ком не умерло чувство священной вражды.  
Слишком рано, поэт, ты родился!

Дитя стыдливого народа,  
Она стыдлива и робка,  
Неразговорчива, угрюма,  
И тяжкий крест несет без шума.  
И лишь в тени родных лесов,  
Под шепот ели иль березы,  
Порой вздохнет она без слов  
И льет невидимые слезы.  
Нам эти слезы без числа  
Родная муза сберегла...  
<1879>

И сам я не пойму, зачем, для чьей забавы  
Ряжу ее теперь в цветной убор стихов.  
Ужель страданиями гордиться я готов?  
Ужель взамен я жажду славы?

Как радости людей и скорби их смешны.  
Забвенья! Сумрака! Безлюдья! Тишины!..  
1885

Подожди — и рассеется сумрак веков,  
И не будет господ, и не будет рабов, —  
Стихнет бой, что столетия длился.  
Род людской возмужает и станет умен,  
И спокоен, и честен, и сыт, и учен...  
Слишком поздно, поэт, ты родился!  
1887

\* \* \*

Как сон, пройдут дела и помыслы людей.  
Забудется герой, истлеет мавзолей,  
И вместе в общий прах сольются.  
И мудрость, и любовь, и знания, и права,  
Как с аспидной доски ненужные слова,  
Рукой неведомой сотрутся.

И уж не те слова под тою же рукой -  
Далеко от земли, застывшей и немой,  
Возникнут вновь загадкой бледной.  
И снова свет блеснет, чтоб стать добычей тьмы,  
И кто-то будет жить не так, как жили мы,  
Но так, как мы, умрет бесследно.

И невозможно нам предвидеть и понять,  
В какие формы дух оденется опять,  
В каких созданных воплотится.  
Быть может, из всего, что будит в нас любовь,  
На той звезде ничто не повторится вновь...  
Но есть одно, что повторится.

Лишь то, что мы теперь считаем праздным сном, —  
Тоска неясная о чем-то неземном,  
Куда-то смутные стремленья,

Вражда к тому, что есть, предчувствий робкий свет  
И жажда жгучая святых, которых нет, —  
Одно лишь это чуждо тленья.  
В каких бы образах и где бы средь миров  
Ни вспыхнул мысли свет, как луч средь облаков,  
Какие б существа ни жили, —  
Но будут рваться вдаль они, подобно нам,  
Из праха своего к несбыточным мечтам,  
Грустя душой, как мы грустили.

И потому не тот бессмертен на земле,  
Кто превзошел других в добре или во зле,  
Кто славы хрупкие скрижали  
Наполнил повестью, бесцельною, как сон,  
Пред кем толпы людей — такой же прах, как он, —  
Благоговели иль дрожали.

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

1887

## ПРИ СВЕТЕ СОВЕСТИ МЫСЛИ И МЕЧТЫ О ЦЕЛИ ЖИЗНИ

### Предисловие

Предлагаемая книга посвящена исключительно вопросу о верховной цели жизни. Решение этого вопроса настолько необходимо для совести и настолько превышает силы разума, что всякий, кто чувствует в том нравственную потребность, может решать его, не рискуя быть обвиненным в самомнении. Частные истины, как частные дома, для одних доступны, а для других нет, — но вопросы о святине, о верховной цели мира, подобно храмам божьим, открыты для всех.

Никто не призван разгадать великую загадку бытия, поэтому всякий решает ее для себя; я пришел к ее решению после долгих и мучительных сомнений и колебаний. Три части, из которых книга состоит, были задуманы и написаны в разное время, с большими промежутками; по внутреннему настроению, их проникающему, они относятся между собою, как полночь, предрассветные сумерки и день. Говорю это с целью предупредить читателя: пусть он не принимает мрачных воззрений на жизнь, выраженных в первой части, за окончательное мирозерцание автора, а смотрит на них, как на фундамент, который, по необходимости, складывается в отдалении от света.

Многим, знаю, предмет этой книги покажется праздным и бесцельным. В наше время большинство образованных людей убеждено в том, что для счастья нужны научные знания, нравственные чувства, но вера в какую-то верховную цель жизни — излишняя вещь. Роковое заблуждение! Вера в верховную цель жизни так же необходима для души, как воздух — для тела.

Конечно, воздухом сыт не будешь, но разрежьте вокруг человека атмосферу — и никакая пища ему впрок не пойдет. То же происходит и в мире нравственном. Никто не живет верой в конечную цель мира; послушать людские речи, так никто даже и не помышляет об этой философской превыспренности, а каждый занят своим практическим делом. Но отнимите у человека веру в целесообразность мира, лишите совесть этой незримой, идеальной атмосферы, — и она поражается неизлечимым недугом. Наступает нравственная асфиксия; душе тяжело дышать; она медленно и как будто беспричинно угасает; в ней каждое чувство и каждое движение воли внутренне поражено, обессилено, подточено равнодушием к жизни и ужасом смерти.

Нет страшнее болезни, чем сомнение в целесообразности мира! Поражая душу художника, она делает его или расслабленным эстетиком, врагом добра и людей, или же убивает в нем вдохновение, обесцвечивает, как серный дым, цветы фантазии, превращает художественные замыслы в голые скелеты рассуждений о добре и зле.

А в среднем человеке эта болезнь, незаметно для него самого, производит еще большие опустошения, убивает в нем вкус добра и зла, энергию нравственного чувства, раздирает покровы стыдливости и долга и как бы обнажает сердцевины души...

И эта зловещая, духовная немочь растет, надвигается, налетает! Я чую ядовитое дыхание ее, роковая печать горит на всем окружающем — на литературе, на общественной жизни, на нравах. Человечеконенавистничество натурализма, теория о борьбе за существование, взаимная ненависть национальностей, идеал крови и железа, меленитные патроны, утонченные формы разврата, вытравление плода,

ставшее основой семьи, мания величия, мания самоубийства, утилитарианизм и пессимизм, сравнение добродетели с пороком скупости (у Милля), сведение мировой любви на ненависть к миру (у Шопенгауэра), признание мирового разума шулером (у Ренана), великие события, как военные походы и научные теории, маленькие происшествия, как записка самоубийцы или сцена у второстепенного романиста — все вопиет об одном и том же: приближается страшная болезнь, гибнет вера в целесообразность мира, а без этой веры жить нельзя!

И вот когда не только умом поймешь опасность, но собственным сердцем почувствуешь мучительность этой болезни века, тогда кажется, будто ты вступил в мрачное подземелье, откуда нет исхода. Обычные советы моралистов — любить ближнего, жить, как живут простые люди, окунуться в действительную жизнь — оказываются бесполезными и праздными. Любить ближнего, конечно, лучше, чем ненавидеть его, но каким образом высшая цель моей жизни может заключаться в любви к такому же бессмысленному и жалкому существу, как я сам? Ведь ближнего нужно любить только, как себя самого. Ну, а если себя самого презираешь — что тогда? Кричать с закрытыми глазами: любите ближних! легко и удобно, так как всякая аудитория непременно состоит из этих же “ближних”, которым, по меньшей мере, выгодно, чтобы их любили. Но кто бесповоротно отверг и презрел свое собственное самолюбие, тот не согнет колени ни перед самолюбием ближнего, ни перед самолюбием народа, ни даже перед самолюбием человечества... Если в жизни таится высшая цель, то любовь к людям есть лишь одно из средств, может быть, совершеннейшее средство к достижению этой цели, но не цель.

Столь же бесполезным оказывается совет жить, как живут простые люди, окунуться в живые волны народных идеалов. Вот, несколько лет тому назад, поддавшись этому совету, я отправился пожить среди молокан, в робкой надежде (в которой сам себе не сознавался), авось услышу простые слова, которые чудом замиряют мои сомнения и противоречия. Увидел я трезвых людей, занимающихся земледелием, извозом, торговлей, знающих наизусть евангелие и любящих “собеседовать”, присутствовал на их молениях, проводил вечера и ночи в “собеседованиях” с молодыми и старыми, раскрывал свою душу и взамен выслушивал наивные речи по поводу разных умственных и душевных предметов и, в особенности, по поводу жгучего вопроса, волновавшего Кавказ и Волгу, разделившего современное молоканство на два толка, вопроса о каких-то «узилищах», о том, где именно, “у престола” или “под алтарем”, будут находиться наши души после смерти? Я расстался с этими простыми людьми раньше, чем предполагал, унося с собою в сердце большую любовь и большое разочарование. Каким образом споры об “узилищах” могли бы разрешить сомнения моей совести, до которых народ не доразвился? Пусть народ молод и здоров душою, а мы стары и больны. Как же мы можем исцелиться от прикосновения с молодостью и здоровьем? Ведь это все равно, как если бы дряхлого старика, еле волочащего ноги, привести в общество молодых гимнастов и сказать ему: смотри, как здоровые двигаются и исцелись! И мы некогда были молоды душою, не меньше народа, и народ, со временем, заболел нашими сомнениями. Старость побеждает молодость, а не наоборот; старость сильнее молодости, болезнь сильнее здоровья, смерть сильнее жизни и сомнения сильнее неведения...

Что же сказать о последнем совете — забыть всякие мудрствования и отдаться интересам обыденной жизни? Ведь обыденная жизнь и есть омут той суеты и хлопотни, которые возмущают совесть своею бессмысленностью. Обыденная жизнь — это занятие землешца, мельника, булочника. Но если еда не составляет высшей цели жизни, то, очевидно, землешец, мельник и булочник не воплощают в своей деятельности цели жизни, а лишь снабжают общество средствами для достижения этой цели, которую приходится искать в деятельности других людей. Но и другие точно так же прячутся друг за друга, снабжают друг друга средствами для достижения какой-то цели, а сами ее в своих делах не воплощают. Газетчик обсуждает деятельность дипломата, направляющего действия военного, охраняющего безопасность музыканта, услаждающего досуги живописца, пишущего портрет с романиста, изображающего похождения инженера, строящего мост для врача, лечащего катар желудка воспитателя, обучающего грамоте детей общественного деятеля, занятого распределением податей между крестьянами, сеющими хлеб для газетчика, обсуждающего деятельность дипломата — и так без конца. Очевидно, если есть цель в жизни, то она достигается не “в интересах обыденной жизни”, а в чем-то глубоком, интимном, таинственном, что следует искать не вне себя, а в себе самом.

Отысканию этого таинственного начала жизни посвящена предлагаемая книга. Повторяю: она не проникнута с начала до конца одним настроением. Я не обзираю в ней жизнь и людей с одного возвышенного пункта, но снова прохожу тот тернистый путь сомнений и внутренней борьбы, которым совесть в действительности вела мою душу. Путь этот похож на подземный ход, начинающийся там, где кончается рай беспечного детства и светлой молодости. В том раю мы еще не были людьми и уже были богами. Мы были защищены против порока, потому что не ведали его. Мы не знали страха смерти, потому что казались сами себе бессмертными. Мы не боялись бессмысленности мировой суеты, потому что маленькие цели нашей собственной жизни горели так ослепительно ярко, что будущее казалось нам таким же раем, как настоящее. Эти маленькие цели дня и минуты, еще не обманувшие нас, скрывали от глаз великую бессмысленность мира, подобно тому, как мускулы и кожа до поры до времени облекают скелет. Разве можно, глядя на цветущее лицо красавицы, ужасаться скрытого под этой нежной кожей черепа?

Но как всякая голова, даже самая красивая, в конце концов превращается в голый, зияющий череп, так все цели жизни блекнут и гаснут. Цепь желаний и надежд, которой мы прикреплены к своей личности, раньше или позже разрывается, все

равно на каком звене. Смерть любимого человека, предательство друга, измена идеала, казавшегося нам непреложным — все это равно обнажает перед нами скелет всеобщей бесцельности, и мы спрашиваем себя: если счастье, верность, идеал призрачны и лживы, то что же вечно и священно? И тогда является бледная совесть и освещает все тайники нашей души, и вводит в ущелие сомнений и противоречий.

Все темнее и безотраднее становится путь; угасают лучи, замирают звуки. А совесть зовет все дальше и дальше. Выведет ли она душу к новому свету или покинет ее среди мрака?..

### Часть третья

#### VI

#### Мэоны познания

Прежде чем перейти к мэонам бытия и небытия, — здесь уместно спросить себя, существует ли вообще какой-нибудь объект на самом деле, помимо нас и, если существует, то таков ли на самом деле, каким мы себе его представляем? Этот вопрос, который можно назвать излюбленной игрушкой метафизики, содержит, кажется мне, сам в себе свое разрешение.

Ответ на него может быть двоякий: или объекты имеют отдельную от нас реальность, или не имеют ее. В последнем случае, нужно допустить, что мы, приписывая внешним предметам реальность, ошибаемся. Но ошибаться значит отступать от истины. Говоря: “мы ошибаемся”, — мы этим самым допускаем, что существует некто вне нас, кто рассуждает истинно и в сравнении с кем мы ошибаемся. Но для нас этот некто есть внешний объект, существующий вне нас и помимо нас. Следовательно, в обоих случаях мы должны допустить реальное бытие объекта.

Теперь спрашивается: если внешний мир существует помимо нас, то таков ли он на самом деле, как мы его представляем, или вещь “сама в себе” нам совершенно неведома? Ответ может быть двоякий: или вещь “сама в себе” тождественна с нашим представлением о ней или мы можем знать о вещи только то, что нам открывается в явлении.

В первом случае, понятие о вещи “самой в себе” исчезает и сливается с представлением о вещи.

Во втором случае, понятие о вещи “самой в себе” также исчезает и превращается в ничто. В самом деле, если мы о вещи “самой в себе” ничего не знаем, то мы также не знаем и того, существует ли вещь “сама в себе”; философы, которые утверждают, что вещь “сама в себе” для нас совершенно непостижима, сами себя опровергают, рассуждая об этой вещи, как о непостижимой и противопоставляя ее явлению.

Так что можно было бы сказать, что в обоих случаях вещь “сама в себе” есть пустое слово, понятие без содержания. Но это будет неверно. Вещь “сама в себе”, отрешенная от познающего “я”, есть мэон, т.е. не только абсолютное ничто, но еще полная противоположность всему существующему. Понятие об этой противоположности неизбежно возникает в нашей душе, как нечто желанное и священное, потому что мы порываемся из мира явлений, потому что явления своею делимостью на субъективное и объективное угнетают душу. Вещь “сама в себе” такой же мэон, как и самопознающее “я”. Какой бы предмет в природе мы ни взяли, на всяком мы открываем клеймо своего “я”, своих чувств и понятий. И, наоборот, какую бы мы ни созерцали идею, на всякой мы открываем клеймо внешнего мира. В самом деле, отнимите у субъекта то, что привлечено в него внешним миром, отнимите у мыслящего “я” впечатления, данные ему слухом, зрением, осязанием — и останется нуль, и мыслящее “я” исчезнет, как исчез бы огонь костра, если растаскать все составляющие его поленья. И с другой стороны, отнимите у внешнего предмета все наши представления об этом предмете — формы, краски, вес, другость, — и останется абсолютное ничто.

Нетрудно доказать, что понятия о вещи “самой в себе” и о самосознающем “я” сливаются в понятии о едином существе, рядом с которым не было бы других, — ни внешних, ни внутренних. Отсюда очевидно, что если бы одна частица материи в течение одного мгновения стала вещью “самой в себе”, то она повлекла бы за собою гибель всего окружающего нас мира явлений.

#### VII

#### Мэоны бытия и небытия

Неразрывное слияние субъективного с объективным мы открываем не только в себе, но во всех без исключения явлениях окружающего мира. Так, например, форма, цвет, запах, влажность древесного листа суть нечто отдельное от самого листа. Однако, попробуйте отнять у листа все то, что выражает его отношение к внешнему миру, — и лист, как явление, превратится в абсолютное ничто. Такой же нуль получится, если мы от формы, цвета, запаха и других свойств листа отнимем его материальное содержание, те частицы материи, из которых лист состоит. Явление, таким образом, состоит из двух элементов: материального и формального, но разделить явление на эти составные части так же немислимо, как разделить тело на атомы.

Если начнем делить явление, то мы его разделим не на материю и форму, а на два явления, из которых каждое опять будет состоять из материи и отношения этой материи к внешнему миру.

Материальные частицы не возникают и не исчезают; отношения же их к другим телам постоянно меняются, рождаются и исчезают. А так как явление неразрывно состоит

из этих двух элементов, то в каждом явлении бытие неразрывно слито с небытием. Вернее сказать: нет ни бытия, ни небытия предметов, а есть лишь изменение их форм и взаимных отношений. Еще не успею я вымолвить: “я существую”, как уже я стал иным, уже мое отношение к миру изменилось, нечто прежнее умерло и нечто новое родилось. Вокруг нас и в нас самих мы наблюдаем только метаморфозы, превращения, изменения, — истинного же бытия или такого отношения к миру, которое длилось бы хотя мгновение, мы не можем вообразить: для этого нужно было бы прекращение не только нашего развития, но и развития всего мира. Но перемены бывают более или менее резкие. Целый ряд перемен, не слишком резких, сливается для наших грубых чувств в одно общее состояние. Мы говорим: такой-то человек прожил 70 лет и умер, хотя, на самом деле, в течение этих 70 лет он только и делал, что изменялся, т.е. в каждый промежуток времени настолько же умирал, насколько возрождался.

Если бы отношения тел между собою не развивались по закону целесообразности, не становились более и менее совершенными, — мы не имели бы никакого понятия о жизни и смерти. Но отношения развиваются. От простейших форм притяжения и отталкивания частиц тела переходят через формы органического развития и достигают состояния — этой совершеннейшей формы, которой может достигнуть видимая нам материя, этого высшего отношения одного тела ко всем другим. Однако, достигнув вершины развития, тело недолго может на ней удержаться, ибо к этой вершине стремится не одно и не несколько тел, а вся существующая материя. Поэтому ряд метаморфоз, которые тело проходит на пути к сознанию, мы называем жизнью, — обратный же ряд, которым тело возвращается из высшей к низшим формам существования, мы называем умиранием, хотя в обоих случаях тело, одинаково не отдыхая, умирает для одних отношений к миру и возрождается для других.

Стремление к сознанию есть внутренняя сила, врожденная всем частицам материи. Как слепые впотьмах, они из мрака и сумерек бессознательного и полусознательного прозябания пробираются ощупью вверх, по пути заключают между собою союзы и наконец в благоустроенном порядке появляются в лучах сознания. Тогда для материи наступает таинство, которое мы называем жизнью.

Жить значит не только изменяться резче прочих тел, но чувствовать и сознавать эти метаморфозы. Про человека, ведущего однообразную жизнь, говорят, что он не живет, а прозябает. Чем разнообразнее мы относимся к внешним явлениям, чем быстрее движутся наши чувства и мысли, тем больше мы живем. Так что жизнь быстрее и сознательная в особенности — это такое явление, в котором сторона формальная или элемент небытия выступает всего резче. И однако, чем глубже мы изучаем высшие ступени сознания, чем больше убеждаемся, что и они не что иное, как взаимные отношения тел, подлежащие изменению, — тем ярче в нашей душе возникает понятие о каком-то чудном, неизменяющемся, мистически-отрадном, священном, истинном бытии, о каком-то отношении к миру, существующем само по себе, а не как форма материи.

И с другой стороны, изучая материальную сторону явлений и убеждаясь, что материальные частицы никогда не возникают и не исчезают, а лишь вступают в новые взаимные отношения, мы доходим до понятия о каком-то отрадном и чудном небытии, о полном успокоении, о таком теле, которое, замкнувшись само в себя, уже ни в какие отношения к другим телам не будет входить.

Понятия о полном бытии и полном небытии суть мэоны, и в них-то удивительно ярко выступает основная черта всех вообще мэонов — именно, их полная противоположность всему познанному опытом: элемент изменчивости в явлении привел нас к мэону неизменного бытия и наоборот.

Мы приходим к мэонам бытия и небытия, потому что страстно порываемся из мира метаморфоз и превращений, потому что не можем мириться с таким порядком развития, при котором шествие вверх неизбежно обуславливает движение назад. Смерть кажется нам страшной и мучительной не тем, что придется совсем перестать быть. Страшно перестать быть живым и начать быть мертвым, умереть как человек и родиться как труп, перейти из высшей формы в низшую, начать новый ряд грубых бессознательных превращений. В мэонах бытия и небытия мы отрицаем весь опыт и все явления.

Оба эти мэона сливаются в понятии о едином и единственном существе, рядом с которым нет никаких других. Только оно, если бы захотело перестать быть, то должно было бы абсолютно исчезнуть, и уже не могло бы превратиться ни во что другое, так как оно единое и единственное. — Само собою разумеется, что бытие или небытие, хотя бы малейшей частицы материи в течение хотя бы кратчайшего мгновения неизбежно повлекло бы за собою гибель всего видимого мира.

### **VIII** **Мэоны нравственной деятельности**

Мы подошли теперь к двум мэонам, наиболее таинственным и заветным, ибо они определяют не только наши понятия, но и желания и поступки.

В могущественном потоке мирового развития, среди непрестанного прилива и отлива форм и типов — сознавать развитие и желать его может только отдельный организм. Для отдельного организма, для моего живого чувства всеобщее развитие является и добром, и злом, — добром, насколько оно меня выносит на светлую вершину сознания, и злом, насколько оно своим стремлением вперед должно снести меня прочь, смыть с этой вершины, увлечь в омут бессознательного прозябания. Отдельный организм благословляет торжественную колесницу мирового развития, покуда ему есть на ней местечко и он вскачь несется вверх, давя другие организмы; но настанет время, когда



он сам очутится под ее колесами, которые пройдут по его чувствам и мыслям и раздавят их навеки. Если бы мы знали наверно, что наши потомки будут столь совершенны, что устыдятся происхождения от нас, как мы стыдимся происхождения от дикарей, то в этом убеждении не было бы для нас ничего утешительного. Какая радость служить пьедесталом для какого-то неведомого призрака, который так же бесцельно, как я, покрасуется на мгновение в лучах сознания, чтобы самому стать пьедесталом для нового призрака!

Всеобщее развитие это — союз и борьба. Ни один организм не мог бы достигнуть сознательного отношения к миру, если бы весь мир ему в этом не споспешествовал. И, с другой стороны, каждый организм должен отстаивать свою жизнь, бороться за нее не только с настоящим, но и с будущим. Ибо помимо борьбы, которую живые организмы ведут неустанно между собою, все они должны, заранее уверенные в поражении, еще бороться с общим врагом — с тенями будущего, с формами, еще не воплощенными и уже заявляющими право на составные части наших тел, на железо нашей крови, на фосфор нашего мозга. Из мрака будущих веков выступают и наступают на нас неисчислимые поколения, новые формы и типы и кричат нам издали: “торопитесь! очищайте нам места! поспешите лечь в могилы и удобрить для нас землю! Мы ее распашем и засеем, так же как вы распахали могилы ваших отцов. Мы так же хотим покичиться в сиянии солнца, занять судейское кресло истории и судить прошлые поколения, раздавать хвалы и порицания. Спешите! Кончайте скорей свои споры и расчеты, уверения в любви и ненависти! Очищайте арену жизни!”

Все, что остается сделать живому организму — это как-нибудь удержаться, за что-нибудь уцепиться среди двойного вихря враждебных ему существ и, если возможно, поработить их силу для своих мгновенных целей. Вне самолюбия нет жизни, как нет материи вне пространства. И подобно пространству, самолюбие делимо, может быть больше и меньше и подчинено закону развития. В первой части этой книги подробно указаны степени самолюбия и общая их цель — стремление к превосходству. Здесь остается прибавить, что самолюбие, по своей природе, чувство сложное, двойственное. Проявлять свое самолюбие я могу не иначе, как полюбив какой-нибудь внешний предмет и заставляя его служить мне. Желания мои всегда самолюбивы, т.е. все они обращены на внешние предметы, на счет которых я пытаюсь проявить и утвердить свою жизнь, свое личное, индивидуальное отношение к миру. Любить себя значит желать что-нибудь для себя. Я не могу любить себя, ничего не желая; точно так же не могу желать чего-нибудь иначе, как для себя. В этом двойственном характере желаний причина их неудовлетворимости и несбыточности.

В простейшей форме подчинение какого-нибудь предмета моей индивидуальности достигается тем, что я претворяю его в свое тело. Дикарь, проявляя свое личное первенство, ловит своего врага, жарит его и съедает. Тут превосходство раскрывается весьма наглядно: вот враг лежит изжаренный, а он, победитель, его ест. Но такое превосходство грубо, скоропреходяще, неразумно. Дикарь еще не уразумел, что так первенствовать может над ним самим не только сильнейший враг — человек, но волк, медведь, пантера. Потомок этого дикаря будет самолюбивее. Он устроится таким образом, чтобы его ни сегодня, ни завтра никто не мог изжарить и такое устройство назовет воплощением справедливости. Он не только не станет есть пленного врага, но, щадя свою чувствительность, и животных прикажет резать в закрытых бойнях и даже дойдет до того, что уже вовсе не будет питаться трупами овец и быков, а лишь котлетами и антрекотами. Стремление же к первенству он будет проявлять гораздо глубже и устойчивее, нежели предок — дикарь, и пленного врага поработит себе не только физически, но и сознательно, подавляя своей индивидуальностью его волю и чувства.

Однако и этого рода первенство со временем обнаруживает перед нами свою грубость и несовершенство. Поработая ближнего, я только внешним образом запечатлеваю на нем свою индивидуальность, а мне этого мало. Я хочу, чтобы мое отношение к миру стало всеобщим, единственным, исключительным. Но отношение к миру извне навязать нельзя, ибо оно есть нечто внутреннее, интимное, добровольное. Поэтому, удовлетворяя свои желания, совершенствуя свое самолюбие, люди уничтожают среди себя рабство, развивают в себе чувство чести, гордости, собственного достоинства, которое защищает индивидуальность каждого из них от внешних, насильственных посягательств. Стремление к первенству вступает в новую фазу развития, становится еще сильнее, напряженнее, чем прежде. На этой ступени самолюбия герой уже не довольствуется внешним рабованием толпы, — он посягает на самые источники жизни, он жаждет, чтобы люди добровольно отреклись ради него от своей воли, от своей внутренней свободы и добровольно признали в нем воплощение истины, пастыря душ... Чтобы добиться такого добровольного поклонения, герой должен посвятить все свои силы служению людям, страдать за них и, если нужно, умереть.

Таким образом, человек поднимается на вершину самолюбия и вместе с тем возносится объект его желаний, делаясь все недостижимее. Сперва он вожделем на тело своего ближнего, потом на его свободу и, наконец, на его внутреннюю личность. Но по мере того, как душа убеждается, что все ее желания себялюбивы и недостижимы, — в ней воздвигается понятие о какой-то чудной, чистой любви, всеобъемлющей и невождевающей, о бескорыстной жертве ради того, что мне абсолютно не нужно. Это понятие есть мэон; оно отрицает все данные нашего опыта, все наши поступки и желания, все ступени самолюбия, от низших до высочайших. Как всякий мэон, оно выражает нечто абсолютно несуществующее, невозможное, но единственно заветное и священное. Мы узнаем об этом понятии, потому что страстно порываемся из оков самолюбивых желаний и вождений, никогда вполне неутолимых, вечно возобновляющихся, наполняющих душу скукой и пресыщением, т.е. сознанием своей бесцельности.

Не вырвавшись из оков желаний путем их удовлетворения, душа пытается вырваться из них в обратном направлении, — через умерщвление желаний, через подвиги самоотречения. Мотив деятельности остается тот же, что и прежде: стремление утвердить, закрепить свою личность так, чтобы другие индивидуальности не могли ее уничтожить в вихре всеобщего развития. С этой целью я прежде пытался победить, поработить внешний мир, претворить его в себя, заковать его своим первенством, насытить все свои желания так, чтобы уже больше ничего не желать. Но цель моя оказалась несбыточной, ибо внешний мир состоит из таких же стремящихся к первенству индивидуумов, как и я. Поэтому теперь я в обратном направлении стараюсь укрепить свою личность против покушений на нее внешнего мира, именно: я стараюсь порвать все связи, соединяющие меня с внешним миром, изолировать себя, уединиться от мира, убить в зародыше все свои желания, так чтобы ничего не желать. Очевидно, цель моя осталась столь же несбыточной, как и была. Ведь то, что я зову своей личностью, есть лишь более или менее сложное отношение к миру; поэтому порвать свою связь с миром и укрепить свою личность абсолютно невозможно, невысказимо.

Сущность квиэтизма заключается в борьбе с желаниями. Постигнув их ненасытность и лживость, человек решается идти навстречу страданиям и лишениям, чтобы не бежать от них напрасно, — перестает приобретать, чтобы не ведать горечи потери, — перестает любить, чтобы не страшиться измены, — перестает бороться с людьми и природой, чтобы не ждать неизбежного поражения. Борьба не прекращается, но арена борьбы из внешнего мира переносится во внутрь, и желания внешних предметов по-прежнему остаются властелинами душ. Но прежде власть желаний проявлялась в том, что их нельзя было вполне насытить и удовлетворить; теперь их власть видна из того, что их невозможно вполне укротить и раздавить; побежденные на время и как бы умерщвленные, они вскоре воскресают в душе аскета и возобновляют свое неистовство, опять вызывая его на борьбу. Так что воля его похожа на укротителя диких зверей, который от времени до времени входит к ним в клетку, опасаясь каждый раз быть растерзанным. Если бы возможно было совсем приручить диких зверей, то незачем было бы запиравать их в клетку; точно так же если бы возможно было усмирить желания, то аскет (я говорю здесь исключительно об аскетах древней Индии, практиковавших аскетизм с чисто философской целью) вернулся бы в мир, ибо в дальнейшем его отречении уже не было подвига.

На самом же деле, чем дальше отречение, тем выше подвиг, и ничто так не свидетельствует о всемогуществе желаний, как отшельничество. Но напрасно ища исхода из оков желаний, напрасно заглушая их алчность добровольными страданиями, аскету, в конце концов, остается одно: расплескать самые источники желаний, подрубить корни вожелдений, уничтожить свое вождеющее тело, бросить его под колеса ягернаута или на съедение диким зверям, или в пищу огню. Таким образом, стремясь закрепить свою личность через удовлетворение желаний и первенствование над ближними, мы прежде пришли к необходимости уничтожить свою личность, жертвуя ее ради ближнего; к той же необходимости уничтожить свою личность, отдать ее в жертву внешнему миру, мы приходим и другим путем, желая закрепить свое “я” через усмирение желаний, через отречение от мира.

Но чем напряженнее внутреннее борение аскета с самим собою, чем интимнее и глубже он сознает свою зависимость от мира, тем ярче в его душе возникает понятие о каком-то спокойном, чуждом борьбы и желаний блаженстве, о каком-то независимом от всего внешнего самосозерцании, о личности свободной, блаженной и неподвижно погруженной в себя. Свобода от вожелдений такой же мэон, как и бескорыстное вожелдение, или бескорыстная любовь. Оба эти мэона сливаются в понятии о личности единой и единственной; только единая личность ничего бы не могла желать; поэтому ее любовь к чему-нибудь необходимо предполагала бы бескорыстное самопожертвование, переход в абсолютное ничто.

## IX Общие признаки мэонов

Рассмотревши каждую пару мэонов в отдельности, попытаюсь теперь свести вместе общие признаки этих таинственных понятий.

Все мэоны сливаются в понятии о едином. Если понятие о едином применять к общим свойствам явлений, то получим последовательно все мэоны. Посему понятие о едином можно назвать главным или верховным мэоном.

Один мэон необходимо предполагает все остальные. Если бы вместо неопределенного множества существующих тел существовало одно — единое и единственное — тело, то оно не могло бы быть ни ограничено бульшим телом, ни делимо на меньшие, так как, по условию, кроме единого тела других нет — ни бульших, ни меньших. Но такое единое тело должно было бы находиться в абсолютном покое, ибо двигаться значит менять свое положение относительно чего-нибудь; поэтому его состояние длилось бы и вечность, и мгновение. Затем оно, как единое, не могло бы быть ни причиною каких-нибудь следствий, ни следствием каких-нибудь причин, т.е. было бы первопричиной и определяло бы себя с абсолютной свободой, и т.д.

Мэоны суть понятия о чем-то абсолютно противоположном явлениям, — понятия насквозь отрицательные. Желая определить мэон, мы находили только отрицательные признаки; например, нельзя иначе определить абсолютное единое, как говоря: это есть то, рядом с чем нет ничего другого, ни бульшего, ни меньшего. В применении же к явлениям, наоборот, понятие о едином, о единице необходимо предполагает понятие о множестве, о большем и меньшем.

Мы говорим: одно дерево, один человек — и подразумеваем: одно из деревьев, один из людей.

Мы говорим: древнею Персией управляла единая воля деспота и подразумеваем: в древней Персии воли всех подданных подчинялись воле деспота. Отнимите понятие о множестве, о всех подданных и понятие о единой воле деспота становится ничем.

Мы говорим: Сатурн — единая планета, окруженная кольцами и подразумеваем: все, известные нам планеты, кроме Сатурна, не имеют колец. И тут понятие о едином немислимо без множества.

Каждому человеку его личное “я” представляется чем-то единым и с первого раза кажется, что вообразить единое вовсе не так трудно: стоит только подумать, что на свете остался один “я”, одно мое внутреннее мыслящее существо и что все остальное — люди, земля и небо — исчезло. Но такое представление о внутреннем, мыслящем “я” не более как иллюзия, что видно уже из того, что мы часто сознаем свое “я” раздвоенным.

Каждый мэон таит в себе неразрешимое противоречие. И понятно, почему. Мэон есть полная противоположность явлению, но мы можем представлять себе только явления. Например: атом есть понятие о теле, неделимом на части. Но тело, следовательно и атом, мы можем представить себе только в пространстве, т.е. непременно делимым. Отсюда неразрешимое противоречие мэонов. Отсюда же мы заключаем, что мэоны суть понятия о чем-то совершенно несуществующем. Если мы считаем явления чем-то существующим, то мэоны, как их совершенная противоположность, совершенно не существуют. Поэтому, если бы хотя один мэон сделался чем-то существующим, то он бы мгновенно, как разрушительный вихорь, смел и уничтожил весь мир явлений. Если бы в пространстве проявилась хотя одна частица материи, неделимая на части, то все тела делимые должны были бы исчезнуть. Конечно, такое предположение совершенно несбыточно и немислимо; его нельзя даже назвать фантастическим, так как мэонов нельзя постигнуть ни чувством, ни воображением, ни фантазией.

В этом заключается различие между мэонами и понятиями нелепыми и лживыми. Все нелепое и лживое есть неверный отпечаток действительности, более или менее на нее похожий. Всякая ложь или выдумка существует — хотя бы только в мозгу того, кто ее рассказывает и кто ей верит. Нелепое представление состоит из признаков, которые все отдельно бывают в действительности, но только никогда не встречаются вместе. Нет такой лжи или нелепости, о которой можно бы сказать, что она совершенно не существует. Конечно, никто не видал в природе ни женщин с рыбьими хвостами, ни сатиров с козыми ногами, но эти чудовища существуют в фантазии и в изображениях искусства. Не бывает также треугольника, углы которого равнялись бы четырем прямым. Такой треугольник есть нелепость, но эта нелепость заключается лишь в том, что я два реальных понятия — треугольник и четыре прямых, которые в действительной жизни различны между собою, принимаю, как тождественные. Между тем мэоны сами по себе абсолютно не существуют. В понятии об атоме или о неподвижном состоянии нет ни неверного уравнения двух различных величин, ни вымысла о том, что похоже на действительность, но в действительности не случилось, ни сопоставления несовместимых признаков. Атома и неподвижного состояния не существует нигде — ни в природе, ни в вымысле, ни в отвлечении. Их нельзя ни мыслить, ни вообразить, ни определить.

Лживые или нелепые представления имеют над нами власть до тех пор, пока мы не изучили действительности. Басням карфагенян о чудовищных людях и геркулесовых столпах верили, пока посещенные ими земли оставались неизвестными. С мэонами же бывает наоборот: чем ближе мы изучаем действительное и возможное, тем неодолинее возникает в нас таинственное понятие о чем-то противоположном миру и невозможном.

Таким образом мы подошли к главнейшему свойству мэонов, именно к тому, что мэоны суть самое желанное, заветное, священное из всего, что дает нам жизнь. Уже одни названия мэонов звучат среди других человеческих слов, как “праздничный благовест в шуме базарном” и способны наполнить душу чувством сильнейшей радости, смешанной с отрадной грустью. И наоборот: стоит отвергнуть мэоны, признать их заблуждением, и жизнь сразу потускнеет, как ландшафт в осенний вечер.

Мэоны суть понятия; но возникновение в душе этих понятий неизбежно и помимо нашей воли сопровождается особым чувством, которое всего вернее назвать экстазом. Так что присутствие или отсутствие в нашей душе чувства экстаза может служить вернейшей приметой, приближаемся ли мы к святыне мэонов или удаляемся от них.

Ближайшая причина, почему возникновение в душе мэонов сопровождается экстазом, указана выше. Она заключается в том, что мы не бесстрастно относимся к миру явлений, но вечно желаем вырваться из него. И не только мы, но весь мир своим движением и стремлением к развитию свидетельствует о внутренней необходимости отрицать себя, о желании вырваться из своих форм, перестать быть тем, чем он есть, и стать чем-то иным. Поэтому, когда в душе нашей возникают мэоны, т.е. понятия о том, что абсолютно противоположно миру, мы как бы говорим себе: вот та высшая цель, которой если бы мы достигли, то уже никуда не порывалась бы. Отсюда чувство высшей радости. Но вместе с тем сознание, что мэоны, как абсолютная противоположность миру, абсолютно не существуют, наполняет душу безысходной скорбью. Из смешения обоих чувств получается чувство экстаза. Будучи, как понятие, чем-то насквозь отрицательным, мэоны становятся чем-то в высшей степени положительным по тому внутреннему чувству, которое их сопровождает.

Само собою понятно, что мэоны не следует смешивать с идеалами. Идеалы суть явления, хотя они существуют не в прошлом, а в будущем и лишь предчувствуются мечтой. К достижению идеала можно стремиться; если говорят, что идеал недостижим, то это нужно понимать лишь в том смысле, что когда манивший нас идеал достигнут, впереди

за ним загорается новый манящий светоч. Между тем, мэоны не существуют ни в прошлом, ни в будущем; стремиться к реальному достижению мэонов безумно, ибо природа их чисто отрицательная. Стремиться можно лишь к достижению чувства экстаза, которое сопровождает мэоны, и в этом, как увидим далее, и заключается цель нашей жизни.

Показав ближайшую причину возникновения мэонов, нам остается еще указать на путь этого возникновения. Мэоны постигаются исключительно посредством явлений. Чем глубже мы проникаем в мир явлений и узнаем их общие свойства, тем яснее возникает в нас понятие о мэонах (если будем изучать частные свойства явлений — цвет, вкус, запах — мы ни до какого мэона не дойдем).

Положение это крайне важно в виду того, что философия в течение многих веков учила противоположному, — что будто бы впечатления чувств мешают созерцанию чистых идей и что будто бы для такого созерцания нужно как-то углубиться в себя, и, как говорил Сократ перед смертью, “надобно отходить от обманчивых наблюдений, делаемых посредством глаз, и посредством ушей, и посредством других чувств, надобно собираться и сосредоточиваться в себе и не верить ничему, кроме того, что сама душа мыслит о том, что есть само по себе”.

Это заблуждение классической философии было причиной того, что люди, в конце концов, отвратились от философии, как от праздной мечты, и на самих метафизиков стали смотреть, как на благородных, но самоодурченных детей. Слушая рассказы о созерцании чистых идей, средний человек никак не мог понять, какие же это чистые идеи и как именно философы их созерцают? Уединяются ли они для этого в темной комнате, или закрывают глаза, или иным способом самоуглубляются?

В самом деле, возьмем для примера какой-нибудь мэон, например, понятие о вселенной, о бесконечном пространстве. Если бы мы захотели созерцать идею о бесконечности, следуя рецепту Сократа, т.е. отказываясь от впечатлений внешних чувств, то, вместо понятия о вселенной, мы будем созерцать только свое желание созерцать ее и, кроме чувства скуки и пустоты, ничего не обретем. Душа наша останется равнодушной, и, так сказать, не восчувствует вселенной, не содрогнется от священного экстаза. Но стоит только от бесплотного созерцания перейти к явлениям, стоит углубиться в мир пространств конечных и последовательно измерять их одно за другим — и тотчас на душу, оплодотворенную чувственными образами, помимо воли, снизойдет святыня мэона, согреет ее, озарит, потрясет радостью и скорбью. Этот опыт каждый может повторить над собою, когда захочет; стоит лишь припомнить результаты, к каким пришла астрономия, измеряя конечные пространства, одно другого больше.

Избравши мерою милю, т.е. взятый 4200 раз рост большого человека, измерим ею пространства земные и найдем, что радиус нашей земли равен 1482, а окружность — 9307 милям; но, не довольствуясь землей, устремим взор в синеющую вокруг нас бездну небес. От ближайшей звезды — от солнца — нас отделяют 38 миллионов миль. Это пространство уже так велико, что мы должны делать величайшее усилие — прибегнуть к различным сравнениям, чтобы понять его. Пушечное ядро, пробегая в секунду 7 верст, должно было бы лететь более 430 дней, прежде чем достигнуть до солнца; но это же ядро, для того, чтобы достигнуть до ближайшей к нам, после солнца, звезды ( $\alpha$  южн. созвездия Центавра), должно было бы лететь целых две тысячи шесть сот столетий, пробегая каждый день 604800 верст! Об этом ужасающем пространстве скорость ядра уже не дает никакого представления; приходится прибегнуть к новому сравнению, к новой, большей мере, и ее мы найдем в световом годе. Луч света, пробегая в секунду 288,487 верст, а в день 25 миллиардов верст, пройдет это расстояние не раньше, чем в 3 года и 8 месяцев. От полярной звезды лучи доходят до нас только через 50 лет, от звезды Амальтеи ( $\alpha$  Возницы) через 72 года, от последних звезд, видимых телескопом в 6 метров, через 27 столетий; есть звезды, свет которых доходит не меньше, чем в сто, пятьсот столетий; для света же туманностей потребны миллионы лет! Но дойдя мысленно до этой последней грани видимых пространств, по которым рассыпано и горит более 77 миллионов сосчитанных нами звезд, мы не вырвались из пределов конечных пространств и, тем не менее, помимо нашей воли, понятие о бесконечности, о чем-то несуществующем, невозможном, отрицающем самое понятие о пространстве, возникает в нас с необычайной силой, оглушает разум, ослепляет соображение, повергает душу в мучительный восторг, осеняет ее ужасом тайны.

То же самое следует сказать о прочих мэонах, — рассудочных и нравственных. Сколько бы мы, стоя в стороне от жизни, ни пытались постигнуть мэон бескорыстной любви, душа наша останется холодной и равнодушной. Чтобы трепетно восчувствовать святыню любви, нет иного средства, как ринуться в борьбу жизни и деятельно развивать свое самолюбие. Покуда мы будем довольствоваться низшими формами самолюбия, превосходством грубой, бессознательной силы, до тех пор и наше понятие о мэоне любви будет столь же грубо и полусознательно. Но когда достигнем высших форм самолюбия, когда пожелаем, чтобы наш ближний добровольно, сознательно, в своем сердце, в своей совести признал наше превосходство над собою; когда, для этой цели, мы, не на словах, но на деле, пожертвуем для него своим покоем, счастьем и, наконец, жизнью; когда, в конце подвига, мы убедимся, что даже смертью для блага ближнего нельзя раздавить самолюбия ни в себе, ни в нем, — тогда, помимо нашей воли, святыня бескорыстной любви поразит, ослепит душу, охватит ее бурей восторга и муки.

Точно так же мэон блаженного покоя сознается не посредством рассуждений и созерцания, а только через действительное самоотречение, через подвиг добровольных страданий и вечной борьбы с собою, через одиночество, суровое бодрствование и голод.

Чтобы покончить с процессом познания мэонов, остается сказать, что чувства, по своей ограниченности, всегда склонны принимать мэоны за явления.



Если начнем делить тело на части, то вскоре, по ограниченности нашего зрения, мы дойдем до таких мелких делений, которые нам будут казаться неделимыми. Тогда, доверяясь чувству, мы решим, будто нашли неделимое тело. Но как только лупа или микроскоп раскроют нам наше заблуждение, мы навсегда от него исцелимся. Хотя зрение микроскопа тоже ограничено, но, убедившись однажды в лживом показании чувства, и не видя причинной связи между делимостью тела и его величиною, мы поймем, что всякое тело, несмотря на свою величину, одинаково делимо на части. И вот только тогда мы вступим на верный путь к пониманию атома, как мэона, т.е. такого тела, которое противоположно всем существующим и абсолютно не существует. К сожалению, не ко всякому мэону можно прилагать лупу и микроскоп. Поэтому еще долго, долго люди будут принимать мэоны за явления, стремиться к их достижению, переходить от неумеренных надежд к произвольным разочарованиям, уподобляясь детям, плачущим оттого, что не могли отыскать спрятавшееся за скалою эхо...

Указав на свойства мэонов, ближайшую причину и способ их возникновения, мы в главных чертах исчерпали все доступное о них эмпирическое знание. Но можем ли мы ограничиться подобным знанием? Ведь основную заботу совести — желание узнать цель жизни — мы еще не успокоили. Положим, мэоны, как последний результат всякой нашей деятельности, являются и конечной целью жизни, но, рассуждая таким образом, можно и смерть признать такую же конечной целью. Нужно еще постигнуть внутреннюю, разумную необходимость мэонов, понять, почему все доступные душе пути мысли и деятельности охраняются на обоих концах, словно сфинксами, загадочными понятиями о желанных и не существующих мэонах. Мало сказать: мэоны не существуют. Нужно еще открыть разумную необходимость их небытия, доказать, что они не могут, не должны существовать, что святыня должна быть мэоном, что мэоны должны быть священны. А то совесть, видя в этом игру безумного случая, будет вечно недоумевать, почему же грубая материя существует так несомненно, что, несмотря на все усилия вырваться из ее оков, — мы все-таки ее всюду снова обретаем, а желанные и заветные мэоны, если постигаются нами, то лишь как понятия о чем-то абсолютно несуществующем и непостижимом, — почему же мэоны не побеждают ограниченного, изменчивого мира и не заменяют его собою?

Вот тревожнейший вопрос, интимнейшая забота умов и сердец, с тех пор как человечество живо. Разум бессилен ответить на этот вопрос, ибо разум, постигая мэоны только отрицательно, лишь как противоположность миру, конечно, не может раскрыть их внутреннюю разумную необходимость. Но совесть удовольствовалась бы гипотезой, мечтою, догадкою, которая, не противореча выводам разума, примирила бы нас с несовершенством мира, где радости и скорби имеют общими корнями вожделения, где нет бытия при жизни и небытия после смерти. Возможна ли такая гипотеза? Обречены ли мы превратиться в ненавистный прах, не только не узнав, но и не догадавшись о цели своей жизни и смерти, не только не постигнув мэонов, но и не поняв, почему они должны быть непостижимы? Или, может быть, нужно сделать последнее усилие ума и воображения и овладеть так долго ускользающей тайной? Ведь нет в жизни дела более полезного и прекрасного... Итак, вперед и вверх! Пускай то, что мы достоверно знаем о мэонах, горит перед нами, как путеводный свет, облегчая нам отыскать дорогу в область таинственной, познанию недоступной, но столь необходимой для совести мечты.

## X

Мы видели, что в центре всех мэонов таится понятие о едином, так что это понятие и будем называть мэоном, а все прочие мэоны — его атрибутами: так, например, единое в пространстве дает вселенную и атом, единое во времени — вечность и неподвижный миг и т.д.

И вот допустим, что этот мэон перестал быть понятием отрицательным, а сделался существом и наслаждается одним из своих атрибутов — абсолютным бытием. Само собою разумеется, для того, чтобы мэон наслаждался бытием, оставаясь единым, а не одним из многих, нужно, чтобы множество исчезло, нужно устранить сложный, делимый мир, времена и пространства, тела и формы, энергию и материю, — вернее сказать, необходимо допустить, что, устранив мир и себя самих, мы после этого еще в состоянии о чем-то рассуждать и что-то доказывать. Предположим же невозможное и немислимое, как это нередко делается в математике, где много истин выводится из противоположного. Раз мы допустили бытие мэона, т.е. допустили нечто несуществующее и непостижимое, мы должны знать наперед, что все, в чем ни выразится это бытие, будет состоять из внутренне-непримиримых противоречий и несообразностей. Ведь одно то, что мы должны вообразить единый мэон, имеющий несколько атрибутов, уже противоречит понятию о едином. Затем, говоря, что мэон наслаждается бытием, мы говорим о чем-то длящемся во времени, предположив, вместе с тем, что времена исчезли. Но пусть читатель не смущается этими противоречиями, а смотрит на них, как на леса, возводимые вокруг строящегося здания и назначаемые к разрушению, когда здание будет выстроено, или как на алебастровую форму, которую формовщик разобьет, когда в ней отольется бронзовая статуя. Предполагая бытие мэона, мы поймем, почему мэон должен не существовать и быть непостижимым.

Итак, устраним существующий мир и себя самих, и вообразим, что не стало существ, а наслаждается абсолютным бытием мэон, одаренный всеми своими атрибутами: неограниченностью, неделимостью и т.д., за исключением одного — абсолютного



небытия. И вот мы увидим, что это невозможно, что атрибуты мэона таковы, что внутреннею необходимостью заставят его свободно погрузиться в небытие, для того, чтобы мог возникнуть устраненный нами ограниченный, делимый, смертный мир.

В самом деле, нельзя иначе вообразить себе свободный, спокойный, бескорыстно любящий мэон, как бесконечно блаженным и в то же время бесконечно скорбящим. Блаженство его проистекает из познания своей силы, своего совершенства.

Это не радость временно удовлетворенной похоти, а беспричинное, чистое радование бытия; слабое понятие о нем может дать то чувство простора и бодрости, которое в счастливом детстве бывало приподнимет душу без всякой видимой причины, потому лишь, что утреннее солнце сияло, и яркая зелень нежилась в ярком небе, и кровь кипела, и сердце замирало от любви к собственной силе, и первые впечатления жизни ниспадали на чистые чувства, как роса на полуоткрытые почки цветов. Так вот это чувство молодой радости помножим на бесконечность, чтобы получить понятие о блаженстве, присущем мэону. Но вместе с блаженством он должен испытывать величайшую скорбь; мэон, воплощая в себе полнейшее знание, не может не знать про наш мир, еще не рожденный, не может не созерцать в себе разнообразия бесчисленных форм и существ, которым он, единый мэон, своим абсолютным бытием мешает достигнуть временного, призрачного и все же отрадного существования. Поэтому бескорыстно любящий мэон силою своей свободной воли должен решиться на великое таинство самопожертвования; чтобы мир мог возникнуть, мэон должен из бесконечной любви не к себе обречь себя на абсолютное небытие, т.е. на небытие во времени, в пространстве и в сознании, сделать себя и свои атрибуты абсолютно непостижимыми, противоположными всему существующему и мыслимому.

Таким образом, чуть мы допустим абсолютное бытие мэона, оно, по самой своей природе, роковою силою превращается в абсолютное небытие. Чистейший подвиг саможертвования, экстаз истинного знания, бескорыстной любви и свободной воли — нечто столь высокое и священное, что одна мысль об этом подобна ослепительно-яркому и раскаленному эфиру, — вот неизменное состояние мэона, добровольно погрузившего себя в небытие, для того чтобы мог возникнуть противоположный ему мир.

Дерзнем ограниченной мыслью как бы приблизиться к мэону, добровольно погружающему себя в небытие, и подслушать предродовые крики явлений.

— Я хочу не быть, — твердило в экстазе воплощение единого, — я хочу исчезнуть, чтобы уступить радость бытия многим. Пусть возникнет мир, во всем противоположный мне, мир, в котором не будет великого и доброго самого по себе, а лишь большее и меньшее, лучшее и худшее, — мир движущийся, стремящийся, полный распадающихся форм, бесчисленных существ, неравных, но сравниваемых между собою, различных, но переходящих одно в другое, борющихся, но тяготеющих друг к другу.

— Пусть возникнет бытие, постигаемое через сравнение и поэтому невольно обреченное на противоречие. Пусть каждое существо стремится быть сильнее, лучше, мудрее других, стать отличным от всех, единым в мире! Пусть они ищут самого большого во всем: в пространстве и времени, в познании и воле, в чувстве и бытии, пусть страстно ищут единого, меня, кто исчез из любви к ним, чтобы дать им бытие. Пусть при этом они все более и более достигают сложности отношения друг к другу и разнообразия форм и таким образом постигают меня, как полнейшую противоположность с собою. Я радуюсь оттого, что один существую; они познают радость, если будут существовать больше других; я скорблю оттого, что мне, любвеобильному, некого любить; они, самолюбивые, познают скорбь оттого, что все будут любить лишь себя; я, свободный, приношу себя в жертву из любви к себе; они, поработанные, будут приносить себя в жертву своим страстям и самолюбию. Пусть сознание своей противоположности со мною будет критерием и целью мира; пусть оно яснее и растет, сопровождаемое подобием того чувства экстаза, которое ощущаю я. Эта сознательная миром противоположность со мною — да будет моим небытием...

И мир, купленный таинством священного самопожертвования, возник таким, каким видим его вокруг себя и в себе: стремящимся познать единое и святое, как противоположность себе.

## XI

Мы достигли вершины мэонического мирозерцания. Обозревая жизнь природы и людей, мы с чувством глубокого удовлетворения видим, что вопросы, прежде казавшиеся неразрешимыми тайнами, теперь, перед талисманом добытой истины, раскрываются легко и просто. Таковы, между прочим, тайна красоты и тайна искусства.

Красота не мэон, но явление; она разлита в мире повсюду и даже в гораздо большей степени, нежели мы способны воспринять ее. Каждый закат солнца, каждая ясная ночь приносит и уносит с собою воплощение идеальной красоты.

Но что такое красота? Откуда ее неодолимое могущество над душою? Почему созерцание лица или рук у одного человека доставляет нам чувство величайшей, почти неземной отрады, а созерцание тех же частей тела у другого наполняет душу унынием и отвращением? Не все ли, казалось бы, равно, немного ли толще нос или тоньше, короче или длиннее? Как может кусок брэнного праха одною своею формой повергать душу в восторг или в уныние? И не есть ли восторг пред красотой — каприз души, признак развращенного вкуса? Нет, не каприз и не плод развращенности, но одно из самых заветных и священных чувств.

Мы видели, что мир состоит из тел, более или менее сложных, более или менее приближающихся к верховной цели — к познанию святости мэонов, как противоположности

себе. Каждый предмет составляет известную ступень мировой цели, и форма его является символом этой ступени; при взгляде на форму предмета, мы, обратным образом, вспоминаем отпечатленную в ней ступень мирового развития.

Созерцать предмет как прекрасный или безобразный, значит созерцать его не как предмет, не по отношению к его пригодности, полезности или вредности, а только как чувственный символ целесообразности. Оттого прекрасное или безобразное может быть воспринимаемо только чувственно: прекрасными или безобразными могут быть только предметы; поступки же бывают добрые и злые, понятия — истинные или лживые; прекрасными и безобразными называют их только по аналогии. Красота без чувственного восприятия, вне образов и звуков — пустое слово. Но эти образы воспринимаются, как символы мировой цели; поэтому природа красоты насквозь чувственная и в то же время насквозь духовная; материя, созерцаемая как символ целесообразности, — только она может быть прекрасной или безобразной.

Цель развития организмов — достигать наиболее сложного отношения к миру, чтобы таким образом яснее сознать единое, как свою противоположность. Поэтому такие формы организма, которые свидетельствуют о более сложном отношении к миру, будут казаться нам более прекрасными. Но наибольшая сложность отношения к миру, — познание эонов, — сопровождается, как мы видели, экстазом, сложным чувством радости и скорби; поэтому образы и звуки, способные возбудить в нашей душе сложное чувство радости и грусти, и будут нам казаться самыми прекрасными в мире, воплощением идеальной красоты.

Облако, отражающее разные оттенки лучей, сложнее относится к миру и поэтому прекраснее серого облака. По этой же причине круг прекраснее прямой линии, холмистая местность — равнины, разнообразная песня — однообразного крика; разумеется, сложность эта должна быть символом целесообразного.

Правильный греческий нос и сплюснутый эфиопский одинаково дышат воздухом, только греческий нос лучше приспособлен к этой цели и лучше защищен и поэтому созерцаемый, как символ целесообразности, прекраснее его. Отвислый живот, гнилые зубы, кривые ноги безобразны, потому что кажутся символом нецелесообразного; по этой же причине ненужный нарост на лице является верхом безобразия, как символ совершенной нецелесообразности.

Когда же мы встречаем тело сильное, легкое, соразмерное, т.е. во всех частях одинаково целесообразное, нас потрясает блаженство, смешанное с грустью; мы готовы упасть ниц и молиться не прекрасному телу, а святыне мира, вечной цели мироздания, символом которой кажется нам прекрасное тело.

Разум не всегда в состоянии объяснить, почему такая-то форма более целесообразна, чем другая. Бесконечные оттенки мирового развития ускользают от взора разума, но они улавливаются нами бессознательно, как бы инстинктивно, при помощи наших чувств. Древний грек чувствовал, что лоб и нос, образующие прямую линию, лучше приспособлены к своим функциям, нежели лоб и нос, образующие ломаную или кривую, хотя не знал, почему. Гете совершенно справедливо объясняет идеальную красоту греческих колоннад их идеальной целесообразностью, хотя возможно, что греческий зодчий руководствовался не знанием, а одним чутьем прекрасного и вкусом. В наслаждении красотой есть всегда элемент ясновидения, чего-то бессознательного, пророческого, почти безумного.

Прекрасное есть символ целесообразного развития; поэтому идеал красоты сам по себе тоже развивается и совершенствуется. Каждая ступень развития имеет свой идеал красоты. В ту эпоху, когда самолюбие довольствовалось физическим превосходством, когда удовлетворение физических потребностей доставляло величайшее благо, когда разум еще не понимал розни между миром и эонами, — в это время идеально прекрасным казалось тело, приспособленное к физическим трудам и наслаждениям, хорошо упитанное, легкое и сильное; идеально прекрасными казались черты лица, выражающие гордое, спокойное самодовольство и почти животную цельность души.

Нам, наоборот, идеально прекрасными кажутся образы и звуки, отражающие душевный разлад, борьбу, разнообразность чувств, радость и страдание, слитые в чувстве экстаза.

Поняв тайну красоты, мы в то же время постигли тайну искусства. Хотя каждое существо является символом целесообразного развития мира, но мы не можем смотреть на предметы и существа только как на символы; они остаются для нас живыми явлениями, участниками житейской борьбы, объектами наших себялюбивых вождений, стимулами страстей и разочарований. Искусство разрешает эту двойственность тем, что создает чистые символы целесообразности, непричастные нашей борьбе, недоступные корыстному обладанию. Поэтому, в то время когда все блага жизни расхвачаны в собственность сильными мира, одни сокровища искусства остаются достоянием общим и ничьим. Никто не выставит на всенародный показ красивое тело своей жены или дочери; но как только эта красота перевоплотится в создание искусства, она становится достоянием человечества. Только одно искусство доставляет душе чистую радость и чистую скорбь бытия, без примеси стремления к обладанию и превосходству. Покуда художник жив, мы еще смешиваем его с его произведениями и наслаждение последними не совсем свободно от чувства самолюбия, от зависти, ревности, услужливости. Но по смерти художника его творения становятся чистыми символами бытия и мы их любим любовью почти бескорыстной, почти как самих себя.

Второе преимущество искусства перед жизнью состоит в том, что мировая цель, гармония мироздания слишком сложна и обширна для наших ограниченных чувств. Представьте себе драму в миллион актов с миллионом действующих лиц, длящуюся миллион лет. Способны ли мы уследить за развитием действия подобной драмы? А между

тем великая трагедия мироздания имеет миллиарды миллиардов актов, столько же действующих лиц, длится дважды неисчислимые ряды веков и разбрызгивается на бесконечной сцене. Многое в мире кажется нам случайным, нецелесообразным, даже нелепым. Искусство приходит на помощь нашей ограниченности. Художник берет ограниченный уголок мира, несколько действующих лиц, одну страсть, одно чувство и показывает нам в них святыню верховной цели. Мировые контрасты ускользают от нашего зрения; между тем только в контрастах, в синтезе двух противоположных начал, двух чувств, обнаруживается верховная цель мира. Художник, сгущая эти рассеянные контрасты, делает их ощутимыми. Драматург или романист, рисуя то светлые, то мрачные стороны хотя бы обыденной жизни, вызывает в нашей душе такое сильное, полное чувство экстаза, какого в действительности мы почти никогда не испытываем или весьма редко. Кроме того, художник вносит в творение свою особую, искусственную цель, то, что называется идеей художественного произведения. Заимствуя образы из мира действительного или возможного, художник как бы нанизывает их на какую-нибудь одну общую идею, из беспорядочной горсти драгоценных камней составляет диадему, разному, гармоничное целое, новый символ целесообразности.

Наконец, искусство имеет еще преимущество над жизнью. Долговечность разных форм материи обратно пропорциональна их сознательности. Художник, воплощая свои идеи в мертвую материю, придает нашим хрупким формам и чувствам долговечность неодушевленной природы.

Идеалы искусства, так же как идеалы красоты, подвержены закону развития. В греческом искусстве, как и в жизни, форма преобладала над выражением; поэтому в древности процветало искусство пластическое, красота форм, а музыка, выражающая чувства, была наивна и несложна, как щебетание птиц. В греческих статуях спины, руки и ноги гораздо красивее, чем лица. Греческие поэты придавали матери своих богов воловь глаза и первого своего героя прославляли, главным образом, за быстрые ноги. Греческие боги и герои были великолепные животные. Замените Лаокоона и его детей красивым тигром с детенышами, бьющимися в объятиях змей — и группа не потеряет ничего из своего смысла. Зевс был не более красив, чем тот бык или лебедь, в которых его превращала басня.

Пройдитесь по музею древних статуй, и вас поразит неприступное самодовольство, бессердечное спокойствие и жестокая, почти тупая счастливость всех этих низколобных, кудрявых, крутогубых красавцев и красавиц, сыплющих цветы, мечущих диски или стрелы, потрясающих палицами, занятых охотой, пляшущих или отдыхающих.

Смешно думать, будто греки воплотили в искусстве высочайший идеал красоты, нам недоступный. Идеал греческой красоты не заставляет биться наши сердца, потому что мы достигли высшей ступени мирового развития. И в наше время рождаются геркулесы и быстроногие юноши; первые поднимают пушки и ломают подковы; вторые обгоняют верховых лошадей, но наши поэты не воспевают ни силачей из цирка, ни скороходов. И у нас есть красавицы, бесконечно веселые, вечно занятые любовными похождениями, но их жилища не носят названия храмов. И у нас есть проходимцы, но мы их величаем не хитроумными Улисами, а просто лисами. Перенесите в наш быт героев и богов Эллады, и вы получите толпу неунывающих жуиров, гимнастов, хористов, бравых солдат или добродетельных филистеров; один только Прометей, смертельный враг Олимпа, покажется нам родственным по духу и похищенный им огонь — факелом, озарившим древность, как предчувствие будущих времен.

Наше искусство настолько же выше греческого, насколько наука точнее и самолюбие утонченнее.

Если бы цель жизни заключалась в достижении самодовольного счастья, тогда, пожалуй, греческое искусство и вообще античную гражданственность можно было бы считать вершиной человеческого развития. Но счастье достигается людьми не на вершине, а лишь на средних ступенях развития и греки достигли этого среднего юношеского счастья, потому что ни на одном пути не доходили еще до ясного познания мэонов. Греческая наука считала атомы и вселенную действительно существующими; Сократ, умирая, верил, что переходит в область чистого мышления; Платон учил, что где-то в центре неба обитают чистые идеи. Самолюбие греков тоже остановилось на средней ступени развития и дальше насильственного господства над ближним не шло. Вот почему образованнейших греков не возмущало рабство, которое являлось вовсе не случайным пятном на античной культуре, а ее составною частью, плотью от ее плоти. Только в стране рабства могли расцвести эти бездушные Аполлоны и Венеры, не знавшие ни томлений совести, ни блаженной муки самопожертвования, не плакавшие, не страдавшие, не любившие, и даже не жаждавшие любить кого-нибудь, кроме себя. Античное искусство проникнуто духом рабства, ибо чем другим были люди в представлении греческих поэтов, как не рабами богов, а последние — рабами слепого рока? Неизменный мотив греческих трагедий — изречение оракула, приговор судьбы — нам кажется антихудожественным, скучным, ибо, по нашим понятиям, в искусстве не должно быть ничего случайного, навязанного извне действующим лицам. Судьба Эдипа нас не может трогать: в его страданиях нет внутренней необходимости: он страдает потому, что оракулу угодно было придать его своим приговором, как случайно упавшим с крыши карнизом. Греческая лирика испещрена собственными именами. Греки любили природу, как удобную мебель, но ее таинственной поэзии не чувствовали, и Сократ презрительно отзывается о деревьях и лугах, которые его ничему не могут научить. Греческие эпитеты, как широкопутное море, златоперстая заря, весьма обстоятельны и раз навсегда охватывают предмет, как деревянный футляр, а не облачают его прозрачным, волнистым покровом.

Равновесие греческого счастья не могло долго удержаться. Оно было поглощено следующей волной развития, более совершенной. Принято думать, будто с упадком античной гражданственности пало искусство. Пластическое искусство действительно на время упало, но на развалинах греческих идеалов была написана чудная книга, непревзойденная доныне, великая божественная трагедия, которая одна неизмеримо прекраснее всех греческих трагедий, од и статуй, вместе взятых. В человеческой душе произошел священный разлад; она приблизилась к познанию мэонов любви и свободы, к томлениям совести, к экстазу самопожертвования. Когда пластическое искусство очнулось от многовекового сна, художники уже не довольствовались мускулами, костями и выражением самодовольства, а стали изображать в мраморе, на полотне и звуках чувство душевного просветления, блаженство, купленное ценою страданий, кротость, вышедшую из горнила суровых подвигов, спокойствие, добытое в слезах раскаяния и самоунижения. Но разум человечества еще много веков продолжал изнемогать в оковах, надетых на него греческой философией, авторитетом Аристотеля. Когда же и эти пути порвались, искусство достигло небывалого расцвета.

В конце концов искусство, подобно всему в мире, должно привести к собственному отрицанию. Художники, как мы видели выше, творят отчасти бессознательно, догадкой. Научными формулами можно объяснить природу и законы звуков, но создать вдохновенную мелодию нельзя. Сверх того, отвлеченная мысль не может быть объектом искусства, которое должно творить образы, воплощать святую посредством форм. Формы же существуют только для чувства; всеразрушающая мысль отрицает формы и вместо них видит всюду неуловимые и непрестанные превращения. А так как людская душа с каждым веком становится все сознательнее, то, вероятно, настанет пора, когда человечество перестанет творить. Но странно было бы говорить о таком истощении творчества в наш век. Мы должны гордиться и радоваться, что родились в этом столетии, когда дух впервые освободился от предрассудков и лжи, впервые стал способен постигать все мэоны. Наш век впервые услышал поэзию и музыку, в которой отчаяние и блаженство, гордое возмущение и бесконечная кротость слились в мучительно-сладостном экстазе. Но высочайший идеал красоты еще не воплощен; он — достояние будущих веков.

## XII

Учение о мэонах не только возвращает нам утраченное среди сомнений мерило добра и зла, истины и лжи, красоты и безобразия, но на вершине мэонизма примиряются и сливаются в высшем синтезе все противоречивые начала философии: материализм и идеализм, позитивизм и мистицизм, оптимизм и пессимизм.

Нельзя иначе объяснить стремление тел к наиболее сложному отношению между собою, как допустив механическую теорию движения. Вследствие абсолютного отсутствия единого, в природе нет единичных тел, а есть союзы тел, объединенных общей системой движения. Сложность отношения к миру выражается в количестве и разнообразии этих систем движения. Чем больше систем движения объединено вместе, чем организм сложнее отражает мир, тем больше он боится распада и поэтому ближе к познанию мэонов. В каждом превращении форм материя сама себя отрицает во имя небытия мэона; таким образом в каждом явлении начало материальное, положительное неразрывно связано с идеальным, отрицательным.

Цель мира, т.е. всех существ, живших и живущих, состоит в том, чтобы развиваться, искать мэона разумом, чувством и волей и на высшей ступени развития постигать бесцельность исканий и свою абсолютную противоположность мэону. Цель эта внешняя, принудительная для мира. Мэон проявляет свое бытие повсюду и вечно. Все формы и явления хотят наслаждаться бытием, стать чем-то единым, нераспадающимся, но, двигаясь и меняясь, сами отрицают себя. Кристалл своим созданием и распадением, дерево своим расцветом и увяданием, животное своими аппетитами и смертью — все они равно воплощают собою небытие мэона. Когда земля наша была бесформенным хаосом, небытие это воплощалось движением паров, кипением жидкостей, мерцанием света. Мэоны воплощаются всегда и повсюду — но воплощение их может быть более или менее сознательное, — в этом смысл и целесообразность мирового развития.

В человеческой жизни всякое чувство, желание, мысль, доведенные до конца, воплощают торжество мэонов. Наслаждения приводят к разврату, счастье — к пресыщению, умеренность — к отупению, слава — к одиночеству, жажда жизни — к страху смерти. Разбойник, грабящий на большой дороге, и герой, жертвующий собой для блага ближнего, оба служат мировой цели, жаждут превосходства, ищут единого и не достигают его — но не в равной степени. Первый, достигнув минутного превосходства силы, должен бояться наказания, всеобщего презрения, унижения; второй сделал все для достижения полного превосходства и довел противоречие жизни до конца. Поэтому поступок героя абсолютно добрее и целесообразнее, чем поступок разбойника. Первый изведает святую радость и скорбь, последний — страх и раскаяние. Но оба служили мировой цели, от которой уклониться не может никто, ни самоубийца, ни жизнерадостный эпикуреец, ни аскет, ни невежда, ни ученый. Кто достигает крайней цели жизни — ясного познания мэонов — для того все предшествовавшие ступени становятся только средствами: еда — средством для поддержания силы, половая любовь — средством для продолжения рода. Но кто, слабейший, останавливается на средней ступени и делает из нее цель, кто еду или половую любовь почитает не средством, а целью, тот все-таки не убежит от служения мэонам, но в ряду жрецов займет последнее место. Половая страсть и угождение желудку, доведенные до конца, так же себя отрицают,



как жажда истины и стремление к совершенству. Подобно тому, как волны стремятся к берегу, но по пути разбиваются и взаимно поглощаются, и лишь одна передовая волна доходит до берега, чтобы разбиться на нем, — так все существа стремятся к отрицанию себя во имя мэонов, но только немногие, избранные, достигают цели вполне. Нужно думать, что для всякой частицы материи настанет свой черед, своя пора быть составной частью этих избранных существ. Но в каждую данную минуту таких избранных чрезвычайно мало.

Таким образом, жизнь представляется в виде трех высоких, о бесчисленных ступенях, лестниц, по одной из которых нужно взобраться для того, чтобы с общей верхней площадки низринуться в мистическую бездну познания мэонов. Лестницы эти суть: точное знание, удовлетворение жажды первенства и борьба со своими желаниями;<sup>1</sup> к этим трем идеалам практической деятельности следует прибавить искусство, которое само ни к каким мэонам не ведет, но создает символы разных ступеней развития.

Цель жизни — таинственная, средства к достижению этой цели — положительные. Подобно тому как ни одно тело не может висеть в воздухе, а падает на землю, но сама земля без опор висит в воздушном пространстве, точно так всякий наш шаг вызван стремлением к пользе и всякое явление есть объект точного исследования, но вся жизнь в целостности, весь мир окружен таинственной атмосферой мэонов. Позитивисты, верно указывая путь к достижению верховной цели мира, к сожалению, не признают самой цели, убивают в душе желание следовать по их пути, оболыщают людей уверением, будто наука, приводящая к неразрешимым тайнам, и стремление к счастью, никогда не достижимому, составляют сами по себе цель случайной жизни. Это зерно лжи отравляет то, что есть в их учении истинного. Но еще больше заблуждались метафизики, которые полагали, что верховной цели можно достигнуть, не взбираясь на крутую лестницу знания и борьбы, а стоя в стороне от жизни и созерцая какие-то чистые идеи. Философия метафизиков сама себя определяла, как высшую цель жизни, как искусство достигнуть полного счастья.

Это — великое заблуждение. Если учение о мэонах кажется мне истиной, то, между прочим, потому, что оно само в себе не включает какой-то универсальной, всеисцеляющей мудрости или святости, а, наоборот, приводит к собственному отрицанию и, указывая на науку, искусство, самолюбие и аскетизм, как на четыре пути для достижения святости, само себя устраняет, признает ненужным.

Для души, еще не ослепленной сомнениями и разочарованиями, философия не нужна, но она, кажется, способна исцелять души больные и возвращать им зрение и любовь к жизни, не заменяя однако собою этой жизни, подобно тому как врач, исцелив слепого, только возвращает ему способность видеть свет солнца и предметы, но не самое солнце и предметы. Покуда, находясь под владичеством чувств, люди принимали мэоны за явления и стремились к их достижению и оболыщали себя убеждением, будто достигают их — до тех пор развитию человечества не угрожало опасности. Но как только возмужалый разум понял, что мэоны недостижимы, ужас всеобщей бесцельности стал угрожать душе, как нравственная чума. Вот такой-то больной душе учение о мэонах, в котором оптимизм и пессимизм неразрывно слиты воедино, способно, кажется, принести исцеление и бодрость. Так на вершине Гуд-горы, у края скалистой дороги, я видел саклю, в которой висит колокол и неотлучно живет сторож. При ясном небе колокол праздно молчит и сторож никому не нужен; но когда буря загудит над горой и завевет снежная вьюга, — сквозь гул и смятенье стихий несутся призывные удары — и оконечный путешественник узнает по ним потерянный путь.

Отдельно взятые, мирозерцания оптимизма и пессимизма заключают в себе полуистину и полужошь и суть не больше как в систему собранные слова, вовсе не выражающие содержания жизни. Поэтому всякий раз когда кто-нибудь проповедует нам, что жизнь есть сплошное добро и гармония, что люди, если бы захотели, могли быть счастливы, как боги, или, наоборот, что жизнь есть сплошное зло и бесцельное томление, что лучший исход — самоубийство, — в обоих этих случаях наше сердце равно оказывает глухое сопротивление проповедуемым словам. Как бы ясно человек ни восчувствовал бесцельность и суету жизни, чуть только он примется за живое дело, вмешается в суетную борьбу, и в нем просыпается глубокое, ничем непобедимое сознание, что его поступки или приближают его к какой-то верховной цели, или удаляют от нее, что он служит абсолютному благу или абсолютному злу.

И наоборот, как бы ревностно человек ни служил истине и добру, всегда в конце концов в нем проснется непобедимое сознание, что добро и зло равно — бесцельны и суетны.

Эта великая загадка души объясняется только учением о мэонах, господствующим над оптимизмом и пессимизмом, как вершина горы над ее скатами.

Мэонизм учит, что мир движется и борется, умирает и воскресает, наслаждается и страдает для того, чтобы постоянно, в каждое мгновение, отрицать себя во имя той святости, которая, из любви к миру, сама себя повергла в небытие. Мы, помимо воли, осуждены с неустанным любопытством измерять пространства и времена, изучать причины явлений и законы их, для того, чтобы в конце концов развенчать и времена и пространства, и причины, и силы, так как истинное пространство, истинная причина, истинная сила есть мэон.

Мы осуждены любить бесчисленное множество предметов и существ для удовлетворения своего самолюбия, для того, чтобы в конце концов познать свое одиночество и убедиться, что любви не существует. Мы осуждены с лихорадочным нетерпением искать счастья, привязываться душою к тому, что через мгновение потеряем и навеки похороним, для того, чтобы познать, что блаженным могло бы быть только единое существо, если бы оно не уступило нам радость существования.

<sup>1</sup> Удовлетворение своих желаний и борьба с ними представляют два пути, равно ведущие к познанию мэонов и поэтому равно целесообразных и разумных. В современном обществе почему-то полагают, что аскетический идеал отжил свой век. Такой взгляд на аскетизм есть неразумная крайность, противовесом которой, по закону контраста, явилась другая неразумная крайность, именно учение Шопенгауэра о том, будто аскетический идеал — единственно неземной, ведущий к познанию святости. Нет сомнения, что в будущем столетии возникнут философские общезжития, в которых люди, без всяких предрассудков, будут упражняться в самоотречении и подвижничестве, с целью достижения мэона небытия и блаженства нежелания. Такие общезжития спасли бы общество от бессильного и обесиливающего одностороннего пессимизма



Силой внутреннего страдания мы измеряем величие божественной жертвы, принесенной ради нас. Поэтому, чем глубже раскрывается бесцельность и зло мира, тем сильнее мы должны любить мир, как символ небытия мэона. Пусть мы — жертва, которая должна своею смертью, своими муками прославлять величие единого, но мы же свидетели жертвоприношения, и мы — жрецы, поющие торжественный гимн, и мы — божество, внемлющее этому гимну! В великой трагедии жизни радость и скорбь, бесцельное и целесообразное так же неразрывно сопряжены между собою, как содержание и форма, как материя и сила, как жизнь и смерть, как субъективное и объективное, — ибо нет и не может быть в мире ничего обособленного, несложного, единого!

### Заключение

Итак, признаем раз навсегда, что мэоны не существуют и непостижимы. Как ни больно отказаться от надежды, что когда-нибудь при жизни или после смерти душа, очолившаяся в холодных сумерках борьбы и самолюбия, наконец согреется в лучах истинной любви — нужно, необходимо нужно убить в себе эту надежду; иначе мы сами себя осудим на пытку бесплодных томлений и разочарований. Принесем же неизбежную жертву, сожжем ее навсегда огнем мужественной печали, произнесем во всеуслышание: не существует и не может существовать ничего единого, ни атома, ни любви, ни свободы, ни Нирваны. Как в бурную погоду сбрасывают за борт весь лишний груз, все украшения и даже тюки с товарами, чтобы спасти свою жизнь и корабль, так, застигнутое бурей отрицания и пессимизма, человечество должно выкинуть из души тысячелетнюю надежду постигнуть единое, как явление, чтобы спасти совесть и желание жить. Ибо природа отрицания такова, что она, угнездившись в душе, поражает не только заблуждения, но, как яд гангрены, быстро убивает все чувства и подтачивает волю. Поэтому всякий, кто ставит перед людьми вместо идеала непостижимую святыню мэонов, всякий, кто проповедует бескорыстную любовь к ближнему, или созерцание чистой идеи, тот, сам того не зная, злейший враг человечества. Он раздувает искру, которая превратится в опустошительный огонь, он дает пищу сомнению, которое не только отвратит душу от непостижимой святыни, но, по закону контраста, увлечет ее к противоположному, — не безвыходному отчаянию.

Существует миф о Калигуле, жалевшем о том, что человечество не имеет одну голову, которую можно было бы отсечь одним взмахом меча. Что бы мы сказали о безумце, который хотел бы уничтожить одним взмахом не только человечество, но и весь органический и неорганический мир, все существа, все явления? А между тем такой безумец — всякий, мечтающий достигнуть мэона, как явления, ибо стоило бы одному мэону возникнуть к бытию, чтобы существование мира сделалось невозможным. Кому дураги судьбы мира, тот пусть благословит несовершенство мира и радуется своей печали.

Зато, стоит нам постигнуть истинную природу мэонов, как противоположности всему существующему, и душа укрепляется на такой высоте мысли и чувства, с которой никакие сомнения и разочарования уже не в силах низвергнуть ее. Что может нам сказать искушающий голос опыта и разочарований? Что жизнь бесцельна? что невозможно бескорыстно любить, быть свободным, счастливым? Но ведь на этих всех отрицаниях зиждется мэонизм, который учит нас не только не бояться бесцельности жизни, но стремиться чем яснее сознавать эту бесцельность, не только не скорбеть бездейственно о небытии счастья, любви, свободы, но сделать все, чтобы доказать это небытие. Подобно горной сосне, выросшей над бездной, под дыханием бурь и поэтому не боящейся ни скалы, ни бездны, ни бурь, — так учение о мэонах защищает душу от бессильного отчаяния, потому что само из отчаяния выросло.

Приветствуем же, как выздоравливающий после тяжелой болезни, возвращение к труду, к живым образам искусства, к борьбе за славу, к радостям и страданиям действительной жизни. Но не будем обольщать себя опасным заблуждением, будто цель развития в нем самом, в доставляемом им счастье. Будем помнить, что цель науки, славы, подвижничества в их отрицании, что жизнь есть жертва, сжигаемая в сердце огнем экстаза. Но этот огонь снисходит в сердце лишь немногих избранных. Поэтому мы, обыкновенные люди, не устыдимся греться у чужих жертвенников, довольствоваться отражением чужого экстаза.

Распростимся раз навсегда еще с двумя заблуждениями: во-первых, с поклонением природе. Поймем, что обращения к природе, как к божеству то доброду, то грозному — основаны на жалком недомыслии. Природа не любящая мать и не бесстрастная свидетельница, и не суровый судья, а союзница и соперница наша. Смешно противопоставлять мне природу, как нечто высшее. Миллионы деревьев не более божественны, чем одно дерево. Природа — это ряд явлений, которые мы можем то любить за красоту, то ненавидеть за безобразие, как символы целесообразного и бесцельного, силы и бессилия. Но святыня одинаково противоположна природе и человеку; святыня есть мэон. Если созерцание природы мистически потрясает душу, то лишь потому, что в природе мы видим реликвию единого, символ великой жертвы, результат божественного искупления.

И еще необходимо нам отказаться от другой иллюзии, — от попытки придумать такие слова и обороты речи, которые могли бы нас убедить, будто смерть не страшна и будто потомство или человечество способны нас одарить каким-то бессмертием, которым они сами не будут обладать.

Нет, смерть страшна и должна быть страшной, ибо жизнь не в шутку трагедия, а на самом деле великая трагедия и великое страдание. Без ужаса смерти мы бы не могли познать небытие мэонов, ни постигнуть величие принесенной для нас жертвы.

Поэтому никакие образы и сравнения, никакие сирены поэзии и философии не заворожат живую душу против ужаса смерти. Черная, холодная, влажная, зловонная, она покрывает траурным флером красоту утра и прелесть вечера, опускает каплю отравы в чистую струю веселия, хриплым дыханием прерывает ласки влюбленных, вырывает венок из рук победителя, бесследно стирает письма мудрости и образы искусства. Но равенства нет и перед нею. Смерть не только жестока, но и несправедлива и мстительна. Ее злоба обрушивается только на тех, кто дерзнул полюбить жизнь, кто чувствует и сознает. К бессознательным растениям она снисходительна, потому что они еще не кичатся своей жизнью, а стоят, погруженные в полудремоту, и не стыдятся протягивать ветви к солнцу и тучам, умоляя о свете и влаге. Когда листьям приходит пора расстаться с родимой ветвью, смерть украшает их золотом и янтарем, и они тихо слетают, наполняя воздух крепительным ароматом, более сладким, чем прежде, в дни цветения. Их близость не пагубна для родного ствола и корней, а хранит и лелеет их. Но существо живое, одаренное чувствами и волей, будит в смерти злорадную ярость, и всего более ей ненавистен человек, гордый своим бытием, мечтающий о бессмертии. Задолго перед тем, как убить его, она медленно над ним надругается, уродует его тело, подтачивает память и чувства, делает его посмешищем в родной семье, жалким, беспомощным калекой, негодным ни к какому труду, кроме тяжелого труда умирания. И когда, наскучив злорадной игрой, она наконец превратит его в холодный труп, ее жестокость не унимается. Она преследует мстью бездушный прах, вдыхает в него отраву, делает его невыносимым для живых, которые спешат подальше и поглубже зарыть в землю гниющую, отвратительную плоть.

И, подобно отдельному организму, со временем остынет солнце и придет день, когда земля, скрывшая наши трупы, сама превратится в холодный труп. Как знать, теплится ли огонь жизни на далеких звездах, под иными солнцами? А если теплится, то все-таки весть о наших делах и мыслях туда не домчится. И пусть бы даже домчалась, — на тех звездах жизнь, быть может, вылилась в иные формы, и живые существа одарены там иными, не нашими чувствами, — так что наши образы и звуки им показались бы надписью без смысла, криком без значения... Нет, ничто, ничто не сохранится от наших мыслей, и дел, и чувств: ни добро, ни зло, ни слава, ни бесславие, ни разум, ни безумие, ни подвиги, ни преступления. Они должны исчезнуть навеки, без возврата, ибо бессмертие и вечность суть мэоны, противоположные миру. Но одно чувство, одно познание в нашей душе не подвластно и ей — черной, холодной смерти!

Это — познание несуществующих мэонов и экстаз, возбуждаемый ими. В каких бы формах, на какой бы звезде ни вспыхнула жизнь, каким бы высоким разумом, какими бы высокими чувствами ни обладали жители далеких созвездий — но единого существа и они не найдут, вселенной и атома, и любви, и свободы не обретут; подобно нам, они будут отрицать время и пространство, и превращения, и самолюбие; подобно нам, дойдя до вершины развития, они будут содрогаться от муки и блаженства перед великой тайной несуществующего. Иными письменами, иными символами они начертят тот же гимн смерти, который теперь рождается под моею бессильною рукою.

Поэтому только тот не бесследно промелькнул на земле или на другой звезде, кто выстрадал истину о небытии мэонов, чья душа приобщалась священного экстаза. Скрыться от смерти, не ужасаться ее не может живущий. Нужно, для верховной цели мира нужно, чтобы она была ужасна, отвратительна, невыносима для чувства, ибо в противном случае никто бы не стремился к единому существу. Но тот, кто, полный ужаса перед нею, не бежит напрасно от нее, а идет ей сам навстречу во имя разума, во имя блага ближнего, во имя самоотречения, тот в объятиях смерти вместе с ужасом обретет блаженство и вместе с черной смертью обнимет светлое бессмертие. Если под жизнью разуметь истинную жизнь, то верен стих:

Бессмертен тот, кто жил; тот не жил, кто умрет.

Но эта истинная жизнь выражается не в поступках и словах, которые могут быть притворны, а во внутреннем содрогании душевном, перед неподкупным судом совести, через мучительное отрицание несовершенств и пороков мира. Поэтому да будут они благословенны, страдания несовершенного мира! Да будет благословенно отсутствие любви, истины, свободы! Да будут благословенны достоверные знания науки, хрупкие образы искусства, бесцельные дела самолюбия и столь же бесцельные подвиги самоотречения, — эти четыре рода орудий, которыми человек высекает из своей души спящий в ней мистический пламень! Не обольщая себя несбыточными надеждами, не притворяясь способными к бескорыстной любви, будем стремиться к отрицанию самолюбия через достижение его высших проявлений. Сделать нечто большее мы не можем. Остановиться на меньшем нам мешает стремление к превосходству и первенству.

Если видимый мир похож на приснившуюся патриарху лестницу, по которой одни призраки куда-то поднимаются, другие — откуда-то спускаются, — то постараемся принадлежать к призракам, которые идут вверх!

## ОТ ДАНТЕ К БЛОКУ

Творчество Данте и Блока я намерен рассмотреть не взятые сами по себе (такая задача не вместились бы в рамки этой книги), а лишь как моменты в огромной вековой проблеме личности. Но и проблема личности также имеет два аспекта. Прежде всего воля отдельной личности должна вечно считаться и бороться с волей коллектива и общества, государства, народа. И хотя коллективная воля есть ничто иное, как производная равнодействующая всех отдельных волей, однако в действительности тут неизбежны столкновения и даже открытая борьба. Вправе ли личность распоряжаться своим имуществом на случай своей смерти? Вправе ли личность отказаться, во имя своих религиозных или моральных убеждений, от участия в отечественной войне? Вправе ли личность владеть частной, личной собственностью? Тут действительно два устремления, из которых одно ведет к полюсу индивидуалистического анархизма, отрицающего всякое вмешательство коллектива, а другое приводит к полюсу коммунизма, отрицающего всякую личную инициативу. Борьба осложняется еще тем, что оба противника, более или менее сознательно, играют свои роли под суфлера, и суфлером этим оказывается не личность и не коллектив, а тот или другой класс.

Мы должны признать, что в этой борьбе в настоящую минуту перевес несомненно находится на стороне коллектива. В бурю и грозу войны и революции, отдельная личность оказалась жалкой, бессильной брызгой пены среди разбушевавшихся наций и классов. Вопрос о том, примирима ли борьба между личностью и коллективом и каковы условия возможного мира, один из самых жгучих и неотложных вопросов современности, который может быть решен лишь вместе с общей проблемой о власти и труде.

Теперь же я разбираю проблему личности не в отношении ее к коллективу, а в отношении к миру и к жизни, не на плане внешних политических и экономических достижений, а на плане внутреннего самоутверждения.

В какие бы формы не вылилось временное политико-экономическое устройство общества, каждая личность сама в себе перед лицом природы, вечности, смерти должна решить вопрос об абсолютной ценности жизни.

Я сказал: должна, и, может быть, неверно выразился. Вовсе не должна. Личность вольна, если желает, довольствоваться мельканием бегущих мгновений или питать свою душу горьким сознанием всеобщей бесцельности. Но всего естественнее, разумнее, устойчивее решать проблему своей личности не в нулевом и не в отрицательном смысле, а в положительном.

Затерянная среди трех бесконечностей — времени, пространства и явлений — личность, преходящая среди вечного, ищет, как бы перекинуть связь, ниточку, паутинку от своего преходящего к вечному.

Никто из нас не обязан знать вес своего тела, однако мы от времени до времени свешиваемся, чтобы узнать этот вес. Но есть другие, идеальные весы, которые можно представить себе как бы привешенными к зениту небес. На одну чашку личность кладет всю природу, — окружающую и свою собственную, — все ее царства и все свои переживания, семью, государство, а на другую ставит свое внутреннее, сокровенное я. Чего ищет личность? Какую проблему она решает? Она стремится от периферии разноценных и, большею частью, малоценных забот, обязанностей, развлечений приблизиться к какому-то таинственному и влекущему центру. Личность ищет — во-первых — мыслью познать, утвердить абсолютную ценность жизни, а во-вторых — что всего важнее, — чувством воспринять, пережить ощущение святости жизни. Это чувство или ощущение святости рождается в душе непостижимым образом и по природе своей исключительно и так же первично, несводимо, самосушно, как чувство красоты или познание истины. Как будто в душе происходит какой-то синтетический процесс, выделяющий жар экстаза. И кто обрел в себе это чувство — которое, кажется, доступно всем — тот нашел внутри себя незримое другим убежище, тот хранит про себя радостный секрет, неотъемлемое сокровище, единственное, до которого коллективу, казалось бы, нет дела, ибо религия ist eine Privatsache. К тому же тут между личностью и коллективом нет никакого противоположения. Скажу более: по мере того, как в революционном вулканическом процессе низшие полусознательные народные массы выбрасываются на поверхность сознания и воли, проблема личности, насколько она решается на плане философской мысли и религиозного чувства, превращается все более из духовной роскоши немногих в духовное достояние всех.

Было бы преступлением против революции и, так сказать, народоухльством думать, что народные массы, достигнув власти и сознания, помышляют только о пайке и о театре. Нет сомнения, что тот “сдвиг”, о котором так много говорят в России, и есть не что иное, как стремление вчерашних безличностей стать сознательными личностями со всеми запросами разума и духа.

В течение веков проблема личности решалась самым разнообразным образом. Столько же решений, сколько культов, суеверий, религий, философских школ.

Однако можно указать на два основных типа такого решения. Личность находила абсолютный центр жизни, объект своего обожания, либо вне себя — и вне природы — в Боге, — либо в природе и в себе самой. Первый тип я бы назвал специфическим еврейским, второй — эллинским.

У евреев проблема личности была разрешена в святости поклоняемого всемогущего Бога. Бог — творец и владыка миров, а еврейский народ — приближенные, царедворцы Божии. Экстаз личности заключался в постижении величия не своего, а Божия, в трепете перед Богом, в восхвалении Бога, в любви к Богу. Евреи жили отражением Божьего величия, но о мистическом слиянии с Богом не могло быть речи,

ибо божеское и человеческое составляли два параллельных плана, никогда не сходящихся. Раз только Израиль соприкоснулся с Богом, но не в слиянии, а в борьбе, которая кончилась для Израиля печально: он охромел. Оттого в библии для личности нет бессмертия — бессмертен только Бог, а личность по смерти — “присоединяется к своему народу”. Мысль о бессмертии является у евреев только впоследствии, в учении фарисеев. За это отсутствие в библии идеи бессмертия Шопенгауэр обрушивается на еврейскую религию, называя ее *die niederträchtigste*.

Еврейская личность испепеляется перед Богом, сгорает в огне веры и в святости словославия. Много в этом словославии своекорыстия, надежды на награду и мольбы о помощи, но над корыстной молитвой горит бескорыстная радость веры, через которую личность приобщается к абсолютно ценному и сама отраженно приобретает абсолютную ценность.

У греков проблема личности решалась иначе. Грек познает божество не сердцем, а глазами, не верой, а созерцанием, не в святости, а в красоте. Посредниками между божеством и человеком становятся не столько священник и пророк, сколько художник, скульптор. Боги и богини приходят в постоянное соприкосновение с человеком, влюбляются в смертных женщин, выходят замуж за героев. В жилах героев течет божья кровь. При жизни они богоподобны, т.е. таковы, что с них можно лепить изображения богов, — по смерти они восхищаются на небо, становятся вечными созвездиями или поселяются на полях блаженных, где под предводительством Диониса предаются вакхическим пляскам. При таком постижении божества проблема личности у греков решалась не в порыве к стоящему над человеком богу, а в божественном самочувствии, в самообожании. Герой, созерцая бога-идола, созданного по образу и подобию прекрасного и сильного человека, не мог не поклоняться своей собственной красоте и силе, своей собственной воле. Впоследствии, с развитием общественности, рядом с героическим индивидуализмом возникает индивидуализм философский, в учении стоиков — Зенона, Эпиктета, Сенеки — об абсолютной ценности только внутренних неотъемлемых благ, над которыми бессильны судьба и каприз людей. Но учение это было доступно лишь немногим избранным.

Не станем спрашивать, какой из двух идеалов — еврейский или эллинский — выше и ближе к правде. Важно понять, что оба они не полны, не могут считаться окончательными, не несут в себе залога устойчивого равновесия. На стороне еврейского самосознания ощущение святости, пламень веры, восторг молитвы, но вместе с тем духовное самосожжение перед богом и отказ от творчества — из страха творить кумиры. Еврейская душа — от вечного преклонения перед Иеговой — стала сутулой и согбенной, как спина рабствовавшего Израиля. На стороне эллинского сознания — творчество вместо веры, гимны вместо молитвы, экстаз гордости вместо экстаза любви. Душа эллинская в гордом самообожествлении держится прямо, как тело героя, опершегося на копье. Но эллину чужд трепет святоши, ибо специфическое ощущение святости возникает только в приближении к единому, личному и вечному. Ни одним из этих атрибутов не обладали боги Греции — стихийные, множественные и преходящие.

Для полноты самосознания личности, необходимо было, чтобы оба идеала — еврейский и эллинский — слились между собою, чтобы божественное еврейское совпало с человеческим эллинским и образовало новое третье — богочеловеческое.

Таким образом, рассматривая судьбы истории в свете проблемы личности, мы убеждаемся, что рождение богочеловека было необходимо. То, что Христос родился в Вифлееме Иудейском во дни царя Ирода, может быть отнесено к случаю, но сама вера в богоявление была неуклонно детерминирована язычеством и иудейством. Конечно, эту причинную необходимость рождества Христова мы постигаем теперь, когда свершились времена. Если бы мы жили во дни царя Ирода, то весьма возможно, что мы так же шатались бы на волнах исканий, недоумений, чаяний, как мы это делаем теперь. Но прошедшие века сами образуют какую-то гору времени, с вершины которой все минувшие события представляются нам в гармонической связи, подобно тому, как случайное разнообразие долин и холмов раскрывается цельной картиной перед взором достигшего цели альпиниста. Так созерцать историю — великое, ни с чем несравнимое наслаждение. И нам, подобно евангельским магам, представляется возможность присутствовать при рождестве Христа, отправляясь на свет Вифлеемской звезды, не в будущее, а в прошлое. Но, присутствуя при рождении Христа, мы должны будем присутствовать и при его распятии. Когда мы поймем, что необходимого и вечно ценного христианское откровение принесло личности, мы в то же время убедимся, что и этот идеал находился в равновесии неустойчивом, ибо, обогатив личность во многом, он в чем-то важном ее обездолил и потому не мог окончательно удовлетворить голод личности в абсолютной ценности жизни и по необходимости подлежал преобразованию, совершенствованию.

Христианство обогатило, увеличило ценность личности тем, что зажгло в душе эллина чувство святости, а в душе иудея перевело святость с плана божеского на план, если еще не чисто человеческий, то уже богочеловеческий. Поклоняясь Христу, христианин поклонялся уже чему-то наполовину своему личному. Для человека открылась возможность жить во Христе, — подражать жизни Христа — святиться во Христе, по словам апостола: “Закон духа жизни во Христе освободил меня от закона греха и смерти” (Римл. 8, 2). В любви ко Христу человек обретал закон любви к человечеству, ибо Христос принес себя в жертву за всех людей. В воскресении Христа человек черпал веру в бессмертие души вообще. Как у эллинов род полубогов, у христиан образовался лик святых, которые, как уверяет апостол, могли быть восхищены на небо даже при жизни (2 Кор. 12, 2). Наконец, в христианстве открылась человеку возможность слияния с божеством, составляющего сущность всякой христианской ми-



стики, имеем ли мы дело с экстатическим отшельничеством Франциска Ассизского, со святой Терезой или с Христами и Богородицами наших мужицких сект. Небо сошло на землю, и проблема личности казалась бесповоротно решенной и абсолютная ценность жизни навсегда утвержденной.

Однако, в действительности это оказалось не так. Христианский идеал, как я сказал, обогатив личность, в то же время ее ограбил. Дело в том, что христианство привнесло из еврейства не только ощущение святости, но еще чувство веры. Язычник боготворил видимую природу и себя, как прекраснейшее создание этого видимого мира. Оттого его глаза были широко раскрыты на мир. Слово идеал как и слово идол происходит от корня еидо-вижу. Видя мир, эллин воздействовал на него, приспособлял к себе, делал прекрасным, творил.

Христианство же, как иудейство, утвердилось на вере, которая есть уверенность в невидимом. Взор христианина был обращен не на внешний мир, а во внутрь, на жизнь духа. Не упражняясь, взор христианина потускнел, и внешний мир, материя, плоть стали представляться ему в искаженном виде. Плоть предана проклятию. Дела плоти, как говорит апостол, суть прелюбодеяние, блуд, нечистота, непотребство и еще 13 подобных качеств. (Еф. 5, 19–21). Забыл апостол, что к делам плоти относится также красота. Впрочем, жившие во Христе отвергали и красоту, назвав ее лепотой, а женщину — нечистым сосудом. Пластическое творчество засохло в корне. В Латеранском Музее в Риме можно наглядно убедиться, какой прыжок вниз сделала скульптура в первые века христианства — от совершенной наготы греческих богов до наивно-бесформенной закутанной фигуры доброго пастыря с овечкой на спине. И не только художественное, но всякое творчество вообще осуждено евангелием, которое впервые бросило миру лозунг неделания: не заботьтесь о завтрашнем дне. Логически верный вывод из предпосылки веры, которая есть осуществление ожидаемого. Но на деле завет неисполнимый. Если не позаботиться о завтрашнем дне, то завтра умрешь с голоду. Указание на птиц небесных фактически неверно: птица о завтрашнем дне заботится, ибо вьет гнездо. Выход один: вполне верующий и незаботившийся должен будет протянуть руку за милостыней к полуверующему и позаботившемуся. Буддизм прямо говорит: святой да живет подаванием. Христианская церковь с самого начала раскололась на два неравноценных стана: меньшинство — решавших проблему личности в святости и вере, но нищих не только духом, а вообще нищих, нищенствующих, ограбленных богом, и большинство — мирян, христиан второго сорта, с раздвоенным мутным сознанием личности: на бога надейся, а сам не плошай. Конечно, и у эллинов и у евреев были избранники и толпа, но все они шли по одному и тому же пути, только еврейские пророки и эллинские герои шли далеко впереди толпы. Христианская же церковь в принципе была союзом разномыслящих: верующих и полуверующих, вместивших и невместивших, незаботившихся и заботившихся, нищих и подающих милостыню, служащих богу и служащих кесарю. Помню, как покойный Розанов на первых рел.-фил. собраниях донимал епископов вопросом: как же вы, считающие для себя брак нечистым, освящаете его для других? Как вы кормите свою паству пищей, от которой у вас самих душу воротит? Епископы молчали. Не могли же они возразить, что втихомолку и сами с большим аппетитом вкушают ту пищу, которая так дорога была Розанову.

С течением времени основная трещина христианского сознания расширилась; жизнь брала свое. Почитание икон уже было уступкой зрячему творчеству со стороны слепой веры. Женщина — нечистый сосуд, орудие дьявола и рядом — культ Мадонны. Не противясь злу — и рядом христоролюбивые воинства. Заживо погребенные затворники и столпники — и рядом рыцари и дамы, турниры и суды любви. Отцы церкви стараются философски объяснить этот разброд и не могут. Фома Аквинский учит, что amor rationalis — духовная любовь, стремящаяся к слиянию, может быть обращена только к Богу. Любовь к человечеству тоже духовна, но без характера святости, без жажды слияния. Это в сущности не любовь, а благоволение. Ну, а влечение к женщине? Это уже несомненно любовь, но не rationalis, а sensitivus concupiscentia. Это — вождление. И пока отцы церкви распутывают эти словесные узлы, земля все громче оглашается звоном рыцарского оружия и песнями трубадуров.

Мы с высоты проблемы личности понимаем необходимость происходившего. Как некогда, накануне Вифлеема еврейское божество стремилось соединиться с эллинским человеком, так теперь — к концу 13 века, христианская святость искала творчески соединиться с эллинской красотой. Время и место этого слияния могут быть также отнесены к случаю. Молния слияния вспыхнула и озарила мир во Флоренции 1 мая 1274 г., когда девятилетний Данте, приведенный своим отцом — благородным небогатым гвельфом Алигьери — на детский праздник к богатому соседу — гвельфу Портинари — увидел восьмилетнюю Беатриче, дочь хозяина, и полюбил человеческую красоту божественной любовью, обрел божество не на десятом небе, не на Голгофе, а тут же рядом, через улицу, божество, близость которого наполняет душу чувством святости, восторгом и трепетом, божество, для познания которого не надо верить в невидимое, а которое, наоборот, достаточно увидеть, чтобы поверить несомненному свидетельству глаз.

Начинается Новая Жизнь, говорит Данте, приступая к рассказу о своей встрече с Беатриче, и мы можем прибавить: новая жизнь для всего человечества, ибо с того момента, как человек обрел божество на земле, обожествил человека, вечная проблема личности и вся религиозная жизнь души до основ была потрясена и преображена. Святость жизни и ее абсолютная ценность, открывшаяся сознанию у подножия Синая на плане божественном, потом, минуя Олимп, загорелась светом в Вифлееме на плане богочеловеческом, наконец, во Флоренции прониклась красотой на плане чисто человеческом, с каждым этапом все более и более приближаясь к личности, но еще



не сливаясь с нею, ибо обожествленная женщина все же не сама личность, а объект ее поклонения. Во всяком случае событие встречи Данте с Беатриче мы, в проблеме личности, можем считать равноценным с событием рождества Христова.

Мои слова могут показаться преувеличенными. Меня могут спросить: разве обоготворение любимой женщины не свойственно всякому, кто испытал чувство любви? Да, в наше время молитвенная любовь стала чувством доступным всем и каждому. Редко кто из нас — хоть раз в жизни — не молился на любимую женщину. Редко какая женщина — хоть раз в жизни — не признавала себя божеством, не внимала этим молитвам.

Существует даже слово, которое от частого употребления стерлось и обесцветилось: обожать. Но если каждому из нас дано согреть нашу неверующую душу лучом истинной божественности и познать вне религии радость и трепет молитвы, то этим мы обязаны тому, что шесть сот с лишком лет тому назад девятилетний Данте полюбил неземной любовью земную красоту восьмилетней Беатриче. До Данте, или, что все равно, до кружка флорентинских поэтов “Верных любви”, которые, забросив латынь, стали рифмовать на *volgare*, на *dolce stil nuovo* и которых Данте является самым гениальным представителем, обожествление любимой женщины было неведомо людям.

Любовь была эросом, вожделием, желанием, страстью, нежностью, верностью, но не преклонением перед земным божеством. До христианства, до пришествия богочеловека, обожествление человека вообще было немислимо. “Не твори себе кумира” завещано евреям, а ведь обожествленная женщина и есть живой кумир. Еврейская личность растворена в народе, и цель любви — “нарождать”. В “Песне Песней” воспевается любовь-эрос. “Кобылице моей в колеснице фараоновой я уподобил тебя, подруга моя”. “Шея твоя как башня Давидова”. “Два сосца твои как двойни молодой серны”. Так говорит взволнованная кровь. У Данте и намека нет на шею или грудь Беатриче. Слова — те же прикосновения, а святыня неприкосновенна. Но появление среди священных книг эротической поэмы было так необычайно, что “Песне Песен” долго придавали символическое значение, разумея под Возлюбленным — Иегову или Христа, а под Суламифью — синагогу или церковь.

Греки боготворили красоту и культ женской красоты ставили высоко. Троянская война вспыхнула из-за женщины. Старцы Трои мирятся с постигшим их город бедствием, при виде красоты Елены. Распря между Ахиллесом и Агамемноном тоже разгорелась из-за женщины. Образы Андромахи, Пенелопы, Антигоны принадлежат к идеальнейшим созданиям греческой поэзии. Прекрасная женщина часто называется у Гомера *thea gunaikon*, богиней среди женщин. Но это был культ без ощущения святости, ибо и к богам своим греки относились без религиозного волнения и, может быть, один только Пан — бог таинственно дремлющих, но живых лесов внушал им священный ужас. У лириков — у Анакреона, у Сафо, равно как позже в Риме — у Вергилия и Катуллы воспевается только любовь и обладание. Красота женщины высоко ценилась, как объект высшего наслаждения, как первый почетный приз при дележе военной добычи. У одного лишь Софокла мы находим смутный намек на обожествление женщины. Мудрый Эдип в собственной трагической судьбе узнает, что женщина, делаясь матерью, становится святыней, неприкосновенной девой для своего сына. Первый намек на Богоматерь, которая станет Приснодевой для всех людей.

Греческая философия уже различает между любовью земною и небесною. Для Платона земная любовь была желанием рождать в красоте. В его Пире Диотима объясняет Сократу сущность небесной любви. Она заключается в том, что любовь к одному прекрасному переходит в любовь ко всему прекрасному и любовь к прекрасной душе переходит в любовь к вечному добру, к вечной божественной красоте. Слова возвышенные, но говорящие больше рассудку и нравственному чувству, чем непосредственному ощущению святости в земной красоте. От Платона небесная любовь, как понятие, перешла к александрийским мистикам и сделалась Софией, Премудростью Божией. Между Софией и Беатриче то различие, что София — идея, объект философского созерцания, а Беатриче — живая девушка. София ведет мудреца к божеству, Беатриче становится для полюбившего ее божеством. София для избранных, Беатриче — для всякого, кто любит.

У христианских мыслителей об идеальной любви — опять-таки в нравственном смысле, а не в поэтическом восприятии — говорится в Пастыре Герма (книге неизвестного автора 2-го века апокалипсического содержания), в Блаженной жизни Августина, в Утешении Боэция (философа и математика, жившего в Риме в 6-м веке). Из философского трактата Данте (вполне бесцветного) мы узнаем, что он читал Герма, Боэция и Бл. Августина, но читал их потом, а не в девятилетнем возрасте, когда поэт в первый раз увидел ту, которой он остался верен всю жизнь.

Ближе подводят нас к Беатриче провансальские трубадуры, задолго до Данте воспевавшие Даму сердца. Но трубадуры пели о земной любви к земной красоте. Дама внушала им не священный трепет, а трепет желания. Рыцарь зовет свою Даму шатленшей, королевой, но не богиней.

Однако — у трубадуров женщина из наложницы-рабы и покорной супруги уже становится владычицей, хотя бы и земною. Рыцари уже принимают меры, чтобы оградить культ прекрасной дамы от опошляющей житейской прозы. Любить позволялось только замужнюю женщину, а не девушку, т.е. только такую женщину, на которой нельзя жениться. Брак, как постановил суд любви графини де-Шампань в 1174 г., несовместим с любовью. Это объясняют тем, что жена, по римскому праву, была подчинена мужу, а рыцарь сам признавал над собою власть своей Дамы. Но раз полюбив, рыцарь и Дама уже обязаны были оставаться верными друг другу, под угрозой быть лишенными, по приговору суда любви, всех любовных прав и преимуществ. Такую любовь исследователи справедливо называют верностью в

адюльтере. Неизвестно, как относился к любви рыцаря муж избранной Дамы. Вероятно, пылал вечной любовью к жене соседа.

И вот, когда ритурнели и песни трубадуров проникли из Прованса в Италию, чувство, вдохновлявшее их, вдруг преобразилось, зажглось новым светом — чистейшего религиозного вдохновения. Новая благая весть сперва прозвучала на юге, в песнях Гвидо Гвиничелли и оттуда поднялась во Флоренцию, где нашла своих апостолов в кружке молодых поэтов *dolce stil nuovo*, называющих себя “верными любви” — Гвидо Орланди, Кавальканти, Сино из Пистойи и превосходившего их всех своим гением Данте Алигьери. Эти «верные любви» установили догматы нового откровения и сложили первые молитвы в честь обожаемой женщины, уже не замужней жены, а *giovinetta*, ангелизированной, мадоннизированной девушки, воплощающей в себе всю красоту мира, все добродетели, все совершенства. Гвиничелли в одной канцоне обращается к Богу с такой молитвой: “Прости мне, о Боже, если я к смертной женщине воссылаю хвалы, достойные лишь Тебя и небесной царицы. Но я полюбил одного из Твоих ангелов, — не вменяй мне в вину мою любовь”.

Душевный строй этих апостолов земного божества представляет в истории культуры любопытный психологический момент, крайне сложный, неустойчивый, неуловимый и прекрасный, как игра заревых огней. Основной мотив их переживаний, бессознательный для них самих, мы знаем: личность стремилась приобщить к себе абсолютный центр жизни. Условия эпохи благоприятствовали этому расцвету личности, — и прежде всего условия политические. Флоренция при Данте была очагом республиканских утопий и дерзновений. Некоторые из них были окрашены в цвет нынешнего синдикализма и даже большевизма. Неистовый народный трибун Бела, избранный приором Флоренции, ввел знаменитое *ordinamento di justizia*, заставив всех граждан приписаться к одному из рабочих синдикатов. В отличие от большевиков флорентинский Ленин признал равноправными гражданами не только рабочих, крестьян и солдат, но также интеллигентов. Товарищ Данте приписывался к 6-му синдикату — врачей-аптекарей.

В религиозном отношении личность также могла считать себя свободной, так как авторитет пап в борьбе с властью императоров ослабел, и Флоренция трактовала с Римом на правах равенства. Поэты нового стиля были правочерными католиками — больше разумом, чем чувством. Они еще верили и уже не верили. Они художественным инстинктом старались променять веру на уверенность, чаемое на наглядное. Культ мадонны приблизил их к культу женщины, святость влекла их к красоте. Молитвы, подслушанные в церкви, они повторяют своим избранницам:

“В руке Твоя, Господи, полагаю живот мой”, — поется в церкви.

*Nelle man vostre, dolce donna mia,*

*Recomando mi spirito,* — поет Сино из Пистойи в своей канцоне “*L’Alta Speranza*”, буквально повторяя слова молитвы.

Молодые апостолы обмениваются посланиями, обсуждая вопросы нового культа. Гвидо Орландо ставит всем “верным любви” основной догматический вопрос: любовь является ли “*sagion d’occhi*”, — феноменом глаз или “*voler di cuore*” — влечением сердца? Другими словами: зарождается ли любовь в глазах или в сердце? Мы теперь понимаем всю важность этого вопроса. Мы находимся на распутье религиозной мистики и религиозной эстетики. В сердце может зародиться и любовь к невидимому, сердце питается верой. Глаза раскрыты только на видимое и живут уверенностью. Мистика сторае бесследно, эстетика ведет к творчеству. Мистика растворяет личность в божестве, эстетика обожествляет личность.

Теоретик кружка Кавальканти дал ответ, которого следовало ожидать: “*Pegli occhi miei*” — через глаза мои проникает в мою душу любовь к возлюбленной, и Данте вторит ему: “*e si io levo gli occhi*” — и когда поднимаю глаза и созерцаю — сердце мое преисполняется трепета любви.

*Vita nuova* — это первый европейский роман, в стихах и прозе, наивный и пламенный, реалистический по подробностям и глубоко религиозный по чувству. Первый роман и пятое евангелие, ибо и в нем, как и в четырех евангелиях, повествуется о земной жизни, смерти, воскресении и преображении богочеловека, божества — женщины. Смерть Беатриче, как и смерть Христа, предопределена ее двойной природой. Поэт поклоняется Беатриче, как божеству, но в своем подсознательном разуме чувствует, что она — смертная женщина со всеми слабостями женской природы. Поэт ограждает ее от себя самого. Если трубадуры запрещали вступить в брак с любимой дамой и вообще иметь с ней какие бы то ни было практические, денежные сношения, то Данте идет дальше.

В одном из видений бог любви запрещает ему искать случая говорить с Беатриче. Довольствуется Данте тем, что иногда видит на улице свою богиню. Девять лет после первой встречи он впервые слышит ее голос, отвечающий на его приветствие. Поэт бежит домой, падает полумертвый от экстаза и видит сон. Бог любви держит на одной руке голую под легким красным покровом Беатриче, а в другой — сердце поэта. Он дает сердце Беатриче, которая его съедает, и видение исчезает. Данте пишет свой первый сонет, обращаясь ко всем верным с просьбой истолковать этот сон.

Кто б зову моего ни внял сонета,  
Всех, чьей душе стал бог любви владыкой,  
Кто верности соблюл обет великий,  
Приветствую в любви и жду ответа.

Смесь, сжимал в объятьях тело сонной  
Возлюбленной, одетой в плащ червлёный,  
И сердце нес мое в руке открытой.

Уж треть поры минуло до рассвета,  
Когда все звезды в небе светлолки,  
Как бог Любви, властительный и дикий,  
В мой легкий сон ворвался без привета.

Он разбудил ее и устрашенной  
Дал пламенное сердце съест влюбленно  
И, плача, скрылся, с темнотою слитый.

Данте окружает свою любовь тайной. Когда его спрашивают, от любви к кому он бледнеет и худеет, он молча улыбается. Так поступали и другие «верные», выбирая для своей Донны псевдоним, так называемый у трубадуров *senhal*. Трубадуры прибегали к псевдониму, опасаясь мужа Дамы. «Верные» просто боялись произносить имя Возлюбленной, как до сих пор евреи бояться произносить имя Иеговы. Возможно, что и Беатриче — псевдоним. *Donna beata* превратилась в Беатриче. Чтобы скрыть свою любовь, Данте дважды прибегал к ширмам, делал вид, что любит другую. Но эта хитрость имела роковые последствия. Беатриче по-женски приревновала его и перестала отвечать на его привет.

Но все ухищрения, все меры предосторожности напрасны. Природа берет верх над мечтой. Беатриче выходит замуж за богатого купца и вскоре умирает. Возможно, что и эта смерть — символическая. Во всяком случае, во второй части «*Vita nuova*» Беатриче из живой прекрасной девушки становится аллегорией, символом, — но символом чего? Ученые комментаторы Данте видят в новой преображенной Беатриче символ мудрости, философии (Бисчионе, Перец), даже императорской власти (Россети). Большинство сходит на том, что под *seconda bellezza*, второй красотой Беатриче, о которой говорит Данте, следует разуместь вообще стремление души к идеалу. Проблема личности дает нам верный ключ к разумению этой второй красоты.

По выходе Беатриче замуж и по ее смерти Данте должен был сказать себе — все равно сознательно или бессознательно, — следующее:

— Я видел в Беатриче божество. Она женщина. Ее взор, ее улыбка погасли в смерти. В ком же таилась прочувствованная мною божественность? Во мне самом, в моей личности, в том неземном восторге, в том ощущении святости, которое в моей душе возбуждал ее взор, ее улыбка. Моя душа божественна. Абсолютная ценность жизни во мне, Беатриче — символ моего самообожествления. Я — божество.

Но, сознав свою божественность, Данте не мог застыть во внутреннем бесследном созерцании. Его абсолютное самосознание выросло из его эстетического восприятия красоты, а где красота, там благодать эллинского духа, там разум, там природа, там творчество.

Уже в конце *Vita nuova* Данте заявляет, что задумал сюжет новый, более благородный, чем все им написанное доньше, и что он надеется воспеть Беатриче так, как еще никогда не была воспета смертная женщина. Речь идет о Божественной Комедии.

Проблема личности дает нам возможность подглядеть внутренний процесс творчества Данте и заставляет нас переоценить его. Обыкновенно принято из поэм Данте считать наиболее важной трилогию Комедии, а в самой трилогии первую часть, изображающую ад. Новая Жизнь, долгое время находившаяся в забвении, признается второстепенным юношеским трудом Данте, чем-то вроде небольшого палатцо, выстроенного рядом с огромным готическим собором. Но посетив палатцо при свете абсолютной личности, мы выносим иное суждение. Процесс преображения личности совершается в Новой Жизни. Комедия эта — художественный результат процесса, поэма самообожествления в действии и образах.

Что такое Комедия, по намерению автора и объяснению комментаторов? Данте в одном из своих писем объясняет, что Комедия — произведение нравоучительное, «доктринальное», цель которого — отпугивать людей от зла и привлекать их к добру. Итальянские критики ценят в Комедии прежде всего первый чистейший источник их языка, — ибо Данте сам был главным творцом того *dolce stil nuovo*, на котором написана поэма и который он подслушал у женщин простонародья, как наш Пушкин — у своей няни. Сверх того они ценят в Комедии энциклопедию ранней итальянской культуры, — географии, астрономии, философии, теологии. Они почитают Данте, как первого историка Италии (Вико), как великого гражданина, пламенного патриота, предвестника итальянского единства. Во Франции Комедия долго была неизвестна. Ни Монтень, ни Буало, ни Вольтер о ней не упоминают. Новые исследователи французские и немецкие всего больше ценят в Комедии ее поэтические достоинства, могущество воображения, точность языка, чеканность образов, близость к природе.

Очень возможно, что все эти оценки верны, и что Комедию следует считать и нравоучительным рассказом, и энциклопедией знаний, и гражданским подвигом, и поэтическим вымыслом.

Но если бы Комедия ничего другого не заключала, она потеряла бы для читателя наших дней, в особенности для неитальянца, большую часть своего интереса и значения. Как поучительный рассказ, Комедия не тронула бы нас, главным образом потому, что воодушевлявшее современника Данте чувство возмездия и мести нам чуждо, и зрелище пыток невыносимо. Мы с восторгом прочли бы несколько песен, как раз те, в которых Данте не казнит, а жалеет, — рассказ Франчески, Уголино, Пьера де Винь, — и прошли бы мимо раскаленных гробниц, озер с кипящей смолой и рогатых чертей с вилами. Как энциклопедия всех наук и как политический памфлет, Комедия вообще находится вне поэзии, а как произведение поэтического вымысла, она тоже не вполне удовлетворила бы нас, потому что яркие краски ада, по мере восхождения в Чистилище, бледнеют, а в Раю переходят в блистательное однообразие. Даже воображение Данте оказалось бессильным рисовать десять восходящих ступеней блаженства.

Если же все-таки Комедия остается и для нас произведением вечно юным, если она близка нашей душе не менее, чем была современникам Данте, и даже, быть может, чем-то ближе и более понятна, то это потому, что она не только урок морали, не только сокровищница знаний, не только игра воображения, а еще мистерия обожествленной личности или, вернее, мистерия самообожествления.

Личность поставлена в Комедии таким острым ребром, что не заметить ее было нельзя. Данте не только дерзнул поместить свое Я в центре Комедии, но сделал себя ее героем, так что один из критиков (Гоцци) вполне верно заметил, что если Виргилий назвал свою

поэму по имени героя Энеидой, то Божественная Комедия может быть названа Дантеидой. Точно так же и французский исследователь Род находит, что Данте “сделал открытие человеческого Я”, а историк Ренессанса Буркардт пишет: “Данте, первый исследовавший глубины своего Я, одним этим провел раздельную черту между средними веками и новой историей”. Все это верно, но все это лишь намек на правду, которая и ярче, и ближе нам.

Чтобы понять пафос, вдохновлявший Данте при создании Комедии, нужно поэта, постигшего свою божественность в любви к Беатриче, поставить среди условий эпохи и его личной судьбы.

*Nel mezzo del camin* — по середине жизненного пути, в 35-летнем возрасте, на вершине физической и умственной силы, Данте, пламенный патриот, оратор, дипломат, приор Флоренции, внезапно увлеченный политическим вихрем, очутился изгнанником, нищим, одиноким, покинутым семьей, обесщеченным, клеветнически обвиненным в растрате общественных денег, осужденным, в случае добровольного возвращения, на сожжение живьем.

На месте Данте всякий верующий сказал бы себе: здесь на земле я невинно страдаю, и злодеи ликуют. Но дрожите. Есть божий суд.

Но Данте, сознавая абсолютную ценность своей личности, так рассуждать не мог. Политические невзгоды, изгнание, одиночество, нищета были для него лишь мотивом, условиями для проявления этой абсолютности. В эпоху Данте христианский мир признавал одну абсолютную личность — Христа. Легенда говорила, что Христос по смерти сошел в ад. Предание возвещало, что по окончании времен Христос грядет во славе, чтобы судить живых и мертвых, а потом вознесется на небо и сядет одесную Отца. И Данте как бы предвосхитил мысль Ницше. “Если бы Бог существовал, то как бы я не был Богом”. Данте сказал себе: я — божественная личность, я сойду в ад, я буду судить живых и мертвых, я возложу на себя перед лицом человечества ореол божества, я вознесусь при жизни туда, куда еще не достигал ни один из смертных, ни пророк, ни апостол. Я, могуществом слова, стану лицом к лицу со Словом, как равный с равным, я сяду в Эмпиреях рядом со Святой Троицей.

Конечно, Данте не в этих словах выражал охвативший его порыв. В его устремлении не было вообще ничего нарочного, надуманного, демонического. Он наивно, стихийно, набожно, осознал свою сверхчеловечность и осуществил ее, проявляя попутно все свойства своей человеческой природы — неисчерпаемое воображение поэта, всеобъемлющую ученость, и политическую страстность. Попутно он справляется со своими врагами, казнит гвельфов с явным пристрастием. Пример — бедный Филиппо Арженти, — которого поэт отталкивает с яростью («оставайся, проклятый, среди слез и горя»), которая несколько не соответствует греху осужденного — гордости, тем более, что несколькими стихами раньше Вергилий называет самого Данте *alma sdegnosa*.

Попутно Данте, ставший из гвельфа гибеллином, справляется с ненавистными ему попами, и даже сажает в раскаленную гробницу невинного папу Анастасия вместо еретика императора того же имени. Но Данте высказывает и политическое беспристрастие, жаривает в аду семь гибеллинов, казнит четырех в чистилище, зато в рай не впускает ни одного политика, ни белого, ни черного, ни зеленого, ни сухого — клички, соответствующие нашим красным, белым, черным и зеленым.

И вообще было бы заблуждением видеть в аду Данте — политическую Чрезвычайку. Данте выше партий. Всего вернее он сам определил свою политическую физиономию, заставив одного из своих предков в раю сказать ему, что к твоей похвале послужит *averti fatta parte per te stesso*, — “то, что ты образовал партию, состоящую из тебя одного”.

Пафос Данте следует искать не в аду, а в раю, но проявить свою божественность он пожелал на фоне человеческих несовершенств, чтобы острее почувствовать свое величие. Путь в Эмпиреи он избрал через все ступени бытия, начиная с *Preinferno*, — прихожей ада, кишашей человеческой червот, толпой, единственный порок которой — *vilta* — ничтожество, отсутствие личности, продолжая Адом и Чистилищем.

Может показаться непонятным, каким образом Данте осуществил свое обожествление перед лицом церкви и всего католического мира, не будучи обвинен в ереси и предан костру. Вопрос о ереси Данте часто поднимался в литературе. Клерикальный писатель Ару видит в Беатриче воплощение альбигойского франкмассонства, а в Данте — социалиста и атеиста. И при жизни поэта его обвиняли в ереси. В молодости он некоторое время состоял послушником у доминиканцев. Доминиканцы и обвинили его перед святой Коллегией, и поэт должен был оправдываться, письменно излагать свое “Верую”, что все-таки не спасло от инквизиционной цензуры те песни Ада, в которых он поджаривает пап-лихоимцев. Чуткая инквизиция не могла не почуять ереси в смелом полете Комедии, но придаться к поэту нельзя было. В том смысле, как тогда понималась ересь, он не был виновен. Он искренно признавал все догматы и все постановления церкви. Той же ереси, которою он из первых был одержим — сознанию своей абсолютной личности — в то время еще не было названия.

Книги Ницше и Штирнера еще не были внесены в инквизиционный index.

Данте спасло то, что он познал свою божественность, не мудрствуя, не через рассудок и рефлексию, а, как мы уже сказали, в наивном и целостном порыве всей своей пламенной натуры. Тут огромную роль сыграла магия слова. Комедия с начала до конца является сплошным славословием и превознесением Данте, но его славословят другие, а он сам смиренно внимает им, как бы сокрушенный своим величием. Чуть вступив в первый круг ада, он встречает Гомера, Овидия, Горация, Лукиана, которые принимают его в свой круг шестым — считая Вергилия. Он смущен такой неожиданной честью — быть при жизни признанным равным Гомеру. Смущен тем, что сам себя приравнял к Гомеру. Данте в самом деле подавлен своей божественностью. От Гомера же он узнает, что до него один только раз Некто уже спустился в ад. Новое сопоставление себя с Христом, но сделанное не им, а другим. Вергилий целует его в



уста, говоря: “Благословенна мать, родившая тебя, гордая душа”. Но это говорит Виргилий. И вообще не Данте судит и казнит людей, а высшая сила. Он же только пассивный зритель и письмоводитель божьего суда. И не он предпринял этот путь от чужих падений к собственному преображению, а его ведут — Виргилий, Стаций, Св. Матильда, Св. Бернар и потом Беатриче. Мы, конечно, знаем, что не они ведут его, а он их ведет, ведомый сам жаждой самообожествления. Но так велика изобразительная сила слова, что ему нельзя не верить. Мы знаем, что Беатриче это сам Данте, его любовь, его мечта, его просветленная душа, и что не возлюбленная Данте садится у престола Святой Троицы, а самовенчанный дух поэта приобщается к Божеству. И все же мы не можем не поддаться силе поэтического гипноза. И, может быть, сам Данте находился под гипнозом своего собственного духа, искавшего обожествиться. Может быть, он сам слышал те слова и созерцал те видения, которые изображает. Но это не влияет на нашу оценку Комедии. Ее цель, ее экстаз в том ослепляющем, прожигающем насквозь душу чувстве своей полноты, своей божественной эссенции, которое испытывал поэт, когда задумывал песни Рая и которое мы отраженно испытываем, читая эти песни, несмотря на внешнее однообразие и некоторую условность символов. В этой мистерии торжествующего индивидуализма мы созерцаем в первичном чистейшем источнике ту волю к обожествлению, которая всех нас соблазняет и мучит.

Данте впервые осуществил мечту личности — осуществил ее в условиях своего времени, на языке своих верований и предрассудков. Условия эти изменились. Мы больше не верим в то, во что Данте полуверил. Но траектория духовного полета пройдена им до конца. От Саваофа и Зевеса ко Христу и Богоматери, от Богоматери к Беатриче, от Беатриче к собственной душе. Данте можно назвать Колумбом новой духовности. Он указал человечеству путь, ведущий в новый духовный мир. Но люди не сразу увидели этот путь. Личность еще долгое время блуждала по старым путям веры, молитвы, смирения.

Тот, теперь видимый нам, небесно-земной луч, который заключен в поэзии Данте, мимолетно отразился в сонетах Петрарки и как будто погас. Мистическая чувственность средних веков шла путем противоположным пути Данте. Вместо того чтобы обожествлять земное, искать на небе образы для выражения земной страсти, средневековые мистики углубляли культ Христа и Мадонны, ища на земле, главным образом, в “Песне Песней” образы и подобию для выражения своей бесплодной любви к Богу. Личность, вместо того чтобы утвердить свою божественность, стремилась слиться с божеством и экстагически исчезнуть в нем. Возможно, что тут играли большую роль исторические условия. Находясь между молотом и наковальней, между произволом Инквизиции и насилием императорской власти, личность вынуждена была искать убежища во внутреннем созерцании. Этот порыв извне во внутрь мы встречаем у всех духовных и светских мистиков средневековья, начиная со Св. Бонавентуры, Раймонда Люлля (в его поэме «L'Amig et L'Amat»), Уго Сен-Виктора, и кончая северными мистиками — Рюисбреком, Эккартом, Сузо (прозванным миннезингером любви к Иисусу), Фомой Кемпийским и Яковом Беме. Все они были избранные для избранных. Толпа, по-прежнему, продолжала любить земное по земному, и для нее Роман Розы вполне заменил “Песню Песней”.

В Реформации личность хотя и выпрямилась от католического гнета, но выпрямилась опять-таки для веры, для благодати, для слияния с божеством. Легкомысленный восемнадцатый век убил веру и вместе с нею всякую святость, щеголяя не только поддельной шевелюрой, но также поддельными чувствами, даже поддельным Богом. Вольтер создает Бога для своей верующей души точно так, как покрывает свою лысину напудренным париком. Но из-за румян и пудры и золоченых кафтанов и сардонической улыбки 18-го века уже проглядывает личность, готовая сознать свою абсолютную ценность.

Только после революции, когда личность освободилась от гнета церкви и автократии, любовь у романтиков начала 19-го века опять становится земною мистерией, любимая женщина воспевается как Божество, в Страданиях Вертера, у Шиллера, у Гюго, у Шелли. Все великие поэты романтизма — язычники. Их религия — божественная любовь к красоте и, главным образом, к женской красоте. В романе, в театре, в лирике любовь становится всемогущим божеством и роком. Она управляет судьбой людей, она вдохновляет на подвиги, она оправдывает преступления. Объяснение в любви становится молитвой всех и каждого, и когда на сцене в любой пьесе герой начинает объясняться в любви героине, толпа замирает и театр превращается в храм.

Воскресла Беатриче Данте, однако, с измененными чертами лица. Дело в том, что революция освободила не только мужчину, но и женщину, и новая Беатриче не захотела бы довольствоваться пассивной и бессловесной ролью в мистерии любви. Ведь нужно сознаться, что Данте, воспевая Беатриче, прислушивался только к собственному трепету, к собственному блаженству, а до того, что испытывала и как жила Беатриче, ему и дела не было. Говоря грубо, Беатриче была для Данте прекрасным манекеном, на который он возлагал божественный венец. Счастливый Данте! Его возлюбленная рано умерла и он был избавлен от величайшего страдания — видеть разрушение некогда любимой красоты. Любовь к новой Беатриче, самая романтическая, не могла не вести к союзу. Уста шептали молитву, руки искали прикосновений, тело жаждало обладания. Но обладание — конец обожествления. Любящий видит гибель своей мечты, “кумир низведен с пьедестала”. Слабый мирится с этим провалом, как умеет. Сильный возмущается и мстит. Мадоннизация вела к демонизму, молитва перешла в проклятие, черты Данте слились с чертами Дон-Жуана, и весь феномен любви приобрел роковой характер. Если вся романтическая поэзия завершилась пессимизмом, мировой скорбью, самобичеванием, то это произошло от того, что в эпоху романтизма каждый, причастный к культурной жизни, носил в своей душе раны от неизбежного провала любви.



Но вот в последнюю четверть минувшего столетия в европейском сознании происходит перелом. Строй мировой скорби заменяется настроением мировой радости, — и в этой полосе света мы живем до сих пор. Ни ужасы войны, ни потрясения революций, ни всеобщая обнищальность, — ничто не в силах заглушить в нашей душе какой-то радостный благовест. Что произошло?

В литературе, как и в философии, организуется поход против романтической любви. И если не ошибаюсь, повторяется процесс, пережитый Данте. От обожествления любимой красоты современный человек идет к самообоожествлению. Ибсен, развенчав любовь в “Комедии Любви”, утверждает в Штокмане и Норе абсолютную личность. Ницше, апостол сверхчеловечества, отправляясь к женщине, берет с собою хлыст. Футуризм ввел в свои манифесты отрицание любви, как один из основных догматов своего учения. Вместо любви поработающей, ревнующей, изменяющей, ведущей к разочарованию и пессимизму, футуризм провозглашает *luxuria* — страсть, сладострастие, свободное, беззлобное, радостное. А модернистское искусство готово отречься от всякого чувства вообще во имя примата воли и творческого порыва.

Русская литература пережила, в быстром темпе, все эти подъемы и падения. Начинается с идеализации.

Тебя, моя Мадонна,

Чистейшей прелести чистейший образец.

Рукою Татьяны Пушкин пишет один из вдохновеннейших акафистов во славу идеальной любви.

Лермонтов в образе Тамары возвел любимую женщину еще на большую высоту. “Они не созданы для мира, и мир был создан не для них”.

И в то же время злая игра с женским сердцем, месть за какую-то поруганную святыню, бездушный дэндиизм Онегина, демонизм Печорина. В результате болезненный и неизбежный провал.

“Я пережил свои желанья, я разлюбил свои мечты”. И тяжелый, как ком земли на крышку гроба, приговор Лермонтова: “Любить? Но на время не стоит труда. А вечно любить невозможно”.

Готовится поход против романтической любви. Во главе нападающих выступает Толстой — сперва в Анне Карениной, а затем в Крейцеровой Сонате. Рядом с любовью романтической хоронится всякая любовь — во имя отречения. Новое и старое неразрывно. Вместе с тем Толстой утверждает абсолют личности. Он отрицает власть государства, не верит в спасительность общественных форм, а единую цель видит во внутреннем, личном, только личном самоусовершенствовании, просвещении. С первого взгляда идеал Толстого как будто похож на протестантский, но между ними бездна. Протестантство жило верой, благодатью. Толстой с резкостью отрешивается от всякой религиозной мистики; он отрицает божественность Христа, не верит в бессмертие души и роняет такую фразу: утверждать, что Бог один, так же нелепо, как утверждать, что богов семнадцать. Учение Толстого, это учение о божественности человеческой личности. Вот его подлинное слово: “Предмет любви христианство находит не вне себя, не в совокупности личностей, не в семье, роде, государстве, человечестве, всем внешнем мире, но в себе же, в своей личности, в личности божеской”. (Царство Божие внутри вас, стр. 40.)

О Достоевском нечего говорить. Все свое призвание этот писатель видел в том, чтобы выпрямить русскую униженную и оскорбленную личность, зажечь лучшим гордости мрак душевного подполья, поднять и возвеличить Мармеладова и Соню. Только у Достоевского не хватило смелости, как у Толстого, чтобы отвалить от русской личности давивший ее вековой мусор государства и церкви.

Но должно быть романтическое ощущение еще не изжито у нас. Против Толстого или рядом с Толстым встает Владимир Соловьев. Он тоже проповедует отречение, но не вне чувственной любви, а в любви. Он любит и целомудрен. Он признает женственность божества. Но признает ли он божественность женщины? Он хочет слить два идеала несовместимых: мистический — идеал Софии и эстетический — идеал Беатриче. Но по натуре он ближе к неоплатоникам, чем к Данте. В его стихах не чувствуется смертельного ожога красоты.

О красоте женского тела он говорит языком не художника, а монаха:

В ту красоту, о коварные черти,  
Путь себе тайный вы скоро нашли,

Адское семя растленья и смерти  
В образ прекрасный вы сеять могли.

Коварные черти, адское семя. Чуждые нам слова, забытые, нежеланные. Как будто в противовес этим словам и в пику им в нашей литературе того времени начинается эротическая вакханалия. Вздвигаются розы и розочки Сологуба, героини повестей гуляют в костюме Евы, по темным углам происходит шабаш.

И среди нездорового и бесплодного разгула вдруг под непосредственным влиянием Соловьева, возникает и быстро развивается поэт *par excellence*, Александр Блок, который первый сборник своих стихотворений назвал “Стихами о прекрасной даме”, выступив в литературе, как рыцарь в защиту поруганной идеальной любви. В поэзии и судьбе Блока повторяется весь трагический опыт романтизма.

В отличие от всех начинающих поэтов Блок не ищет путей. Он является сразу с готовой темой, болея тем, что сам потом назвал “тяжким однодумьем”. Он болен нестерпимым, неземным восторгом при виде земной красоты. Его Дама не символ, не аллегория, не мечта внутреннего созерцания, а живая, осязаемая и в то же время “непостижимая” красота. Его чувство — тайна для него самого. А тайна заключается в том, что он как флорентинские “Верные любви” еще верит и уже не верит. Он стоит на

перепутье между земным и небесным. Его душа изнемогает от потребности молиться, но молиться он может не перед идеей, а перед жизнью. Он упиивается музыкой Ее имени. “Дева, Заря, Купина”, “Солнце Завета”, “Владычица вселенной”, “Величавая вечная Жена”, “Ласковая Жена” (gentil donna флорентийцев). Все его песни — одна эвхаристическая молитва, столь же взволнованная, как у “Верных любви”, и, может быть еще более окрыленная, более близкая к небу. Блок еще чаще, чем Данте, забывает, кому он молится, Возлюбленной или Богоматери. “Навеки преданный Святыне, во всем послушаюсь Тебя”. “Непостижного света задрожали струи. Верю в Солнце Завета, Вижу очи твои”. Для Блока любовь — подвиг, служение, миссия. Он сознает себя пророком любви. “Я — безумец. Мне в сердце вонзился красноватый уголь пророка”. “Я здесь один хранил и теплил свечи, один — пророк — дрожал в дыму кадил”.

Да, пророк и вместе с тем жертва, ибо, в отличие от Данте, он, как и все герои романтизма, мечтает о взаимности, ищет, ждет близости. Среди чистых “белых звуков” его молитв вдруг начинает звучать нота тревожная и дерзостная. Поэт предчувствует неизбежное паденье. “Весь горизонт в огне, и близко появление. Но страшно мне: изменишь облик ты... о, как паду и горестно, и низко”. “Гадай и жди. Среди полночи в твоём окошке, милый друг, зажгутся дерзостные очи, послышится условный стук”. Он ждет взаимной любви с радостью и со страхом. “Но Владычицей вселенной, Красотой неизреченной я, случайный, бедный, тленный, может быть любим”. Сама любовь начинает ему казаться случайной. “Меж нас случайное волнение. Случайно сладостный обман меня обрек на поклоненье, Тебя призвал из белых стран”. Он боится мгновенья, когда “окутанные тенью” его “погаснут небеса”. Но он сам торопит этот миг. “Проброжу весь день, ради Бога, // Вечеру постучусь в оконце. // И откроет белой рукою // Потайную дверь предо мною // Молодая, с золотой косою»...

Условный стук раздался, дверь открылась, земное стало земным и небеса погасли. Но не погас пламень сердечный. И тот, кто потерял святую любовь, — как это мы видим на судьбе Байрона, Мюссе, Лермонтова, — продолжает искать и ждать, как будто можно любить без любви и дважды обрести Единое. Тут дорога двоятся: либо по-печорински, стать палачом, либо стать жертвой. Блок — обреченный. Он проходит свой скорбный путь до конца и проходит его в условиях русской действительности, что придает его поэзии такую свежесть и силу.

“Очарованный уличным криком”, он заглядывает в лица проходящих женщин, — не Она ли? “Там, бессмертною волей томила, // Может быть, призывала Сама. // Я бежал переулками мимо, // И меня поглотили дома”.

Дома эти из тех, о которых поэт говорит: “Там, в улице, стоял какой-то дом”. Поэт и в этом доме ищет, не увидит ли ее. Хотя он замечает, что “у женщин взор был тускл и туп”. Тем не менее он взывает: “Ты — безымянная — волхва неведомая дочь”. Из дома в улице он идет в ресторан, где вместо Девы-Купины и Владычицы вселенной ему является Незнакомка, уже явно с печатью демонизма “в бездонных синих очах”, “дышащая духами и туманами” и заковавшая поэта “странной близостью”. Очевидно, поэт не замедлит свести знакомство с Незнакомкой, с ней или с ее подругой, за стаканом “чудодейственно-терпкого напитка — красного вина”. Третья книга стихов — Снежная Маска — уже прямо посвящена роковой демонической “Тебе, высокая женщина в черном с глазами крылатыми и влюбленными в огни и мглу моего снежного города”.

Все изменилось, и от прежнего остался только белый цвет, любимый цвет хрустально-чистой души поэта. Но это уже не “белый намек”, не “белые звуки”, не “белые цветы”, не белое весеннее, а белое зимнее, белый снежный саван.

Падение совершается стремительно. У поэта выход либо в забвении, в оргии снежной метели, в любви без любви, либо в самоосмеянии. Песни о снежном вихре — лучшее, что написал Блок. Слова проклятия, голос молитвенный. Гибель непорочной жертвы.

“Опрокинутый в темных струях” (вина), он вдыхает, “не любя, забытый сон о поцелуях”. Он знает, что летит “в миллионы бездн”, но когда с ним встречаются “эти черные (уже не бездонно-синие) глаза, неизбежные глаза, — Глуби снежные вскрываются, Открываются уста, Приближаются уста”. Поэт больше не смеет молиться. “Не о спасеньи, не о Слове... И мне ли, падшему в пыли”. Над его душой стоит уже не Она, не “Ласковая Жена”, но Он — “грозный Судия”. “Он видит все мои измены”. “Он стережет все поцелуи, паденья, клятвы и позор”. Поэт безнадежно взывает к своей нелюбимой возлюбленной: “Возврати мне, маска, душу”. Но мольбы напрасны. Не только она — “дева пучины звездной, рада гибели”, но сама жертва рада погибнуть в забвении. “И в какой иной обители Мне влачиться суждено, Если сердце хочет гибели, Тайно просится на дно”. И вот последний вопль из бездны. “И женщин жалкия объятья Знакомы мне, — я к ним привык. И всем странам я шлю проклятья... Да будет это первый крик”.

Первый крик и второе крещение. “Весны не будет и не надо: Крещеньем третьим будет — Смерть”.

Второй исход — самоосмеяние. Мир ничто иное, как позорище, балаганчик и тот, кто страдает, полюбив мир, — паяц, “истекающий клюквенным соком”.

Я назвал Блока поэтом *par excellence*, чтобы подчеркнуть чисто эстетический характер его песен о Прекрасной Даме, — в противоположность некоторым критикам, которые желали бы видеть в Блоке поэта-мистика, преемника Соловьева, а в Прекрасной Даме — не живую обожествленную женщину, а символ-аллегорию Софии, Премудрости Божией. Ведь если считать Прекрасную Даму Блока символом бесплотной идеи, то пришлось бы в его песнях о Незнакомках в ресторанах, о девках в «домах», о снежных масках видеть измельчание и падение личности. Был, мол, чистый душой юноша, воспевавший, по следам Соловьева, мистическую красоту, да свихнулся, стал посещать рестораны и дома и пришел в отчаяние. С таким пониманием судьбы Блока

не согласится никто, кому дорога его поэзия. Если тут есть падение, то это во всяком случае не измельчание личности, а разочарование поэта, который начал с обожествления земной красоты, а потом узрел в ней “человеческое — слишком человеческое”.

При сопоставлении Блока с Соловьевым речь идет не о большем или меньшем поэтическом таланте, но о двух организациях — о мистике и об эстетике, об умозрающем и об уверенном. Язык мистика и поэта может на неопытный слух показаться тождественным. Но вот различие: мистик, для того чтобы выразить свой восторг перед невидимой святостью, заимствует выражения у земной страсти, а поэт для выражения своего восторга перед земной красотой повторяет молитвы, обращенные к невидимому божеству.

В стихах Соловьева и Блока можно найти много общих выражений, даже целые одинаковые стихи. Критика уже занялась этим сопоставлением — и недавно появилась в печати статья Александра Слонимского, который, верный формальному методу, добросовестно подсчитывает, сколько у обоих писателей общих эпитетов, примеров одинакового кольцевого строения строф. У Соловьева: “прикованный к нездешним берегам”, у Блока “прикован к берегу поздних времен”. У Соловьева: “и прежний мир в немеркнувшем сиянии”, у Блока: “Прошедших дней немеркнувшим сияньем”. У Соловьева белый, голубой и синий цвет, у Блока те же цвета и так без конца. Но любопытно вот что: когда от формального метода пришлось перейти к разбору содержания, то критик довольно наивно заявляет, что в грешной грусти измен, почти незнакомой Соловьеву, одно из главных очарований Блока. И он приводит следующие стихи Блока:

Да, есть печальная услада  
В том, что любовь пройдет как снег.  
О разве, разве клясться надо  
В старинной верности навек?

Нет, я не первую ласкаю  
И в строгой четкости моей  
Уже в покорность не играю  
И царств не требую у ней...

Тут критик, нечаянно для себя самого, нащупал самую суть вопроса. Умозрительный Соловьев никогда не ласкал свою премудрость Божию Софию и не мог изведать провала измены. “Я не первую ласкаю” мог сказать только поэт. А в этом провале вся трагедия Блока, роднящая его с романтизмом 19-го века и делающая его столь близким и дорогим каждому из нас.

Та ступень духовного просветления, которой достиг Соловьев, была изжита александрийскими неоплатониками и гностиками 3-го века. Та ступень, на которой стоял Блок, самая близкая к нам. Соловьев — прекрасное привидение в нашей литературе. Его мистика — узкий путь для немногих. Поэзия же Блока, его гимны идеальной любви, его жалобы и стоны у врат потерянного рая останутся среди всем доступных сокровищ русской литературы, — и не одно поколение будет любить, страдать, жаловаться стихами Блока.

Новая, молодая жизнь, начавшаяся у Блока, как у Данте, изжита им в других условиях. И вот совпадение, как будто случайное, как будто внутренне необходимое. *Nel mezzo del camin*, — по середине жизненной дороги, в тридцать пять лет, Блок, как и Данте, очутился “в темном лесу”, у входа в Ад, но не вымышленный, а действительный, в ад русской Революции. И что поразительно, Блок вступает в ад, с тем же чувством, как Данте — с сознанием необходимости и справедливости совершающейся мести.

Когда Блок, изображая идеи революции, писал “Двенадцать” и “Скифов”, можно сказать, его вожатым был Вергилий, т.е. неумолимый римский закон суда и возмездия. “Почему дырявят древний собор”, — спрашивает Блок в статье “Интеллигенция и революция” и отвечает: “Потому что сто лет здесь ожиревший поп, икая, брал взятки и водкой торговал”. “Почему грабят в любезных сердцу барских, усадьбах?” “Потому что там насиловали и пороли девок, не у того барина, так у соседа”.

Но Блок не застыл в аду, и пошел дальше. За потоками крови, за горами развалин он провидел мессианскую Россию, не свою интеллигентскую, рассудочную, а чуждую ему народную Россию, “музыкальную”, полную стихийных сил.

В будущее этой народной России Блок свято верил, хотя “все на этой равнине еще спит”. “Но когда двинется, — все как есть пойдет: пойдут мужики, пойдут роши по склонам, и церкви, воплощенные Богородицы пойдут с холмов, и озера выступят с берегов, и реки обратятся вспять; и пойдет вся земля”.

Спорить с Богом бесполезно, как бесполезно доказывать, что и в интеллигенции есть нечто «музыкальное» хотя бы музыка Бородина и стихов Блока. И вообще нельзя оспаривать глубокие, искренние переживания, их следует понять. А национальный или точнее, мужицкий мессианизм Блока психологически понятен. Тут и отклик славянофильства, и вопль придушенного патриотизма, и протест против интернационального ада, и воспоминание о революционном народничестве, и отголосок толстовства, и любовь художника ко всему первобытному, внерассудочному, а более всего, личная судьба поэта — обреченность жертвы. Блок сгорел жертвой своей любви к обожествленной Незнакомке, он готов еще раз сгореть жертвой любви к другой Незнакомке, к обожествленной народной стихии.

Несомненно однако то, что поэт — интеллигент, отрицающий себя во имя чужой стихии — духовный феномен, внутренне-расколотый, неустойчивый, звучащий диссонансом, нежизнеспособный. На мужицкий мессианизм Блока следует смотреть, как на чистилище, как на переходную ступень на пути его просветления, ведущего от нынешнего ада к эмпиреям грядущего Рая. Блоку не суждено было вступить в этот рай. Всего вернее, помешала безвременная смерть. Но свет, которого не увидел Блок, увидят другие, те, которые идут и придут вслед за ним.

Ибо путь один, и цель одна: самообожествление личности в делании, в творчестве.

# Федор Сологуб

1863—1927



ФЕДОР

## 136 РИФМА

Сладкозвучная богиня,  
Рифма золотая,  
Слух чарует, стих созвучьем  
Звонким замыкая.  
И капризна, и лукава,  
Вечно убегает.  
Гений сам порой не сразу  
Резвую поймает.

\* \* \*

Что напишу? Что изреку  
Стихом растрепанным и вялым?  
Какую правду облеку  
Его звенящим покрывалом?

Писать о том, как серый день  
Томительно и скучно длился,  
Как наконец в ночную тень  
Он незаметно провалился?

Писать о том, что у меня  
В душе нет прежнего огня,  
А преждевременная вялость  
И равнодушная усталость?

## ТВОРЧЕСТВО

Темницы жизни покидая,  
Душа возносится твоя  
К дверям мечтательного рая,  
В недостижимые края.  
Встречают вечные виденья  
Ее стремительный полет,  
И ясный холод вдохновенья  
Из грез кристаллы создает.

Чтоб всегда иметь шалунью  
Рифму под рукою,  
Изучай прилежно слово  
Трезвой головою.  
Сам трудись ты, но на рифму  
Не надень оковы:  
Муза любит стих свободный,  
И живой, и новый.

29 июня 1880

О том, что свой мундирный фрак  
Я наконец возненавидел,  
Или о том, что злой дурак  
Меня сегодня вновь обидел?

— Но нет, мой друг, не городи  
О пустяках таких ни строчки:  
Ведь это только всё цветочки,  
Дождешься ягод впереди.

Так говорит мне знание света.  
Увы! его я приобрел  
Еще в молодые очень лета,  
Вот оттого-то я и зол.

8 ноября 1888

Когда ж, на землю возвращаясь,  
Непостижимое тая,  
Она проснется, погружаясь  
В туманный воздух бытия, —  
Небесный луч воспоминаний  
Внезапно вспыхивает в ней  
И злобный мрак людских страданий  
Прорежет молнией своей.

3 февраля 1893

\* \* \*

Терцинами писать как будто очень трудно?  
Какие пустяки! Не думаю, что так, —  
Мне кажется притом, что очень безрассудно

Такой размер избрать: звучит как лай собак  
Его тягучий звон, и скучный, и неровный, —  
А справиться-то с ним, конечно, может всяк, —

Тройных ли рифм не даст язык наш многословный!  
То ль дело ритмы те, к которым он привык,  
Четырехстопный ямб, то строгий, то альковный, —

\* \* \*

Суровый звук моих стихов —  
Печальный отзвук дальней речи.  
Не ты ль мои склоняешь плечи,  
О вдохновенье горьких слов?

Во мгле почиет день туманный,  
Воздвигся мир вокруг стеной,

\* \* \*

Предстоящих несчастий предтечам,  
Я не верю приметам и встречам  
И пугающим снам,

Но порою яснее сознание,  
И откуда приходит вещание,  
Не пойму я и сам.

Все, как прежде, обычно и ясно,  
Изменений искал бы напрасно,  
Потолок и стена.

И никто не стоит на пороге,  
Никаких нет причин для тревоги,  
И вокруг тишина.

\* \* \*

Беспредельно утомленье,  
Бесконечен темный труд.  
Ночь зарей полночной светит.  
Где же я найду терпенье,  
Чтоб до капли вышить этот  
Дьявольский сосуд?

\* \* \*

Снег на увядшей траве  
Ярко сверкающей тканью  
Пел похвалы мирозданию,  
Белый на рыжей траве.

Как хочешь поверни, все стерпит наш язык.  
А наш хорей, а те трехсложные размеры,  
В которых так легко вложить и страстный крик,

И вопли горести, и строгий символ веры?  
А стансы легкие, а музыка октав,  
А белого стиха глубокие пещеры?

Сравнение смелое, а все-таки я прав:  
Стих с рифмами звучит, блестит, благоухает  
И пышной розою, и скромной влагой трав,  
Но темен стих без рифм и скуку навеивает.  
*10 июля 1894*

И нет пути передо мной  
К стране, вотще обетованной.

И только звук, неясный звук  
Порой доносится оттуда,  
Но в долгом ожидании чуда  
Забывать ли горечь долгих мук!  
*6 января 1899*

Но пришли запредельные гости,  
Нет, не те, что лежат на погосте.  
На меня не глядят

Обитатели радостной веси, —  
Имена их ты, господи, веси! —  
И со мной говорят.

Вот горят невидимые свечи,  
Вот звучат неслышимые речи —  
Вдохновенный язык.

Передать эти речи не смею,  
Может быть, их понять не умею,  
Но я к тайне приник.  
*20 октября 1903*

Посмотрите, — поседела  
У меня уж голова.  
Я, как прежде, странник нищий,  
Ах, кому ж какое дело  
До того, что мудрый ищет  
Вечные слова!  
*18 июня 1910, ночь*  
*Удриас — Корф*

Стих за стихом в голове,  
Не покоряясь сознанию,  
Встали — на мертвой траве  
Ярко живущую тканью.  
*2 декабря 1913*  
*Попельня — Бровка. Вагон*



## ПЬЯНЫЙ ПОЭТ

Мне так и надо жить, безумно и вульгарно,  
Дни коротать в труде и ночи в кабаке,  
Встречать немой рассвет тоскливо и угарно,  
И сочинять стихи о смерти, о тоске.

\* \* \*

Я испытал превратности судеб  
И видел много на земном просторе.  
Трудом я добывал свой хлеб,  
И весел был, и мыкал горе.

На милой, мной изведанной земле  
Уже ничто теперь меня не держит,  
И пусть таящийся во мгле  
Меня стремительно повержет.

Но есть одно, чему всегда я рад  
И с чем всегда бываю светло-молод, —  
Мой труд. Иных земных наград  
Не жду за здешний дикий холод.

138

Когда меня у входа в Парадиз  
Суровый Петр, гремя ключами, спросит:  
«Что сделал ты?» — меня он вниз  
Железным посохом не сбросит.

\* \* \*

Для тебя, ликующего Феба,  
Ясны начертанья звездных рун,  
Светлый бог! ты знаешь тайны неба,  
Движешь солнца солнц и луны лун.

Что тебе вся жизнь и всё томленье  
На одной из зыблемых земель!  
Но и мне ты даришь вдохновенье,  
Завиваешь Вакхов буйный хмель.

И мечтой нетленной озлатило  
Пыльный прах на медленных путях  
Солнце, лучезарное светило,  
Искра ясная в твоих кудрях.

\* \* \*

Поэт, ты должен быть бесстрастным,  
Как вечно справедливый бог,  
Чтобы не стать рабом напрасным  
Ожесточающих тревог.

Воспой какую хочешь долю,  
Но будь ко всем равно суров.  
Одну любовь тебе позволю,  
Любовь к сплетению верных слов.

Одною этой страстью занят,  
Работай, зная наперед,  
Что жала слов больнее ранят,  
Чем жала пчел, дающих мед.

И муки и услады слова, —  
В них вся безмерность бытия.  
Не надо счастья иного.  
Вот круг, и в нем вся жизнь твоя.

Мне так и надо жить. Мучительную долю  
Гореть в страстном огне и выть на колесе  
Я выбрал сам. Убил я царственную волю,  
В отровах утопил я все отрады, все.

7 июля 1914

Тойла

Скажу: «Слагал романы и стихи,  
И утешал, но и вводил в соблазны,  
И вообще мои грехи,  
Апостол Петр, многообразны.

Но я — поэт». И улыбнется он,  
И разорвет грехов рукописание,  
И смело в рай войду, прощен,  
Внимать святое ликование.

Не затеряется и голос мой  
В хваленьях ангельских, горящих ясно.  
Земля была моей тюрьмой,  
Но здесь я прожил не напрасно.

Горячий дух земных моих отрав,  
Неведомых чистейшим серафимам,  
В благоуханье райских трав  
Вольется благовонным дымом.

8 апреля 1919

От тебя, стремительного бога,  
Убегают, тая, силы зла,  
И твоя горит во мне тревога.  
Я — твоя пернатая стрела.

Мне ты, Феб, какую цель наметил,  
Как мне знать и как мне разгадать!  
Но тобою быстрый лет мой светел,  
И не мне от страха трепетать.

Пронесусь над косными путями,  
Прозвучу, как горняя свирель,  
Просияю зоркими лучами  
И вонжусь в намеченную цель.

11 мая 1919

Что стоны плачущих безмерно  
Осиротелых матерей?  
Чтоб слово прозвучало верно,  
И гнев и скорбь в себе убей.

Любить, надеяться и верить?  
Сквозь дым страстей смотреть на свет?  
Иными мерами измерить  
Всё в жизни должен ты, поэт.

Заставь заплакать, засмеяться,  
Но сам не смейся и не плачь.  
Суда бессмертного бояться  
Должны и жертва и палач.

Все ясно только в мире слова,  
Вся в слове истина дана.  
Все остальное — бред земного  
Бесследно тающего сна.

22 — 23 мая 1920

Москва

\* \* \*

Ах, этот вечный изумруд  
Всегда в стихах зеленых трав!  
Зеркальный, вечно тихий пруд  
В кольце лирических оправ!

И небо словно бирюза,  
И вечное дыханье роз,  
И эта вечная гроза  
С докучной рифмою угроз!

Но если сердце пополам  
Разрежет острый божий меч,

*Е. Данько*

Я не люблю строптивости твоей.  
Оставь ее для тех, кто смотрит долу.  
Суровую прошел я в жизни школу  
И отошел далёко от людей.

Противоборствуя земному гнету,  
Легенду создал я и опочил.  
Я одного хотел, Одну любил,  
Одну таил в душе моей заботу.

Солгу ли я, но всё же ты поверь,  
Что крепче всякой здешней правды это

Вдруг оживает этот хлам,  
Слагаясь в творческую речь,

И улыбаются уста  
Шептанию вешнему берез,  
И снова чаша не пуста,  
Приемля ключ горячих слез.

Душа поет и говорит,  
И жить и умереть готов,  
И сказка вешняя горит  
Над вечной мукой старых слов.

*7 июня 1923*

Мое самовластительство поэта,  
Эдемскую увидевшего дверь.

Сомкну мои уста, простивши веку  
Всю правду тусклую земных личин.  
Я жизни не хочу, и я один,  
Иное возвестил я человеку.

Страницы книг моих, как ряд амфор,  
Простых для невнимательного взгляда,  
Наполнены нектаром, слаще яда.  
Нектар мой пьян, и мой стилет остер.

*4 декабря 1925*

## ДЕМОНЫ ПОЭТОВ

### I. Круг демонов

Я — поэт, и я хочу говорить о поэтах. Точнее, о их демонах.

Демонов, конечно, нет. Что же, может быть, нет и поэтов? Нет ли, есть ли, — все равно. Значимо только то, что я хочу говорить об этих предметах.

Поэт, говорящий о поэтах, находится в исключительно-счастливых условиях. По свойственной поэту приятной способности всему удивляться, всем восхищаться и вдохновляться всякими явлениями жизни, поэтические произведения, которые поэт читает, производят на него обаятельное, волнующее впечатление. Чужие стихи для поэта или совсем мертвы, вовсе не существуют, или волнуют и трогают его чрезвычайно. Человек, способный приходить в восхищение перед мертво-играющими в атмосфере демонами воздуха и пыли, он ли зевнет над прекрасною поэмою? Он ли почтит равнодушною хвалою игру творящего духа, хотя бы то был и «мелкий бес, из самых нечиновных»?

Понять каждую гримасу, подметить все эти легкие дрожания в уголках губ, каждый беглый, мгновенный огонек отразить в себе, под самую последнюю заглянуть личину, — это наслаждение очень изысканное, за которое каждый из нас так благодарен другому поэту.

Наслаждение очень изысканное, хотя и очень опасное. Стрела летит иногда и дальше цели, — слишком тонко выпрядаемая нить слишком рано рвется между пальцами внезапно дрогнувшей пряжи, — мед доизлиха сладкий в горькое претворяется вдруг яство.

Слишком глубокое понимание собирает сокровища, которых никто не расточал, и жнет пшеницу, никем не посеянную, радуя лукавых, которые всегда смеются над человеком.

Поэт — вдохновенный творец, чародей и мечтатель. Вот открывает он чужую книгу, и ворожит над нею.

Скатерть-самобранка, расстилайся предо мною, — угости меня дивною трапезою. Я хочу тонких вин и благоуханных снедей.

И раскрывается, — и уставлен стол.

Насыщен и пьян, встаю из-за дивного пира, и томно кружится голова, — и погано хихикает один из лукавых, и шепчет вкрадчиво и злобно:

— Пепел и угли — твои снеди, болотною ржавчиною краснеет вино твое, смрадные черепни — сосуды, изящностью которых прельщался ты.

Посмотри, — он прав, лукавый.

Ну, так что же! Прав и ты, поэт. Ты наслаждался, — и усладительных миггов никто не отнимет от тебя.

Вот было для тебя творчество иного поэта океаном, переплеснувшим переплеск вольных волн через черную черту берегов. Ты прошел над океаном, шагами измерил

ты неизмеримую ширину его, вершками исчислил ты его глубину, — но не стыдись восторженных похвал: не ты ли был солнцем, отразившим свой лик в океане?

Хвала — дело поэта, восторг — его правда. Экстазы поэта достойнее, чем придиричьи истолкования критика.

Не было такого времени в России, когда критика не совершала бы позорного дела охуления литературных слав. Русские критики достигли того, что в представлении русских людей, столь еще простодушных, самое слово «критика» стало равнозначимым со словом «брань». Любители презрительных выражений с восторгом читали и читают критические статьи, где творческий труд и светлое вдохновение поэтов расценивались и расцениваются с грубою развязностью, как дело глупое и позорное.

«Услышишь суд глупца и смех толпы холодной».

«Какое дело нам, страдал ты или нет!»

Читаю статью Белинского, искреннейшего из русских критиков, о поэзии гениального Баратынского. Какая тупость! Какое чистосердечное нежелание понять!

Но что же! Примеры неисчислимы.

И в наши дни, кто из ныне живущих критиков не имеет в своей литературной карьере большего или меньшего числа оплеванных им поэтов, имена которых он и сам произносит теперь не без уважения.

И венцы надевала иногда критика, или запоздалые, или неправые.

Так было и бывает потому, что критик ко всякому литературному явлению подходит с кодексом правил, заранее изготовленных. И все живое в поэзии вылезает за рамки этих правил.

В оценке поэтов простой читатель, ни поэт, ни критик, занимает среднее место. Он не способен восторгаться красотами, которые еще должны быть исчарованы из мертвой груды слов; он не способен понять того, что так глубоко скрыто под образами, того, чего поэт, может быть, и не вкладывает в свои образы, но что может быть очень точно и верно примышлено. Это суживает для него тот круг, внутри которого лежит для поэта прекрасное и мудрое.

Но читателю нет дел до педантически обоснованных литературных правил, — в книге он ищет не иллюстраций для своих теорий, а непосредственного удовольствия. И придиричьи требования критика, и мечтательные восторги поэта заменены для него случайными склонностями и влечениями, порождениями его случайных переживаний. Если и он иногда берет в свои руки, для забавы или для глубокомыслия, ржавый железный шаблон критика, он накладывает эту игрушку на что попало и как попало. И похвалы, и порицания его неожиданны и странны. Громкою славой венчает он тупого графомана, сделавшего своим прибыльным ремеслом проституирование высокого искусства, и равнодушно проходит мимо Тютчева, мимо Баратынского, мимо Фета, мимо...

Из этого треугольника неправых отношений я хочу выйти. Восторгаться кем бы то ни было я не хочу, — пресытился я восторгами и умилением, и уже не хочу простосердечно вкушать лакомые угли и сладкий пепел.

«Сам собою вдохновляюсь», — и с меня этого довольно.

Хулою не оскорблю ничьего творческого вдохновения. Все, что в области поэзии, для меня свято. Никакого канона не признаю, никакую теорию не надавлю на живую ткань поэтического мечтания.

От случайностей же читательского вкуса избавят меня сами Демоны поэтов, которые уже предстоят мне.

Широким кругом стали они около меня, разделили между собою весь мой горизонт и всю мою атмосферу, всю многоликую и многоголосую Иронию живого слова явили они мне. И всякий являемый ими лик — точная истина, и всякий их вопль говорит да. Противоречивую утверждают они подлинность мира.

Что же такое они сами?

Вся область поэтического творчества явственно делится на две части, тяготея к одному или другому полюсу.

Один полюс — лирическое забвение данного мира, отрицание его скудных и скучных двух берегов, вечно текущей обыденности, и вечно возвращающейся ежедневности, вечное стремление к тому, чего нет. Мечтою строятся дивные чертоги несбыточного, и для предварения того, чего нет, сожигается огнем сладкого песнотворчества все, что есть, что явлено. Всему, чем радуется жизнь, сказано нет.

В накурной и заплеванной биргалке сидит буржуа с насандаленным носом; перед ним кружка пива и сосиски. Он курит вонючую сигару, слушает пьяный гам, и блаженствует, витая в Золотом сне. Нектар перед ним в хрустальном бокале, и амброзия на чеканном золотом блюде, и голубой перед ним вьется дым ароматного курения. Сам он молод и прекрасен, и золотые кудри обрамляют его дивную голову. Он — поэт. Сидит он, — и поет (сочиняет стихи). И чего нет в его стихах!

«Воспеваешь, простодушный»...

«Поэт на лире вдохновенной»...

«Несись душой превыше праха

И ликам ангельским внемли»...

«Иди ты в мир, да слышит он пророка,

Но в мире будь величествен и свят»...

Идет в мир на улицу, встречает деву

«с улыбкой розовой, как молодого дня

за рощей первое сиянье»...

На взгляд постороннего и трезвого, это — просто грубая и неряшливая девица...

женщина... может быть, не беспорочная... может быть, совсем порочная. Но для лирика с насандаленным носом она — прелестная Дульцинея.

Вечный выразитель лирического отношения к миру, Дон-Кихот знал, конечно, что Альдонса — только Альдонса, простая крестьянская девица с вульгарными привычками и узким кругозором ограниченного существа. Но на что же ему Альдонса? И что ему Альдонса? Альдонсы нет! Альдонсы не надо. Альдонса — нелепая случайность, мгновенный и мгновенно изживаемый каприз пьяной Айсы. Альдонса — образ, пленительный для ее деревенских женихов, которым нужна работающая хозяйка. Дон-Кихоту, — лирическому поэту, — ангелу, говорящему жизни вечное нет, — надо над мгновенною и случайною Альдонсою воздвигнуть иной, милый, вечный образ. Данное в грубом опыте дивно преображается, — и над грубою Альдонсою восстает вечно прекрасная Дульцинея Тобосская.

Грубому опыту сказано сжигающее нет, лирическим устремлением дульцинируется мир. Это — область Лирики, поэзии, отрицающей мир, светлая область Дульцинеи.

«От пламенеющего змея  
Святые прелести тая,  
Ко мне склонилась Дульцинея.  
Она моя, всегда Моя».

В эту область лирического нет ныне я не пойду. Эта область желанного, прекрасного, гармонического искони была любимым местом для прогулок всех добрых и злых критиков. Какие бы личины ни надевались поэтами на трудолюбивую и дебелую Альдонсу, — личины Афродиты или Медузы, Девы Марии или Астарты, Прекрасной дамы или Вавилонской блудницы, доброй Лилит или лукавой Евы, Татьяны или Земфиры, Тамары, дочери Гудала, или царицы Тамары, — все эти внешние, ярко и пестро размалеванные личины давно и хорошо знакомы каждому школьнику.

Я же хочу быть покорным до конца. Я влекусь ныне к тому полюсу поэзии, где вечное слышится да всякому высказанию жизни. Не стану собирать в один пленительный образ случайно милые черты, — не скажу:

— Нет, не козлом пахнет твоя кожа, не луком несет из твоего рта, — ты свежа и благоуханна, как саронская лилия, и дыхание твое слаще духа кашмирских роз, и сама ты, Дульцинея, прекраснейшая из женщин.

Но покорно признаю:

— Да, ты — Альдонса.

Подойти покорно к явлениям жизни, сказать всему да, принять и утвердить до конца все являемое — дело великой трудности. На этом пути трудно пройти далеко, потому что его стережет Дракон Вечного противоречия.

Но познавший великий закон тождества совершенных противоположностей не убоится дракона, и бестрепетно вступит в область вечной Иронии.

Снимая покров за покровом, личину за личиною, Ирония открывает за покровами и личинами вечно двойственный, вечно противоречивый, всегда и навеки искаженный лик. За ангельским сладкогласием поэтов, за образами их золотого сна обличает она сонмище уродливых демонов.

## II. Старый черт Савельич

Всякая поэзия хочет быть лирикою, хочет сказать здешнему, случайному миру нет, и из элементов познаваемого выстроить мир иной, со святынями, «которых нет». Поэт — творец, и иного отношения к миру у него в начале и быть не может. Вся сила лирического устремления лежит в этом наклоне к тому желанному, чего еще нет, и уверенности, что творение иного мира возможно.

Но всякая истинная поэзия кончает ирониею. Пламя лирического восторга сожигает обольстительные обличия мира, и тогда перед тем, кто способен видеть, — а слепые не творят, — обнажается роковая противоречивость и двусмысленность мира. И приходит ирония. Открывает неизбежную двойственность всякого познания и всякого деяния. Показывает мир в цепях необходимости, и научает, что, по тождеству полярных противоположностей, необходимость и свобода — одно. И говорит миру: Да. И говорит необходимости: Ты — Моя свобода. И говорит свободе: Ты — моя необходимость. И, реализуя их невозможность, как предел земных бесконечностей, путем Любви и Смерти возводит поэзию на высоту трагических откровений.

Великая поэзия неизбежно представляет сочетание лирических и иронических моментов. То или иное отношение их определяет характер данной поэзии. Большая или меньшая ясность для самого поэта этих моментов, их слияния и их рокового спора обуславливает отношение поэзии к бесовским наваждениям, ее большую или меньшую стойкость перед искушениями лукавого.

Есть магические круги, внутрь которых нечистая сила не проникнет. Поэт, как чародей, чертит эти круги, но по недосмотру оставляет в них промежутки, — и в жуткие миги творчества вкрадывается нечистый в середину не до конца зачарованного круга.

Ошибка поэта, впускающая в его творчество беса, состоит в неверном употреблении приемов иронии и лирики, одних вместо других.

Эта опасность наиболее грозит лирическому поэту. Лирика всегда говорит миру нет, лирика всегда обращена к миру желанных возможностей, а не к тому миру, который непосредственно дан. И вдруг становится лирический поэт искушаем неким лукавым сказать на языке лирики данному миру пламенное да. И поэт, «в надежде славы и добра», говорит небесные слова о земном.

Нет беды, если это делает бездарный версификатор, — получается плохое стихотворение, и только. Но в творчестве великого поэта не бывает случайных ошибок. Бес, который втирается в это творчество, — бес опасный и сильный.

И бес, соблазнявший великого Пушкина, был бес не заурядный. Он пришел к поэту рано, и мучил его долго исподтишка, не показывая своей хари. Сквозь мерзость и скверну протащил душу поэта, и показал ему великое земное и небесное святое в странном и лукавом смешении, ужалил его тщетною мечтою о недостижимом в мире здешнем и преходящем, прельстил дивною трагедиею самозванства, играл перед ним личинами, прекрасными и титаническими, — и за всеми личинами, уронив их на землю, подставил поэту магическое зеркало, и в нем лик Савельича, — и черта за чертою в холопском лике повторились черты поэта. Дьявольски искаженное отражение, — но, однако, наиболее точное из всех.

Разве не себя изображает поэт в наиболее совершенных своих созданиях? Есть тяготение к подобному, — и у Пушкина было такое тяготение к изображению титанических и прекрасных образов, — Петр Великий, Моцарт. Прекрасные возможности, — и рядом с ними отражения мелкого и случайного.

Мечты о величии пленяют каждого, кто чувствует в себе великие силы. Не могли не пленять они и Пушкина. Образ вдохновенного поэта, такой лучезарный, предносился перед ним. И всегда в лирическом озарении.

«Поэт на лире вдохновенной  
 Рукой рассеянной бряцал».  
 «Небрежный плод моих забав...»  
 «Безумная душа поэта...»  
 «Марать летучие листы...»  
 «...в строфах небрежных...»

Таков образ поэта, — рассеянный, небрежный, вдохновенный, марает летучие листы, — сколько посидит, столько и напишет, дивная, вдохновенная пишущая машинка, Ремингтон № 9! «стихи для вас — одна забава». Труд поэта сводится к дивному искусству импровизации, сам поэт — «безумец, гуляка праздный».

На деле всего этого нет, да все это вовсе и не нужно. Здесь мы видим лирическое отношение к предмету, такого отношения не вызывающему. И в этом было обольщение для поэта, — обольщение лживое и опасное.

Таков некий мечтательный и небывалый на земле поэт, — но сам-то Пушкин был не таков, конечно. Мы-то знаем, как он работал. И его упорная работа над рукописями его стихов и его пленительной прозы нисколько не мешает нам признать его великим поэтом. В ценность импровизаций мы не верим, небрежные стихи нам так же мало радостны, как и все небрежное и, стало быть, косолапое и глупое. Но Пушкину предносился почему-то такой образ поэта, и гипнотизировал его. Он чувствовал себя таким, как Сальери, прилежным и удачливым работником, а быть хотел таким, как Моцарт, безумцем и праздным гулякою. Был такой трезвый, благоразумный и бережливый, а натаскивал на себя причуды праздных шалопаев. Завидовать он, конечно, не мог, — некому было завидовать, очень удачливо складывалась его литературная судьба, — но жало неудовлетворенности вливалось в него свой жгучий яд. Кто-то другой, может быть, ему завидовал, кого-то другого изобразил он в лице Сальери, но с какою проникновенною, интимною точностью! Точно автопортрет!

Стоило только раз надеть на себя чужую и ненужную личину, — и уже бес притворства завладел.

Вынуждающее к притворству недовольство собою и своим не есть то «святое недовольство и жизнью, и самим собой», о котором говорит Некрасов. То недовольство свято, потому что оно есть праведно-лирическое отрицание мира. Оно говорит:

— Мир не таков, каким он должен, быть, не таков, каким я хочу, чтобы он был. Отрицая этот мир, я творческим подвигом всей, приносимой в жертву, жизни сделаю, что могу, для создания нового мира, где прекрасная воцарится Дульцинея.

И у него — один язык, для себя и для мира. А то, другое, вынуждающее к притворству недовольство собою имеет два языка. Один, внутренний голос, говорит языком утверждающей иронии:

— Это — грубая Альдонса. От нее пахнет луком. Она веет рожь. Мне с нею надо жить, но мне стыдно показать ее в люди.

И говорит другой голос, с притворным пафосом вещая миру:

— Это — Дульцинея Тобосская. Слаще мирры и роз благоухания ее уст. «Перстами, легкими, как сон», она перебирает шуршащий на серебряном блюде жемчуг. Мне с нею жить. «Хорошо мне, — я — поэт».

Притворство — первая ступень. Лиха беда — начать. Дальше идет самозванство. И то, и другое отразилось в поэзии Пушкина.

Чтобы овладеть Людмилою, Черномор принимает на себя обличие Руслана.

«Мазепа, в горести притворной,  
 К царю возносит глас покорный».  
 «Москвич в Гарольдовом плаще»...

В «Домике в Коломне» кухарка брилась.

Лиза Берестова хорошо играла роль крестьянки. Только «одно затрудняло ее: она попробовала было пройти по двору босая, но дерн колол ее нежные ноги, а песок и камешки показались ей нестерпимы».

Пушкинскую Дульцинею затруднил путь правой иронии, смелого принятия земли с ее песком и камнями. Она осталась барышнею цирлих-манирлих, и не проявила в себе дульцинированной Альдонсы. Это сумела сделать Анна Ермолина, которая



ходила босая, как подлинная крестьянка, и наряжалась, как подлинная барышня. Приняла мир кисейный и мир пестрядинный. Явила точный образ говорящей да двуликому миру иронии, и стала в веках Моею вечною Невестой.

Одного, первого самозванства Лизе было мало, — она потом набелилась и насурьмилась пуще самой мисс Жаксон. Явила живую пародию на Дульцинею.

Дубровский поселился в доме своего врага Троекурова под видом француза Дефоржа.

Наконец, два исторических самозванца, — один в Борисе Годунове, и другой в Капитанской дочке. И оба — самозванцы подлинные, без малейших сомнений, заведомые плуты и обманщики.

В довершение этого перечня любопытно вспомнить, что тема Ревизора принадлежит Пушкину же.

Хотел быть, как Моцарт. «Ведь он же гений, как ты да я», говорит Моцарт. Очень снисходителен и Пушкин был к своим современникам. Холоден был только к двум: к гениальному Баратынскому, и к Бенедиктову, литературному предшественнику одного из самых известных современных поэтов.

Корень притворства и самозванства — в неправом самоотрицании, в ложном самоотречении. Не нравлюсь сам себе, хочу быть другим, лучшим. Это всегда не верно, всегда унижительно для человеческого сознания. Правый путь сознания только один — к самоутверждению в свободном развитии того, что во мне есть, что случайно заслонено, может быть, элементами чужого, злыми влияниями призрачного не-Я. Правый путь самоотречения — есть путь отречения от своего случайного, от вещей и от их соблазна; это — путь деятельной любви, на котором я отдаю все мое, потому что все есть Мое, и не беру ничего чужого, потому что есть только Мое. Идти от Меня к каким-то иным достижениям — это значит: продать свою душу черту, отказаться от своего вечного лика для восковой маски.

Не нравлюсь себе, хочу идти выше, стать лучше, не лучше в смысле укрепления и усиления блага, во мне лежащего, а в смысле перемены самой личности своей. Да тогда кто же сам-то я, этот маленький я, хотящий быть иным? Не существо ли низшей породы? Не холоп ли, преклоняющийся перед господином? И кто господин, которого хвалим? Не князь ли мира сего?

Лирический поэт, говоря нет данному миру, говорит это для того, чтобы восхвалить мир, которого нет, который долженствует быть, которого Я хочу, который Я творю. Творю подвигом всей моей жизни.

Но вот поэт говорит миру да, которое для здешнего мира всегда претворится в ироническое. И хочет поэт хвалить здешний мир. Не льстить, а слагать правый дифирамб.

«Нет, я не льстец, когда царю

Хвалу свободную слагаю»...

«О, мощный властелин судьбы!»

«То ли дело, братцы, дома!»

«...Он прекрасен, —

Он весь, как Божия гроза!»

«...И пред созданьями искусств и вдохновенья

Безмолвно утопать в восторгах умиленья».

«Как был велик, как был прекрасен он,

Народов друг, спаситель их свободы!»

Но здешний мир издевается над его усилиями дульцинировать зримую альдонсу. Бессильная лирика истощается в напрасном пафосе, и приходит незванная, нечаянная ирония.

«Черт догадал меня с умом и талантом родиться в России!».

«О, если б голос мой умел сердца тревожить!»

«И сердцу вновь наносит хладный свет неизгладимые обиды».

«Дар напрасный, дар случайный!».

И раскрывает роковую двуязычность мира.

«Не даром лик сей двуязычен».

С настойчивою силою раскрывается эта роковая двусмысленность, — даже в такой, свойственной Пушкину, особенности, как постоянное тяготение к контрастам. Где великий Моцарт, там и маленький Сальери, — и кто из них ближе, кто подлиннее отражает Пушкинский лик?

Но слагает дифирамбы, — изнемогая под бременами невольной иронии, хвалит. Подымается вверх лестница совершенств, вереница титанических образов, — а внизу притаился гнусный, но, несомненно, подлинный Савельич. Усердный холоп, «не льстец», верный своим господам, гордый ими, но способный сказать им в глаза, с холопскою грубостью, которую господа простят, и слова правды, направленные всегда к барскому, а не к своему интересу. Ведь потому-то господа и прощают грубость старого холопа Савельича, что она бескорыстна, что она вся для господской выгоды.

Дорожит всем барским: тулупчик на заячьем меху...

...«Водились Пушкины с царями»...

...«бывало, нами дорожили»...

...«царю наперсник, а не раб»...

...«мне жаль,...

что геральдического льва

демократическим копытом

теперь лягает и осел»...

«Чувствительный и фривольный» Савельич может уродиться и «с умом и талантом»: в семье не без урода. И тогда жизнь его обращается, конечно, в «милльон

терзаний». Он хочет и может парить, — но ему зачем-то вздумалось кадить. И ему могут сказать: «мало накадил!»

Он хочет, — и он мог бы, — обнять мир творческой мечтой, — но роковой наклон его души делает его только обезьяною великих.

Страшный черт — старый черт Савельич. Он всегда кружит вокруг лирически настроенных, и возводит их на высокие горы, и показывает им богатство и красоту мира, и говорит:

— Как пышно! Как богато! Какая честь! Хвали! Преклонись!

И так редко слышит достойный человека ответ:

— Не о хлебе едином... Не искушай... Иди...

Пушкин этого ответа решительно и ясно не дал. Он остался с Савельичем. И Савельич замучил его даже до смерти...

## ИСКУССТВО НАШИХ ДНЕЙ

1. Думая об искусстве наших дней, я понимаю не то, что в моде сегодня или было модным вчера. Наши дни имеют для меня длительность большую, чем длительность этого сезона. Новые направления в искусстве могут возникать очень часто, но существенно новое является миру очень редко. И лицо, и душа мира изменяются очень медленно.

Можно смотреть на дела и задачи искусства различно. Моя мысль обращена, главным образом, к тому, чего я хочу от искусства. Значительно не то, что есть, а то, к чему наши устремлены желания. Стоит захотеть очень сильно, слить свою волю с мировой волею, чтобы сбылось желанное. Недаром Вячеслав Иванов говорит, что „высший завет художника — не налагать волю на поверхность вещей, но прозревать и благовествовать сокровенную волю существей. Художник должен облегчать вещам выявления красоты. Он утончит слух, и будет слышать, „что говорят вещи“; изощрит зрение, и научится понимать смысл форм и видеть разум явлений. Нежными и вещими станут его творческие прикосновения” („По звездам“, стр. 250).

И об этом же волевом свойстве художника говорит Баратынский:

С природой одною он жизнью дышал:  
Ручья разумел лепетанье,  
И говор древесных листов понимал,

И чувствовал трав прозябанье.  
Была ему звездная книга ясна,  
И с ним говорила морская волна.

Искусство наших дней следует ограничить в двух направлениях. С одной стороны, оно существенно отличается от тенденциозного искусства предыдущего периода; с другой стороны, оно отличается и от самодовлеющего эстетизма „искусства для искусства“. Искусство для жизни и искусство для искусства — одинаково несовершенные виды искусства.

Искусство наших дней опять выходит на широкий путь свободного творчества, потому что в нем опять начинают преобладать волевые элементы. Искусство наших дней сознает свое превосходство над жизнью и над природою.

В сознании общества вопросы искусства часто отступают на второй план сравнительно с вопросами практической жизни, а между тем, если есть на земле какая-нибудь ценность, без которой человек не может обойтись, то это, конечно, искусство, или, употребляя более общее выражение, творчество. Многими делами занимается человек по необходимости или из соображений практической пользы, многое делает принуждаемый и с неохотою, иногда с отвращением, — к искусству же он приходит только потому, что хочет этого, и искусство всегда его радует и утешает. Даже и невозможно подойти к искусству, если душою владеют темные и мелкие чувства. Всю свою душу вкладывает человек в искусство, и вследствие этого ни в чем так, как в искусстве, не отпечатлен душевный мир человека, то, чем люди живы. Когда мы хотим составить суждение о человеке той или другой эпохи, той или иной расы, то единственным надежным руководством для нас может служить только искусство этого народа и этого времени.

Поэтому странно было бы смотреть на искусство только как на способ красиво или выразительно изображать избранные моменты жизни. Искусство не есть только зеркало, поставленное перед случайностями жизни, и не хочет быть таким зеркалом, — это для искусства неинтересно, скучно. В скучное занятие — отражать случайности жизни, пересказывать мало забавные анекдоты — никак нельзя вложить живой души. Душа человека всегда жаждет живого делания, живого творчества, жаждет созидания в себе мира, подобного миру внешнему, предметному, но свободно построенного. Живая жизнь души протекает не только в наблюдении предметов и в наречении им выразительных имен, но и в постоянном стремлении понять их живую связь и поставить все являющееся в общий чертеж вселенской жизни. Для сознания нашего предметы являются не в их отдельном существовании, но в общей связности между собою. По мере усложнения в нашем сознании связности отношений все содержание предстоящего нам мира сводится к наименьшему числу общих начал, и каждый предмет постигается в его отношениях к наиболее общему, что может быть мыслимо. Тогда все предметы становятся только вразумительными знаками некоторых всеобщих отношений, только многообразными проявлениями некоторой мирообъемлющей общности. Самая жизнь перестает казаться рядом анекдотов, более или менее занимательных, и является сознанию, как часть мирового процесса, движимого Единою Волею. Все сходства и несходства явлений представляются раскрытием

многообразных возможностей, носителем которых становится мир. Самодовлеющей же ценности не имеет ни одно из явлений мимотекущей действительности. Все в мире относительно, как это и признано в наши дни относительно времен и пространств.

Весьма распространено заблуждение, что искусство есть зеркало жизни, что искусство есть производное от жизни. Думают люди, что вот они живут, а поэты их наблюдают и изображают; думают люди, что они-то и есть сюжеты романов, драм, поэм. Думая, что искусство изображает их, они приходят к искусству, чтобы узнавать себя и выносить из зрелища нравственные уроки.

Это заблуждение опасное, потому что в нем, как и во всяком заблуждении, есть зерно истины, извращенное до неузнаваемости. Это зерно истины состоит в том, что люди действительно служат поэту, но не сюжетами, а материалом или, точнее, моделями, как натура для живописца.

Можно еще более уступить общему предрассудку. Если хотите, и зеркало есть, но не в искусстве перед жизнью, а в жизни перед искусством, и то, что делается в искусстве, отражается на лице и в душе воспринимающего.

Воспринимающему, зрителю, читателю только кажется, что он — живой человек, наделенный разумом и волею. Какая скорбная ошибка! Разум наш есть часто система чужих слов, мнений, привычек, чужой лжи и чужой правды, а воля наша почти всегда подобна воле той марионетки, которую подергивает за веревочку спрятанный за кулисами господин. Сегодня он, человек нынешнего дня, говорит одно, а завтра, пожалуй, скажет другое. Он полагает свою свободу в том, что

Что ему книжка последняя скажет,

То на душе его сверху и ляжет.

И когда мы имеем дело с этими нашими живыми знакомцами, приятелями и врагами, мы зачастую не знаем, чего следует от них ожидать: сегодня у него такое настроение, а завтра будет другое. Иногда как будто перед вами в том же облике стоит совершенно другой человек, невесть откуда взявшийся. Вы всматриваетесь в вашего знакомого, вдумываетесь в его поступки, и сообщаете:

— Кто же это такой?

И, наконец, догадываетесь:

— Да ведь это Чацкий.

Или Фамусов, Хлестаков, Митрофанушка, Плюшкин, Евгений Онегин, Гамлет, Дон-Кихот. И вы начинаете понимать, с кем имеете дело.

Неизвестное познается из сравнения с известным. И кто же станет спорить против того, что мы гораздо лучше знаем Гамлета или Фальстафа, чем любого из наших знакомых? Темная душа тех, кого мы встречаем на улицах или в гостиных, о ком говорим: „чужая душа — потемки“, она освещается для нас светом нетленных образов искусства. Вот они-то и есть наши истинные знакомые и друзья, все эти люди, вышедшие из творческой фантазии. Они только и живут на земле, а вовсе не мы. Они-то и есть настоящие, подлинные люди, истинное, не умирающее население нашей планеты, прирожденные властелины наших дум, могущественные строители наших душ, хозяева нашей земли. Слова их вплелись в ткань нашей речи, мысли их овладели нашим мозгом, чувства их воцарились в нашей душе. Они заставили нас перенимать их привычки и жесты, их костюмы и быт. Цели их стали нашими целями, и суждения их, господ наших, владывают над поступками нашими. Мы перед ними — только бледные тени, как видения кинематографа. Мы повторяем во многих экземплярах снимков чьи-то подлинные образы, совершенно так, как на множестве экранов мелькают образы многих женщин, раз навсегда наигранные некоею Астою Нильсен, знаменитою в своем мире. И мы не живем, а только делаем что-то, бедные рабы своей темной судьбы. И если мы сами создали это племя господствующих над нами образов, то все же несомненно, что в этом случае творение стало выше творца. И какое нам дело до самого Шекспира и до того, кто он, Бэкон или Рутленд или так Шекспир и есть, что нам до этого, если душою нашею играет капризный очарователь Гамлет, и играет, и строит из нее то, что хочет!

Нам хочется иногда отмахнуться от этого владычества придуманных кем-то образов, избавиться от них во имя нашей жизни, нашей души. Хочется сказать:

— Да ведь вне моей мысли нет Гамлета, и нет Офелии. Дездемона оживает только тогда, когда я о ней читаю, и простодушно-ревнивый мавр так и не задушит ее, если я не открою той страницы. Значит, я живу, а они — фантомы.

Эти фантомы улыбаются и отвечают спокойно:

— Живи, если хочешь, мы подождем, перед нами вечность. Живи без нас, если можешь. Но что будет с тобою, если мы уйдем от тебя? Как же ты проживешь без Гамлета и без Дон-Кихота, без Альдонсы и Дульцинеи? И что же ты, наша бедная, бледная тень, что же ты будешь, когда отойдут от плоского экрана твоей жизни наши образы?

Та великая энергия творчества, которая в непостижимом акте созидания была вложена в художественный образ, только она и заражает читателя или зрителя. Слова обычной речи, сегодняшней быт, облики нынешних людей, — все это для поэта лишь материал, как для живописца холст и краски. Сила не в них, а в той художественной энергии, которая заставила этот косный материал служить творческому замыслу.

— А как же нравственные уроки? — спрашивает читатель или зритель. — Ведь если в романе или в драме действуют люди, то должны же они подчиняться нравственным законам? И поэт, что бы он ни изображал, должен же показать нравственное отношение к их поступкам?

Доктор Филиппо Меччио говаривал:

— Этика и эстетика — родные сестры. Обидишь одну, — обижена и другая („Королева Ортруда“).

Итак, будем верить, что эстетика сестры своей в обиду не даст. Где образ явился плодом подлинного художественного процесса, там блюстителем морали беспокоиться не о чем. Тартюф грешен, но бессмертен; ходит по свету, и заглядывает в наши обители, и где найдет привет, там и поселится. И так же каждый, ясно поставленный в искусстве, образ находит себе приют, и в нас находит обезьян для подражания, для забавы и для услуг. А весь вместе этот нетленный народ и дает нам, быстро в жизни преходящим, неложное мерило добра, истины и красоты.

Люди мелькающих дней, рожденные, чтобы умереть, мы должны чаще возвращаться в общество наших господ, этих истинных людей, чтобы учиться у них познанию добра и зла, правды и лжи, красоты и безобразия. Будем всматриваться пристальнее в их живую жизнь, и тогда прольются на нашу призрачную, убегающую жизнь лучи их ясного света.

Ведь не только мы подражаем искусству, но и природа, по остроумному мнению Оскара Уайльда, занимается тем же.

„У природы есть добрые намерения, — говорит Оскар Уайльд, — но искусство находит свое совершенство внутри, а не вне себя. Его нельзя судить ни по какому внешнему образу и подобию. Оно — скорее покрывало, чем зеркало. У него есть цветы, каких не знает ни один лес, птицы, каких нет ни в одной роще. Оно создает и разрушает миры, и оно может свести луну с небес пурпурною нитью. Ему принадлежат формы, которые реальнее живых людей, и великие архи-типы, чьими незаконченными копиями является все, что существует“ („Замыслы“, стр. 19).

Искусство, сознавшее себя столь могущественным, не может не чувствовать себя свободным.

Но свобода не есть понятие безусловное. Свобода искусства есть его обусловленность законами, лежащими в нем самом.

2. Освобождаясь от власти публицистических тенденций и от власти самой жизни, искусство не становится от этого антиобщественным и аморальным.

Эстетические и этические основы нового искусства неразрывно связаны. Хотя эстетику и нельзя подчинить соображениям моральной природы, но все же эстетика и этика — родные сестры, и очень дружны. Быть свободным и в своей свободе сильным — это и есть общественный долг всякого человеческого деяния. Общественную ценность имеет только то, что свободно; принуждение, хотя бы и по наилучшим побуждениям, непрочно. Моральность же искусства зиждется на его правдивости и искренности. Никогда не на том, что сказано, полезное или вредное, согласное или несогласное с тою или другою программой, а всегда на том основана моральность искусства, как сказано, со всею ли верою, со всем ли напряжением творческой энергии и творческой совести.

Правдивым и моральным, воистину свободным вполне может быть только искусство символическое, — искусство, основанное на символах, в противоположность натурализму, основанному на изображении мира, каким он является, каким он кажется нам.

Когда художественный образ дает возможность наиболее углубить его смысл, когда он будит в душе воспринимающего обширные сцепления мыслей, чувств, настроений, более или менее неопределенных и многозначительных, тогда изображаемый предмет становится символом, и в соприкосновении с различными переживаниями делается способным порождать из себя мифы.

Для символизма предметы этого преходящего мира представляются не в их отдельном, случайном существовании, как для натурализма, но в общей связности не только между собою, но и с миром более широким, чем наш, с тем обширным домом, о котором сказано: „В доме Отца Моего обители мнози“. Поэтому искусство символическое неизбежно приводит к раздумью о смысле жизни. И обратно, когда перед обществом по той или иной причине встают вопросы о смысле жизни, этим вопросам отвечает интерес к искусству символическому. Вопросы же о смысле жизни возникают всегда, когда человек освобождается от практически-плоского вопроса: что делать сейчас, сию минуту, т.е. этот вопрос о смысле жизни возникает во все периоды творческого раздумья, предшествующие великим, но уже предрешенным событиям, предрешаются же события именно этими периодами творческой углубленности.

Символическое миропостижение упраздняет всеобщую относительность явлений тем, что, принимая ее до конца в мире предметном, признает нечто единое, уже безотносительное, по отношению к чему все получает свой смысл. Только это миропостижение всегда до наших времен было основой всякого значительного искусства. Когда искусство не остается на степени пустой забавы, оно всегда бывает выражением наиболее общего миропостижения своего времени. Оно только кажется обращенным всегда к конкретному, к частному, только кажется рассыпающим пестрые сцепления случайных анекдотов. По существу же искусство всегда является выразителем наиболее глубоких и общих дум современности, — дум, направленных к мирозданию, к человеку и к обществу. Самая образность, присущая искусству, обуславливается тем, что для высокого искусства образ предметного мира — только окно в бесконечность. Высокое внешнее совершенство образа в искусстве соответствует его назначению, всегда возвышенному и значительному.

Поэтому в высоком искусстве образы стремятся стать символами, т.е. стремятся к тому, чтобы вместить в себя многозначительное содержание, стремятся к тому, чтобы это содержание их в процессе восприятия было способно вскрывать все более и более глубокие значения. В этой способности образа к бесконечному его раскрытию и лежит тайна бессмертия высоких созданий искусства. Художественное произведение, до



дна истолкованное, до конца разъясненное, немедленно же умирает, жить дальше ему нечем и незачем: оно исполнило свое маленькое временное значение, и померкло, погасло, как гаснут полезные земные костры, разведенные каждый раз на особый случай. Звезды же высокого неба продолжают светиться.

Символизм является одною из основных черт нового искусства, столь существенною, что теперь всякая литературная школа, которая отреклась бы от символизма, представляла бы лишь возврат к прежним формам искусства, наприм., к натурализму. Быть символическим столь естественно для нового искусства, что лет двадцать тому назад некоторые русские поэты так и назвали себя символистами. Можно было сказать, что эти поэты присвоили себе слишком широкое обозначение. Ведь символизм не есть новое свойство, принадлежащее исключительно этому направлению поэзии.

3. Символизм есть основа всякого большого искусства. Это — стихия, в которую погружено большое искусство и которая создает неразрывную связь содержания и формы. Искусство тенденциозное предпочтению отдает содержанию, пренебрегая формой; искусство эстетов заботится только о форме, так что виртуозность формы прикрывает иногда ничтожное содержание; искусство же символическое отвергает оба эти неправые уклона, и требует полнейшего соответствия между содержанием и формой. Кого бы из великих писателей прежних и новых веков мы ни вспомнили, от Эсхила и Софокла до Ибсена и Метерлинка, все они создавали образы, ставшие для нас символами, источниками живых мифов. Примеры: миф о похищении небесного огня Прометеем, о рыцарских подвигах Дон-Кихота во славу Дульцинеи, о преступлении и наказании Раскольникова.

Для того, чтобы иметь возможность стать символом, сделаться приоткрываемым окном в бесконечность, образ должен обладать двойною точностью: он должен и сам быть точно изображен, чтобы не быть образом случайно и праздно измышленным, — за праздными измышлениями никаких глубин не откроешь; кроме того, он должен быть взят в точных отношениях его к другим предметам предметного мира, должен быть поставлен в чертеже мира на свое настоящее место, — только тогда он будет способствовать выражению наиболее общего миропостижения данного времени. Из этого следует, что наиболее законная форма символического искусства есть реализм. И, действительно, так почти всегда было.

Если мы возьмем даже сказки, сложенные народами, то и в них мы различим, с одной стороны, выражение наиболее общего миропостижения того народа, которым сказки созданы, с другой стороны — удивительную точность житейских и бытовых подробностей, хотя бы и сплетенных с фантастическими измышлениями. Не являясь механическим отображением жизни, по произволу комбинируя ее составные элементы, оставаясь искусством, в этом смысле свободным от жизни, сказка не обманет и того, кто, не углубляясь в ее мифологическое значение, захочет искать в ней только изображение народного быта.

Это свойство символического искусства проявляется и в наши дни. Те, кому новое искусство не нравится, говорят, что оно отвращает от жизни и отвращает людей от жизни. Ничего подобного! Если возьмем роман хотя бы такого упорно отвергаемого поэта, как Ив. Рукавишников, роман «Проклятый род», то мы не найдем в нем никаких ошибок против быта. Такое же точное изображение быта мы видим в романах Андрея Белого, в повестях и рассказах Валерия Брюсова, как исторических, так и из современной жизни, и у других деятелей новой поэзии. Да и как же может быть иначе? Искусство символическое, не тенденциозное, не заинтересованное, не имеет никакого побуждения к неточному пользованию своими моделями.

Случается, что реализм забывает свое истинное назначение — служить формой того искусства, которое выражает символическое миропостижение. Тогда он обращается к простому копированию действительности, причем иногда этому копированию ставятся задачи публицистического характера. Тогда реализм, искусство высокое и прекрасное, вырождается и падает до степени наивного натурализма. В этом наивном натурализме, сменившем высокое творчество Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Льва Толстого, пребывала русская литература почти до конца XIX века. Тогда возникло то литературное движение, которое было встречено так недоброжелательно и которое получило наименование декадентства или модернизма. Представители этого нового течения весьма различались между собою, и не составляют единой литературной школы, но всех их объединяло стремление возратить поэзии ее истинное назначение — быть выразительницею наиболее общего миропостижения, т.е. восстановить права символизма, и, с другой стороны, возродить реализм, как законную форму символического искусства. Это и было сделано за последние 20 лет, сделано с такою силою и властью, что в наши дни возврат к наивному натурализму почти невероятен.

4. Само собою разумеется, что на протяжении этого последнего периода, обнимающего приблизительно лет 20, новое искусство не стояло на одном месте. Общий закон изменчивости коснулся и его. Можно было бы различить в этом движении три стадии, но при этом необходимо отметить, что точной хронологической последовательности здесь нет, и смешиваются границы этих стадий, которые я обозначил бы так: первая — космический символизм, вторая — индивидуалистический, и третья — демократический.

Первая стадия символического искусства представляет раздумье о мире, о смысле мировой жизни и о господствующей в мире Единой Воле. На пути этих возвышенных вдохновений предшественником нашим был великий поэт Тютчев, столь близкий душе современности и столь жестоко оклеветанный христиански-злостроющим Д.С. Мережковским. Из современных поэтов справедливо указать на Вячеслава Иванова, автора превосходных стихотворений и глубоких теоретических статей. Может быть,



и не веря в миродержавную Единую Волю, потому что мудрость не всегда согласна с верою, этот поэт в наши дни является выразителем наиболее глубоких дум о мироздании.

Резким переломом в русской литературе было, однако, не это космическое устремление символизма. Индивидуалистическая стихия русского модернизма казалась особенно неприятною русской критике, и навлекла наиболее нареканий. Индивидуализм русских модернистов истолковывался, как тенденция противообщественная, что, конечно, ошибочно. Индивидуализм никогда и нигде не мог иметь значения противообщественного. Сама общественность имеет цену только тогда, когда она опирается на ярко выраженное сознание отдельных личностей. Ведь только для того и стоит соединяться с другими, чтобы сохранить себя, свое лицо, свою душу, свое право на жизнь. Недаром заветом накрепчайшей общественности служат слова: мой дом — моя крепость.

В частности, индивидуализм русских модернистов обращал свое жало не против общественности, а совсем в другую сторону. Мы уходили в себя, в свою пустыню, чтобы в мире внешнем, в великом царстве Единой Воли найти свое место. Если Единая Воля правит миром, то что же моя воля? Если весь мир лежит в цепях необходимости, то что же моя свобода, которую я ощущаю тоже, как необходимый закон моего бытия? Не бунтом против общественности был наш индивидуализм, а восстанием против механической необходимости, против миропонимания чрезмерно-материалистического. В нашем индивидуализме мы искали не эгоистического обособления, а освобождения и самоутверждения, на путях ли экстаза, на иных ли путях. Предстоял нам вопрос, что такое человек в мире, и какое его отношение к Единой Воле.

Если все в мире связано цепями необходимости, то на себе я нес, и каждый из нас несет, всю тягость совершенного когда бы то ни было зла и все торжество содеянного когда бы то ни было блага. В этой цепи причинностей каждый из нас является также и виновником последствий каждого своего поступка. Весь мир взвешен на мне и на каждом из нас, и это, налагая на наши слабые плечи ярмо всеобщей ответственности за греховность мира, дает нам и возвышающую нас возможность присоединить свою волю к могучему потоку воли всемирной. Через крайности надменного солипсизма или эгоцентризма это настроение души приводит нас к возвышенным понятиям о богочеловечестве и богосынновстве. Уча слиянию своей частной воли с Единою миродержавною Волею, наш индивидуализм был основою религиозно-философских устремлений русской поэзии последних лет. Сам же по себе наш индивидуализм не был длительным, и легко перешел в третий момент русского символического движения последних лет, в демократический символизм, жаждущий соборности и соборного деяния. В этой последней стадии преимущественно и пребывает наш символизм в настоящее время.

5. Всякое искусство по существу символично, так как оно есть интуитивное познание. Разве не символично искусство таких реалистов, как Гоголь, Тургенев, Лев Толстой? Образы Чичикова, Рудина, Хозяина и Работника являют нам содержание, далеко превышающее то временное значение, которое могли придавать этим образам современники. Символизм имеет задачу соединить вечное, непреходящее с временным, с миром явлений. Эта задача искусства, как особого рода познания, всегда остается одна и та же, как бы ни изменялись способы выражения.

Как способ познания совершенно особенный, искусство не может обращаться только к разуму. Оно требует параллельного переживания от воспринимающего. Ведь каждый человек воспринимает мир с некоторой особенной, субъективной точки зрения. Чередование поколений не имело бы никакого смысла, и не было бы смысла в многолюдстве, если бы эти явления во времени, в сменах жизней, и явления в пространстве, в преизобилии открытых на мир глаз, не сопровождалось многообразием опытов, переживаний и мировоззрений, уживающихся одновременно. Это многообразие впечатлений и опытов, эта живая жизнь образов искусства в наших душах способствует основной задаче символического искусства — прозрению мира сущностей за миром явлений.

Прозреваем мир сущностей не разумно и не доказательно, а лишь интуитивно, не словесно, а музыкально. Не напрасно заветом искусства поставил Поль Верлэн требование: „Музыка, музыка прежде всего“.

Прозреваем за миром явлений мир сущностей, и в свете ценностей непреходящих оцениваем бренность и зло жизни, а что же этот мир? Этот мир явлений, где все, появившееся на свет, обрадовавшееся жизни и обрадовавшее кого-то, все, все обречено увяданию, изнеможению, гибели, и еще раньше, чем настанет смерть, все обречено порочности, всему живому дано почувствовать ложь и зло жизни, — что же этот мир? Мое маленькое Я, мое личное сознание, прикованное к месту и времени, пространственно и временно ограничено; мое сознание прозревает сокрытую сущность вещей, но само устращается той перемены, которую люди зовут смертью и которая ограниченному сознанию моему представляется роковым пределом. В этом предчувствии гибели причина того, что искусство стремится к трагическому.

Устремление к трагическому является вторым отличительным признаком нового искусства. Угрозы неумолимого рока, бунт против судьбы, жуткое колебание всех основ действительности, — все это опять входит в область искусства наших дней, и пророчит нам наступление эпохи великого искусства, подобного тому, каким было искусство Эсхила и Софокла.

Цель трагедии — очищение души зрителя в волевом акте сочувствия и сопереживания. Драма хочет стать *активным* фактором нашей душевной жизни, произвести в ней некоторое внутреннее потрясение. Искусство научилось хотеть, и велико волевое напряжение нового искусства. Все творчество Максима Горького проникнуто ярко выраженным волевым напряжением. Настойчиво повторяется „хочу“ у новых поэтов.

Достаточно перелистать любую книгу стихов Бальмонта, чтобы почти на каждой странице найти слово „хочу” или повелительное наклонение какого-нибудь другого глагола. Бальмонт говорит:

Лишь пойми, скажи, — и будет.  
Захоти сейчас, сейчас, —  
Будешь светлым, будешь сильным,  
будешь утром, в первый раз!  
И в другом месте, в другом настроении,  
но с таким же волевым напряжением:  
Я вновь хочу быть нежным,  
Быть кротким навсегда,  
Прозрачным и безбрежным,

Как воздух и вода,  
Безоблачно прекрасным,  
Как зеркало мечты,  
Непонятым и ясным,  
Как небо и цветы.  
Я вновь хочу быть сонным,  
Быть в грезе голубой,  
И быть в тебя влюбленным,  
И быть всегда с тобой.

И еще в другом месте:

Я люблю одну бездонность, это воля, это я.

И еще:

Я хочу порвать лазурь  
Успокоенных мечтаний.

Я хочу горящих зданий,  
Я хочу кричащих бурь!

И еще:

Я хочу быть кузнецом,

Я, работая, пою.

И еще стихотворение, всем известное, которое начинается словами:

Хочу быть дерзким, хочу быть смелым.

И кончается этими строчками:

Я буду счастлив! Я буду молод!

Я буду дерзок! Я так хочу!

Даже, когда о смерти говорит Бальмонт, повторяется та же настойчивость воли:

Я хочу, чтобы белым немеркнущим светом

Засветилась мне смерть!

Даже любовь к женщине у современных поэтов — любовь настойчивая и волящая. В самом высшем своем выражении, в полном самоотвержении и подчинении она все же носит этот волевой характер.

Это волевое напряжение так сильно в новом искусстве, так первоначальнее всех его свойств, что воспринимающий принуждается хотеть того же, что и автор. Происходит заражение чарами искусства, а не убеждение посредством искусства. И оно же, это волевое напряжение, ведет к тому, что искусство выходит из своих келейных затворов и из тесных аристократических кругов и хочет говорить толпе, народу. Новое искусство имеет, несомненно, демократический наклон. Не в том, конечно, смысле, что оно хочет искать в народе поучения, идеалов, творимого бога. Оно хочет быть демократическим потому, что настал час его влияния на широкие массы. Художник наших дней не может не видеть, что пришла пора, чтобы интимное стало всемирным, всенародным. Толпа, захотевшая не только хлеба, но и зрелищ, уже готова отдать свою душу искусству.

Если еще нет условий, создающих всенародное искусство, то все же оно к этому стремится. Искусство хочет быть демократическим, потому что в этом оно видит трудную для себя, а потому и заманчивую задачу.

Искусство, которое не хочет быть всенародным, вырождается. Если оно не хочет вырождаться, то оно должно принять в себя нечто от варваров, от вновь приходящих из глубин народных. Варвары внесут в наше искусство немножко беспорядка и много новой, вольной, своеобразной красоты.

Новое искусство и по форме своей демократично. Оно отвергает гармонию данных форм, власть унаследованных традиций, привычные понятия о красоте канонической, данной. Оно хочет творить новую красоту буйственно, дерзновенно, из всякого материала, и всякое житейское переживание увлечь в тот поток, которым стремится душа к прекрасному и высокому.

Как искусство демократическое, искусство в наши дни не может не быть насыщено трагическими элементами, так как великая задача борьбы с роком и великая жажда очищения дана уже не герою, а хору трагедии, народу, который все чаще и чаще является объектом искусства. Так, например, объектом искусства является не герой, а народ в трагедиях Эмиля Верхарна („Зори”), в драмах Октава Мирбо („Дурные пастыри”), Гергарда Гауптмана („Ткачи”), из русских — в трагедиях Валерия Брюсова („Земля”), Леонида Андреева („Царь голод” и «Океан”), Вячеслава Иванова („Тантал”), в драмах Минского.

Как искусство демократическое, искусство наших дней не может не быть символическим, потому что народ и есть та среда, в которой мир воспринимается не рассудочно, а интуитивно, — та среда, в которой поэтому все предметы

явственно претворены в символы, и в этой же среде, в многообразии ее отношений, из символов рождаются мифы.

Так определяется тройная связь свойств искусства наших дней. Оно хочет быть символическим, оно обвеяно духом трагедии, оно стремится стать всенародным. Это искусство является постоянною думою о мироздании. Оно является неустанным строительством миропониманий.

6. Есть два способа отношения к миру — ирония и лирика. В поэтическом творчестве я различаю два стремления: положительное, ироническое, говорящее миру *да* и этим вскрывающее роковую противоречивость жизни, и отрицательное, лирическое, говорящее миру *нет* и этим созидающее иной мир, желанный, необходимый, но и невозможный без конечного преобразования мира.

Называя эти два способа отношения к миру лирикою одно и другое ирониею, я беру эти два слова не в их обычном значении. Со словом ирония я не хочу соединять представления о намеренно-притворной похвале, об очевидном несоответствии кажущегося с действительным. Ирония в моем словоупотреблении хочет принять, благословить, восхвалить, несоответствие же кажущегося с действительным является невольным, но неизбежно. Слово лирика я здесь употребляю не только в смысле лирической, субъективной поэзии, но в более широком смысле лирической настроенности, миропонимания субъективного, волевого, активного, в противность миропониманию пассивному, обусловленному, научному.

Две вечные истины, два познания даны человеку. Одна истина, один способ понимания мира — ирония. Она принимает мир до конца. Этим покорным приятием мира она вскрывает роковые противоречия нашего мира, уравнивает их на дивных весах сверхчеловеческой справедливости.

Другая истина о мире — лирика. Она отрицает и разрушает здешний мир, и на великопечальных развалинах его строит новый. К радостям этого нового мира вечно влечется слабое сердце человека.

150

Вокруг простор, никто не держит,  
И нет оков,  
И Божий гнев с небес не вержет  
Своих громов,

Но светлый край далек отсюда,  
И где же он?  
Его приблизит только чудо  
Иль вещей сон.

ФЕДОР

Трудно указать поэта, который был бы исключительно лириком или ироником в указанном мною смысле. Всякая поэзия представляет сочетание иронии и лирики в том или ином взаимном отношении.

Преобладает ирония у таких поэтов, как Гете, Пушкин, из современных Бальмонт, Брюсов. Преобладает лирика у Шиллера, Гейне, Лермонтова, из современных у Ал. Блока.

Писатели, любящие быт, натуралисты, этнографы, силою вещей принуждаются к иронии. Как бы идиллически ни изображался быт, всегда поэту приходится вскрыть его несовершенство и противоречия. Сладчайшая из идиллий „Дафнис и Хлоя“, и более поздняя „Павел и Виргиния“, и еще более поздняя „Старосветские помещики“, и совсем недавняя „Движения“ Сергеева-Ценского, изобразив с необычайною ясностью всю радость простодушной земной жизни, не могли избавить этой радости от злых и горьких отрав. Искусство, как бы оно ни любило жизнь, никогда еще не сумело изобразить рай на земле. Об этом блаженстве людей на земле говорят иногда только авторы утопий, но мечта их устремлена к будущему.

Ныне же мы видим, что писатели, называющие себя реалистами, принуждены изображать преимущественно отрицательные стороны быта, даже и тогда, когда изображается быт культурный.

Есть два типа быта, прямо противоположных один другому, хотя один из них и рождается из другого, как его неизбежное последствие: есть быт устоявшийся, культурный, и есть быт застоявшийся, реакционный; быт нивы и быт болота. Когда устоявшийся, культурный быт исчерпывает все свое живое содержание, изживает всю свою культурную ценность, тогда он начинает переходить в свою противоположность, в свое резкое отрицание.

То, что было разумно, необходимо, прекрасно в быте культурном, что в нем было благо и почти свято, что возвышалось почти до степени почитаемого культа, — все это в периоды упадка бытовой жизни, в периоды болезни обществ и их переустройств становится нелепо, ненужно, безобразно, становится тягостно, как кошмар. Все те страдания отдельной личности, которые прежде находили себе оправдание в прочности всего жизненного уклада, теперь являют ужасный вид напрасной и ничем не оправданной жестокости. Все, в чем видел человек смысл жизни, становится вдруг двусмысленным; весь нравственный мир поколеблен, и при таком настроении присутствовать на зрелище бытовых картин представляется человеку, охваченному этой болезнью времени, этой лихорадкой перемены, так же странно и дико, как странно и дико было Гамлету присутствовать на венчальных торжествах своей матери.

Быт в такие эпохи становится кошмарным, и сам переходит в свою крайнюю противоположность, в дикую фантастику, подобную кошмарам Гойи.

Тогда вывести человека из ужасов этого кошмара хочет символическое искусство. Оно хочет преобразования быта творческою волею. Об этом говорит один из самых очаровательных мифов нового времени, данный в бессмертном романе Сервантеса, — миф о выборе дамы Дон-Кихотом; с ним сочетается и творимый ныне миф об Альдонсе, становящейся Дульцинеею.

7. Во времена рыцарства рыцарь выбирал знатную даму, и во славу ее совершал подвиги, требовал, чтобы все признали его даму — прекраснейшею из дам.

Прекраснейшая из дам! Но кто же по праву единственная прекрасная дама?

В гордом замысле бедного Ламанчского рыцаря прекраснейшая из дам — Дульцинея Тобозская. Так назвал он крестьянскую девушку Альдонсу, как бы предсказывая появление в иной стране и через много лет иного поэта, Некрасова, с такою нежностью прославившего крестьянку.

И она — воистину прекраснейшая, потому что в ней красота не та, которая уже сотворена и уже закончена и уже клонится к упадку, — в ней красота творимая и вечно поэтому живая.

И эта красота творимая соответствует жажде истинного преображения.

Всякий знает лирически нежное имя Дульцинеи Тобозской, прекраснейшей из женщин. Ее прелести затмевают красоту Елены Прекрасной и очарование небесной Афродиты. Всякая Прекрасная дама и всякая Невинная дева — только небесные и земные лики Дульцинеи. Но не всякий сразу вспомнит иронически точное, в метрику приходской церкви занесенное имя Альдонсы; это была та дебелая красотка, которую нашел Санчо-Пансо, посланный Дон-Кихотом в Тобозо к Дульцинее.

Как истинный мудрец, Дон-Кихот для творения красоты взял материал наименее обработанный и потому оставляющий наиболее свободы для творца. Альдонса — простая крестьянская девица, смазливая, сильная, веселая. Ничего себе невеста для деревенского жениха. Бойко спляшет на празднике. А выйдет замуж, — хорошою будет хозяйкою, и нарожает здоровых, сильных ребят.

Таково обычное, санчо-пансовское восприятие действительности, сильная и прекрасная ирония, вдохновляющая всех прозаиков и точных наблюдателей. А восприятие Дон-Кихота, лирическое понимание действительности из этого грубого материала творит ценность неоцененную, сокровище непреходящее, — то, чего нет, но что должно быть. То, что не сотворено во внешнем творении, но что творится поэтом, что вскрывается им за обликом обычности.

Санчо-пансовское понимание мира видит среди предметов обычного мира только зримую Альдонсу, только то, что есть, что явлено во внешнем, не более. Это понимание и есть натурализм, поэзия иронии. Конечно, Альдонса, что же еще? И вся задача — изобразить зримую в мире Альдонсу точно.

Не таково настроение лирического поэта, Дон-Кихота. Дон-Кихот требует преображения мира, требует раскрытия заключенных в нем прекрасных возможностей. Посылает верного Санчо-Пансо, и говорит ему:

— Приветствуй Дульцинею, прекраснейшую из дев земных.

Иронически, точно настроенный Санчо-Пансо видит только Альдонсу, простую и обыкновенную. Тем хуже для него. Грубы его чувства, и за пеленою тусклой обычности не различают возможностей и обетований великой красоты. Надлежит ему преобразиться, пройти длинный путь культуры, истончить свои восприятия, — и тогда приблизится он к своему господину, и поверит в обетованную Дульцинею.

И сам Дон-Кихот увидит наконец Альдонсу, не в мечтаемых чертогах, а в ее действительной хижине. Но что ему до Альдонсы! В зримой Альдонсе для него только материал для творения желаемой Дульцинеи. Его слишком волевой темперамент не позволяет ему только любоваться уже данною красою. Так в близкие к нашим дни волевой темперамент Некрасова увел его от любования красою дам к опозитизированию слез не жемчужных, слез горяшки вдовы. Альдонса для Дон-Кихота и для лирического поэта только затем и нужна, чтобы ее дульцинировать.

Для лирического поэта, для Некрасова, как для Дон-Кихота, нет Альдонсы, — есть Дульцинея. Для иронического поэта, как для Санчо-Пансо, нет Дульцинеи, — есть Альдонса.

Подвиг лирического поэта в том, чтобы сказать тусклой земной обычности сжигающее нет; поставить выше жизни прекрасную, хотя бы и пустую от земного содержания форму; силою обаяния и дерзновения устремить косное земное к воплощению в эту прекрасную форму. Лирический подвиг Дон-Кихота в том, что Альдонса отвергнута, как Альдонса, и принята лишь как Дульцинея. Не мечтательная Дульцинея, а вот та самая, которую зовут Альдонсою, или Дарьею, или Ириною. Для вас, — говорит лирический поэт, — смазливая, грубая девка, для меня — прекраснейшая из дам. Ибо не должно быть на земле грубой, смазливой, неприятной Альдонсы. И если кажется, что она есть, то лирическое восприятие мира требует чуда, требует преображения плоти. Требует изменения жизни, просветления жизни, ореола над нею.

Когда Поль Верлэн, лирический, нежный поэт, влача дни свои в нищете, был близок к смерти, он принялся золотить все бедные предметы своей скудной обстановки: колченогий стул, убогая кровать — все засияло перед ним, обманывая воображение бедного поэта блеском творимой красоты. Вот — трогательный пример дульцинирования жизни.

Труден лирический путь дульцинирования Альдонсы, но легко обратный путь альдонсирования Дульцинеи. Если бы Санчо-Пансо встретил каким-нибудь чудом Дульцинею, такую, какую ее воображал Дон-Кихот, или увидел бы ее изображение в искусстве, то он, конечно, искал бы в ней привычных ему черт Альдонсы. Ведь видели же мы недавно карикатурные изображения Джоконды. Для Леонардо да Винчи Джоконда — очаровательная дама с загадочною улыбкою, для автора карикатуры — только дебелая баба, вовсе не красивая. Ничего нет легче — передразнить, осмеять, написать пародию, нарисовать шарж, найти во всем черты пошлого и смешного. Кто этого не умеет!

Натурализм принуждается принять Альдонсу со всеми ее противоречиями, как единственную истину, и отвергнуть Дульцинею, как нелепую и смешную мечту. Это есть то, о чем Пушкин говорил: „Прозаические бредни, фламандской школы пестрый сор“.



Лирика и сама на высочайших ее высотах открывает роковую противоречивость в самом своем восторге, открывает неизбежность грехопадения во всяком мыслимом мироздании. Она становится трагической иронией. Такова была поэзия Лермонтова, и к такому же типу приближается прекрасная, глубокая и столь мало оцененная поэзия Минского.

Невозможность воплощения мечты, невозможность дульцинирования Альдонсы погружает душу в беспредельную мечтательность и в смертную истому. Лунная мечта Лилит обвевана тишиною и тайною, подобными тишине и тайне могилы.

Или в нисходящей, роняющей венец превосходства, Дульцинее облачаются черты земной Альдонсы. Но так как лирик говорит Альдонсе нет, то и Дульцинее отвергает он. Получается скептическая лирика, очаровательная поэзия Александра Блока.

И наконец возможна такая поэзия, когда принята Альдонса, как подлинная Альдонса и подлинная Дульцинее. Каждое ее переживание ощущается в его роковых противоречиях, вся невозможность утверждается, как необходимость, за пестрою завесою случайностей обретен вечный мир свободы. В каждом земном, грубом упоении таинственно явлены красота и восторг. Ирония становится мистической. Такою мистической иронией была поэзия Поля Верлена. Такое же принятие зримой Альдонсы, земной девы, за подлинную Альдонсу и за подлинную Дульцинее представляет образ Анны Ермолиной в моем романе „Тяжелые сны“.

8. Много можно найти и в жизни, и в искусстве примеров претворения Альдонсы в Дульцинее. Между прочим, мечту Дон-Кихота о претворении Альдонсы в Дульцинее воплотила Айседора Дункан. Ею, как и другими подобными примерами, оправдана милая, странная, смешная для глухих детей мечта.

Альдонса, в течение веков сознавая свое место в мире и свое отношение к таящейся в ней Дульцинее, наконец говорит миру и себе:

— Хочу быть Дульцинеею!

И вот приходит Айседора Дункан, и являет миру высокое, обольстительное зрелище творимой по воле красоты. Творится эта красота не из какого-нибудь особенно выбранного, чрезвычайно изысканного материала. Ничего подобного. Здесь мы видим образец этой удивительной склонности нового искусства, как бы ни различались его произведения в других отношениях и к каким бы различным школам они ни принадлежали, — склонности брать материал, так сказать, без выбора. Таков и материал, из которого творит свои очарования Айседора Дункан. И лицо, и тело у нее совсем обыкновенные, как у всех. Но видевшие танец Айседоры Дункан хоть однажды видели это истинное чудо преображения, обычной несовершенной плоти в необычайную, творимую по воле на глазах наших красоту, видели, как зримая Альдонса преображается в истинную Дульцинее, в настоящую красоту этого мира, в ту очаровательницу, которой захотел служить Дон-Кихот, — и вместе с тем это чудо преображения чувствуем мы и в себе самих, как и всегда, когда жизнь или искусство вскрывают нам Дульцинее под личиною Альдонсы. Если, конечно, хотим преображения и если хотим его почувствовать. Потому что без устремления воли ничто не дается человеку; искусство не берет на себя обязанности производить насильственные, принудительные преображения хотя бы только в душе нашей. Получаем от искусства лишь то, чего в явлениях искусства ищем.

Но чувствует зритель Айседоры Дункан это веяние свободы в своей душе, это удивительное преображение. Он, в предметах видимого мира замечавший только несовершенное и смешное, всегда так иронически улыбающийся, — иронически, конечно, потому, что этот мир и этот быт им совершенно и навсегда приняты, он восторгается и ликует. Видит перед собою полуобнаженное тело, и не испытывает никакого дурного, затаенного чувства. Прощает невинности ее невинность, и ничего для себя от нее не хочет. И если бы увидел ее совсем нагую, то и тогда таким же чистым и пламенным горел бы перед нею восторгом.

И хочется сказать многим:

— Милые, бедные работницы, с серпом или с иглою в утомленных руках, придите, взгляните на вашу сестру, на эту пляшущую и пляскою трудящуюся Альдонсу, — придите и научитесь, какие возможности красоты и восторга сокрыты в ваших телах; поймите, как прекрасна, как благоуханна преображенная в дерзновенном подвиге, нестыдливо обнаженная, милая плоть, прекрасное тело творимой Дульцинее.

Озарение некрасивого и обычного, вознесение его к вершинам жизни и счастья — вот смысл лирического подвига как в танце Айседоры Дункан, так и в ином явлении Дульцинее. Это — оправданная надежда на возможное еще на земле преображение нашей обычной жизни, такой некрасивой, нерадостной и потому злой, — жизни, где неохотно пляшут и неумело радуются, и если радуются, то радуются со злостью. В проявлении же Дульцинее как бы начинает оправдываться пророчество Ибсена о том, что красота вся станет жизнью, и вся жизнь красотою.

Это стремление к преобразованию простой и грубой, простонародной жизни красотою мы видим и в трудах Далькроза, которые с таким прекрасным энтузиазмом прославляются и пропагандируются в России князем Сергеем Волконским. Но нельзя не отметить существенной разницы между танцами Айседоры Дункан и ритмической гимнастикой Далькроза. Танец Айседоры Дункан идет от внутреннего переживания, которое выражается в ряде поз, связывающихся в свободное и легкое движение; этот очаровательный танец явственно идет от воли, имеет волевой характер. Ритмическая же гимнастика Далькроза идет от внешнего побуждения, от внушения музыки, требует внимания, точного исполнения, строгого послушания. С танцем Айседоры Дункан исполняемая ею музыка находится в отношении предустановленной гармонии, так что для данного переживания надобно взять вот эту именно музыку, а не какую-нибудь



другую. В ритмической же гимнастике Далькроза начало идет от музыки. Музыка подчиняет себе душу упражняющегося, заражает его теми или другими настроениями, — просто говоря, музыка повелевает душою танцующего. Танец Айседоры Дункан пробуждает душу, освобождает ее, возносит, — гимнастика Далькроза усыпляет душу, хотя и прекрасно дисциплинирует ее. Отдавая полную справедливость этой удивительной системе хитро соображенных упражнений, я все-таки отдам предпочтение дунканскому танцу. Для меня танец даже и неопытной дунканистки всегда приятен. Далькрозовские упражнения несколько скучны, и всегда немного жаль этих учениц и учеников, проделывающих такие головомомные и в конце концов ни на что ненужные упражнения. Мне кажется даже, что эти упражнения нехорошо должны действовать на волю танцующего, принужденного раздроблять свое внимание, свою душу. Впрочем, для многих из людей нашего времени нужна еще первоначальная выучка воли, элементарные упражнения в дисциплине. Для таких система Далькроза, по всей вероятности, очень полезна.

9. Созданный в новые века символ Дульцинеи Тобозской и основанный на нем миф о служении Прекраснейшей из дам — очаровательны. Они волнуют и стремят к великим достижениям, как великие идеи-силы. Действенная сила символа и этого мифа тем выше, что, в отличие от мифов глубокой древности, здесь мы видим, в самом символе, а не в исторических или филологических изысканиях, происхождение мифа. Не из пены морской встает сладчайшая очаровательница, Прекраснейшая из дам, а из великого источника всякой живой и действенной красоты, из могучего океана народной жизни, на который низошла творческая мечта поэта.

Так как новое искусство соответствует более активному, более деятельному состоянию души современного человека, то и образы его тогда имеют наиболее действенную силу, когда они в себе самих несут историю своего происхождения. Ведь потому так и интересуют современных знатоков и просто любителей искусства вопросы техники. Как это сделано? — это для нас часто интереснее, чем вопрос о том, что изображает сделанное. Потому так и нравится нам скульптура Родена, что в ней мы видим, как образ возникает из глыб грубого материала.

Все искусство наших дней — искусство устремительное и волевое. Для него характерны не столько те новые направления, которые так часто возникают в нем, сколько самая неустанная смена этих направлений. В искусстве мы, люди наших дней, постоянно стремимся к новому. А история дополняет наши искания, немножко успокаивает нашу суету, порою крикливую и неприятную, и из нового отбирает для хранения в благодарной памяти потомства только достойное. Впрочем, может быть, было бы неплохо, если бы и мы сами, проникшись справедливым духом строгой истории, радостно и жадно приветствуя все новое, отбирали из него достойное. Это ведь и соответствовало бы волевому характеру нашей эпохи. Зачем же нам ждать приговоров неторопливой истории, когда мы и сами легко различим, что приходит к нам в широком русле общемирового устремления и что подарено нам прихотью взбалмошной Айсы, веселой Мойры, любящей только анекдоты и охотничьи рассказы?

Чем явственнее волевой характер произведения искусства, чем более творческой энергии вложено в него, тем действеннее это создание искусства, тем более достойно долговечности.

Мы хотим от искусства того, чтобы оно творило новые художественные ценности из косного, неподатливого материала. По воле нашей должны твориться ценности. Не то мы признаем художественно-ценным, что подходит под установленный канон, а лишь то, что мы захотим признать прекрасным. Глазами отживших мы не хотим смотреть ни на один предмет земной жизни, — своими глазами должны мы все увидеть, и всем предметам заново дать имена. Все предметы хотим мы включить в круг нашего творчества, потому что мы знаем, что на этой, на нашей, земле нет предметов недостойных, низких или грязных, — есть только наше отношение к этим предметам, то или иное по воле нашей. Как сказал Некрасов:

Если в душе твоей ясны  
Типы добра и любви,

В мире все темы прекрасны, —  
Музу смелее зови.

Чем неподатливее материал и чем больше вложено в дело созидания творческой энергии, тем прекраснее победа. Может быть, здесь уместно будет повторить те слова, которыми начинается „Творимая Легенда“, и которые неоднократно уже повторялись многими критиками:

„Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я — поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, — над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном“.

Прежнее понятие о художественной ценности, как начале статического, навсегда неизменно незыблемом, чисто-эстетическом, о ценности прекрасного, высокого или трогательного, это понятие умирает, и ему на смену приходит понятие о художественной ценности становящейся, как начало динамическое, как внутреннее оправдание. Новая, не данная нам извне, не наследованная нами с множеством других предрассуждений от наших предков, художественная ценность, творимая нами по воле нашей, творимая интуитивно, является началом созидательным, ферментом великого брожения.

Формальным признаком нового, волевого, жаждущего трудностей искусства является отклонение его от завещанных веками канонов, то отклонение, которое так часто выводит из себя прилежных теоретиков и историков искусства.

По словам Андрея Белого:

„Символисты, в противовес догматикам творчества, противопоставили самую энергию творчества безотносительно к способам выражения этой энергии... Символизм

подводит искусство к той роковой черте, за которую оно перестает быть только искусством; оно становится новой жизнью и религиею свободного человечества...“

Итак, к великому труду призывает нас новое искусство, к труду преобразования жизни нашей, к подвигу восстановления свободной души в человечестве. Это — труд, превышающий силы человека и возможный лишь в состоянии того экстаза, который рождается в душе человека лишь под влиянием высоких внушений искусства. Жаждою подвига все более и более проникается современное искусство, жаждою бодрой и деятельной жизни, ярких красочных впечатлений, смелой и свободной живописи, совсем не похожей на то, что мы привыкли видеть в музеях. Это соответствует волевой, стремительной душе современного демократического общества, того общества, в которое непрерывно входят широкие потоки вновь приобщающихся к благам культуры варваров. Эти варвары вносят некоторую смуту во все наши понятия и о жизни, и об искусстве, но зато вливают свежую кровь в вялые вены дряхлеющего мира. И не большая беда в том, что в Италии последователи Маринетти хотели бы уничтожить произведения старого искусства, и что у нас в России кто-то хочет музеи картин заменить музеями вывесок; для наших городов не будет обидно, если юные художники будут разрисовывать вывески. И счастье современной цивилизации, что расшатывающие ее варвары приходят не из далеких пустынь, а из дебрей наших же городов; не гунны грозят Риму.

10. Так, жаждем подвига.

Славнейший подвиг и величайшая жертва — подвиг, приводящий к смерти, жертва жизни.

Вопрос о смерти с такою же неодолимою силою влечет многих современных поэтов, как и вопрос о смысле жизни.

По-видимому, нам, находящимся в жизни, совершенно неестественно любить смерть. Мы привыкли думать, что смерть страшна, безобразна и бессмысленна, что она отнимает от жизни весь ее смысл. Стоит ли жить, если все равно придет смерть? А между тем только смерть и дает весь смысл жизни, и без нее она была бы бессмысленна, как процесс, бесконечно, а стало быть, и бесцельно, продолженный.

Смерть, подводя итоги всем жизненным явлениям, укрощая всякую вражду и злобу, разрушая все противоречия, спасая от нестерпимого, не только осмысливает, но и освящает жизнь. Все мы знаем, что вместе со смертью в дома наши входит торжественное, умиротворяющее настроение.

Метерлинк говорит, что если бы люди чаще вспоминали о смерти, то они относились бы к жизни и друг к другу с большею нежностью, осторожностью и вдумчивостью.

О смерти еще Баратынский говорил:

О, дочь верховного Эфира!  
О, светозарная краса!  
В руке твоей олива мира,  
А не губящая коса.  
Когда возникнул мир цветущий  
Из равновесья диких сил,  
В твое хранение Всемогущий  
Его устройство поручил.  
И ты летаешь над твореньем,  
Согласье прям его лия,  
И в нем прохладным дуновеньем  
Смирять буйство бытия.

А человек! Святая дева!  
Перед тобой с его ланит  
Мгновенно сходят пятна гнева,  
Жар любострастия бежит.  
Дружится праведной тобою  
Людей недружная судьба:  
Ласкаешь тою же рукою  
Ты властелина и раба.  
Недоуменье, принужденье —  
Условье смутных наших дней;  
Ты — всех загадок разрешенье,  
Ты — разрешенье всех целей.

Все великое в жизни приходит к нам вратами жертвенной смерти. И всякий, кто, смертельно тоскуя, изнемогая в непосильной борьбе со злом нашей жизни, самовольно приближает к себе великую разрушительницу бедствий нестерпимых, бросает в душу нашу великий и правый укор безобразию и злу нашей жизни.

Жертвенною смертью преобразится мир, смертью и искусством. Этими двумя одинаково, потому что искусство своим возвышающим и очищающим влиянием на жизнь воистину подобно смерти. Жаждем невозможного, того невозможного, что мыслится нами, как необходимое для нас, — испытываем, по выражению Минского, жажду жгучую святых, которых нет, — и что же на земле может утолить эту жажду, кроме искусства, подобного смерти невозмутимым совершенством своим?

11. Так как все связано в жизни нашей, то и творчество в искусстве влечет за собою творчество в жизни. Особенно искусство наших дней, все проникнутое волевыми элементами. Чем более насыщено искусство творческою энергиею, тем более энергия эта переливается в жизнь. Искусство идет впереди жизни, и требует от нее творческого подвига, заражает жизнь жаждою этого подвига. Где искусство не выполняет своей верховной, руководящей деятельности, там жизнь обращается из деятельного, хотя и подражательного искусству подвига в быт, от искусства независимый, но зато застойный. Искусство, идущее за жизнью, знаменует всегда эпохи застоя, хотя бы и блистательного. Если в искусстве торжествует быт, это значит, что жизнь обнесена китайскою стеною и тоскует в плену застойного быта. А искусство, возвратившееся к жизни, становится, если верить парадоксальному утверждению Оскара Уайльда, просто плохим искусством.

Но почему становится возможным творчество жизни? Творить жизнь может и хочет только тот, кто смеет сказать Я. Только ставящий себя в центре мирового процесса может найти в себе достаточно силы для того, чтобы целью своей деятельности поставить творчество жизни. Где личность подавлена, там творчество невозможно. Возможна

лишь тоска по творчеству, тоска пророческая, потому что за периодами застоя и угнетенности всегда следуют периоды повышенной деятельности.

Тоска по свободному и деятельному проявлению творчества, тоска скованных творческих сил сказывается иногда в искусстве преувеличенным культом личности, как это и было в тот недолгий период, когда русский символизм пребывал в стадии самоуглубленного индивидуализма. Подавленная в жизни, в утешающей мечте личность вознаграждала себя за свой плен пророческими представлениями. Отсюда возникало чистое выражение суверенного *я*, надменный солипсизм или эгоцентризм, бывший только кратким, но значительным переходом к современному состоянию русского символизма.

Это самосознание личности, становящей себя в центре мирового процесса, было выражено, между прочим, в моей статье „Книга совершенного самоутверждения“ и в моей поэме „Литургия Мне“.

Полагая единственной основой всякого возможного познания только свое ощущение, каждый придет к выводу, что единственное достоверное бытие — мое бытие. Все же, что мне является, для меня только образ моего воображения, и весь мир становится для меня только моим представлением, как и для каждого. И потому солипсизм говорил:

„Все и во всем — Я, и только Я, и нет иного, и не было, и не будет“ („Книга соверш. самоутвержд.“).

Это не значит, что другие люди — мои призраки. Для солипсизма другой человек — другое Я, столь же ценное.

Здесь, с вами, и в ином пределе,  
Во всех просторах бытия,

И в каждом духе, в каждом теле,  
Все — Я. И все лишь только Я.  
(„Литургия Мне“).

Все — Я, а что же внешний мир, такой яркий, назойливый, красочный и в то же время такой враждебный мне? Враждебный, но и такой привычный, такой легкий, так сразу воспринятый с детских лет, воспринятый с такою легкостью, как будто я прихожу на землю уже не первый раз и уже не узнаю предметов вновь, а только вспоминаю их. Может быть, эта легкость восприятия мира, эта врожденная привычка к нему, это знакомое многим ощущение того, что некоторые переживания уже знакомы мне по какой-то неведомой прежней жизни, — может быть, все это указывало солипсизму на то, что мир не что иное, как моя же мечта.

И говорил солипсизм:

„Вне меня нет бытия, ни возможности бытия. Всякое познание есть только путь ко Мне, только средство самопознания, только исполнение старого мудрого требования: „Познай самого себя“.

Вывод отсюда, конечно, не тот, который делается поверхностным эгоизмом. Поверхностный, хотя и последовательный эгоизм полагает, что все позволено. Солипсизм, не видящий в мире ничего, кроме своих же переживаний, к этому разрешению себе всего прибавляет тот неизбежный вывод совести, что ведь зато и ответственность за все, в этом мире совершающееся, лежит на Мне. Эта всеобщая ответственность за грехи мира была ясна Достоевскому. Она же поражала иногда Леонида Андреева. Пример — рассказ „Тьма“.

И солипсизм говорил:

„Если есть в мире грех, то это — Мой грех. Все могу, чего хочу, — и все хочу, что могу. Я одно и то же во всяком человеке, почему и не следует человеку бояться смерти, как уничтожения. Смерти, как конечного уничтожения, нет. Но не следует человеку и надеяться на смерть, как на конечное уничтожение. Нет уничтожения, нет забвения, жизнь бесконечна, и потому грехи всего мира на Мне, и вечная на Мне казнь“.

Последовательный солипсизм приводит, таким образом, душу человека к религиозному слиянию с единою мировой волею, и в себе ощущает человек веяние той великой силы, которая движет миры и сердца.

Так, по закону тождества совершенных противоположностей, наибольшая свобода равняется совершенной необходимости. Обособление, сообразно тому же закону, становится тождественным с общностью. И солипсизм говорил:

„Между Мною и тобою нет разницы, нет границ, нет разделения. Ты и Я — одно. Забыть Меня — великий грех“.

Давая ощущение этой вселенской общности, искусство наших дней стремится перешагнуть за пределы чистого искусства, стремится преобразовать мир усилием творческой воли. В этом искусстве дано стремление к иной жизни, и потому художник является проповедником будущего. Но проповедует он не догматически, а только отчетливым выражением и самоутверждением своего внутреннего Я. Самоутверждение личности и есть начало ее стремления к лучшему будущему.

12. Из этого вытекают религиозные отношения искусства наших дней. Это искусство религиозно, потому что имеет трагические, волевые устремления. Трагедия всегда религиозна, и воля в мире только одна. Искусство наших дней религиозно и потому, что оно — искусство символическое, а символизм всегда дает нам ощущение всеобщей связности; он относит все являющееся к одному общему началу и, подобно религии, стремится проникнуть в смысл жизни. Искусство наших дней и потому религиозно, что оно хочет стремиться к искусству всенародному, т.е. уже и в земных формах осуществить живое ощущение вселенской связности и общности.

Поэтому в искусстве наших дней так сильны религиозно-философские устремления, выраженные в творчестве Минского, Мережковского, З. Гиппиус, Блока, Чулкова, Вячеслава Иванова, Ремизова.

Искусство наших дней подобно тому видению, которое имел в детстве Блэк, английский поэт XVIII столетия.

„В то утро ко мне в окно заглянул Бог“, — говорит Блэк, вспоминая это видение.

Поэт опять становится жрецом и пророком, и в том храме, где он совершает свое служение, искусство должно стать куполом, должно стать широким и блистающим куполом над жизнью.

Куполом над жизнью возвышается искусство наших дней, не потому, что оно служит целям жизни, — жизнь своих целей не имеет, — а потому искусство раскидывает свой купол над жизнью, что в нем жизнь получает свое достойное завершение. Высокое произведение — это и есть достигнутая цель, то, для чего жили люди, — цель, искусством достигнутая, жизни поставленная. Цель эта ставится перед жизнью потому, что и сама жизнь не хочет оставаться только бытом. Очарованная высокими внушениями искусства, жизнь стремится в те области, которые открыты перед нею и осенены высоким куполом искусства.

Покрывая жизнь этим величавым куполом, хотя и не для жизни построенным, а для свойственных искусству заданий, искусство наших дней утверждает жизнь, как творческий процесс. Утверждает только жизнь, стремящуюся к творчеству, и не приемлет жизни, коснеющей в оковах быта. Искусство, являя образ истинного бытия, ведет человека к утверждению наиболее высоких благ жизни, к самоутверждению и творчеству.

*Федор Сологуб*

# Дмитрий Мережковский

1866—1941



## ПОЭТУ

Не презирай людей! Безжалостной и гневной  
Насмешкой не клейми их горестей и нужд,  
Сознав могущество заботы повседневной,  
Их страха и надежд не оставайся чужд.  
Как друг, не как судья неумолимо-строгий,  
Войди в толпу людей и оглянись вокруг,  
Пойми ты говор их и смутный гул тревоги,  
И стон подавленный невыразимых мук.  
Сочувствуй горячо их радостям и бедам,  
Узнай и полюби простой и темный люд,  
Внимай без гордости их будничным беседам  
И, как святыню, чти их незаметный труд.  
Сквозь мутную волну житейского потока  
Жемчужины на дне ты различишь тогда:  
В постыдной оргии продажного порока —

## ПОЭТУ НАШИХ ДНЕЙ

Молчи, поэт, молчи: толпе не до тебя.  
До скорбных дум твоих кому какое дело?  
Твердить былой напев ты можешь про себя, —  
Его нам слушать надоело...

Не каждый ли твой стих сокровища души  
За славу мнимую безумно расточает, —  
Так за глоток вина последние гроши  
Порою пьяница бросает.

Ты опоздал, поэт: нет в мире уголка,  
В груди такого нет блаженства и печали,  
Чтоб тысячи певцов об них во все века,  
Во всех краях не повторяли.

Следы раскаянья и жгучего стыда,  
Улыбку матери над тихой колыбелью,  
Молитву грешника, и поцелуй любви,  
И вдохновенного возвышенную целью,  
Борца за истину во мраке и крови.  
Поймешь ты красоту и смысл существованья  
Не в упоительной и радостной мечте,  
Не в блесках и цветах, но в терниях страданья,  
В работе, в бедности, в суровой простоте.  
И жаждущую грудь роскошно утоляя,  
Неисчерпаема, как нектар золотой,  
Твой подвиг тягостный сторицей награждая,  
Из жизни сумрачной поэзия святая  
Польется светлою, могучею струей.  
1883

Ты опоздал, поэт: твой мир опустошен, —  
Ни колоса — в полях, на дереве — ни ветки;  
От сказочных пиров счастливейших времен  
Тебе остались лишь объедки...

Попробуй слить всю мощь страданий и любви  
В один безумный вопль; в негодованьи гордом  
На лире и в душе все струны оборви  
Одним рыдающим аккордом, —

Ничто не шевельнет потухшие сердца,  
В священном ужасе толпа не содрогнется,  
И на последний крик последнего певца  
Никто, никто не отзовется!  
1884



## СМЕРТЬ НАДСОНА

(Читано на литературном вечере в память С.Я. Надсона)

Поэты на Руси не любят долго жить:  
Они проносятся мгновенным метеором,  
Они торопятся свой факел потушить,  
Подавленные тьмой, и рабством, и позором.  
Их участь — умирать в отчаянии немом;  
Им гибнуть суждено, едва они блеснули,  
От злобной клеветы, изменнической пули  
Или в изгнании глухом.

И вот еще один, — его до боли жалко:  
Он страстно жить хотел и умер в двадцать лет.  
Как ранняя звезда, как нежная фиалка,  
Угас наш мученик-поэт!

Свободы он молил, живой в гробу метался,  
И все мы видели — как будто тень легла  
На мрамор бледного, прекрасного чела;  
В нем медленный недуг горел и разгорался,  
И смерть он призывал — и смерть к нему пришла.  
Кто виноват? К чему обманывать друг друга!  
Мы, виноваты — мы. Зачем не сберегли

Певца для родины, когда еще могли  
Спасти его от страшного недуга.  
Мы все, на торжество пришедшие сюда,  
Чтобы почтить талант обычной слезою, —  
В те дни, когда он гас, измученный борьбою,  
И жаждал знания, свободы и труда,  
И нас на помощь звал с безумною тоскою,  
Друзья, поклонники, где были мы тогда?..  
Бесцельный шум газет и славы голос вещей —  
Теперь, когда он мертв, — и поздний лавр певца,  
И жалкие цветы могильного венца —  
Как это все полно иронии зловещей!..

Поймите же, друзья, он не услышит нас:  
В гробу, в немом гробу он спит теперь глубоко,  
И между тем как здесь все нежит слух и глаз,  
И льется музыка, и блещет яркий газ, —  
На тихом кладбище он дремлет одиноко  
В глухой, полночный час...  
Уста его навек сомкнулись без ответа...  
Страдальческая тень погибшего поэта,  
Прости, прости!..  
1887

158

## ДОН КИХОТ

Шлем — надтреснутое блюдо,  
Щит — картонный, панцирь жалкий...  
В стременах висят, качаясь,  
Ноги тощие, как палки.

Для него хромая кляча —  
Конь могучий Россинанта,  
Эти мельничные крылья —  
Руки мощного гиганта.

Видит он в таверне грязной  
Роскошь царского чертога,  
Слышит в дудке свинопаса  
Звук серебряного рога.

Санхо Панца едет рядом;  
Гордый вид его серьезен:  
Как прилично копьеносцу,  
Он величествен и грозен.

В красной юбке, в пятнах дегтя,  
Там, над кучами навоза —  
Эта царственная дама —  
Дульцинея де Тобозо...

Страстно, с юношеским жаром  
Он толпе крестьян голодных,  
Вместо хлеба, рассыпает  
Перлы мыслей благородных:

«Люди добрые, ликуйте, —  
Наступает праздник вечный:  
Мир не солнцем озарится,  
А любовью бесконечной...»

Будут все равны; друг друга  
Перестанут ненавидеть;  
Ни алькады, ни бароны  
Не посмеют вас обидеть.

Пойте, братья, гимн победный!  
Этот меч несет свободу,

Справедливость и возмездье  
Угнетенному народу!»

Из приходской школы дети  
Выбегают, бросив книжки,  
И хохочут, и кидают  
Грязью в рыцаря мальчишки.

Аплодируя, как зритель,  
Жирный лавочник смеется;  
На крыльце своем трактирщик  
Весь от хохота трясется.

И почтенный патер смотрит,  
Изумлением объятый,  
И громит безумье века  
Он латинскою цитатой.

Из окна глядит цирюльник,  
Он прервал свою работу,  
И с восторгом машет бритвой,  
И кричит он Дон Кихоту:

«Благороднейший из смертных,  
Я желаю вам успеха!..»  
И не в силах кончить фразы,  
Задышается от смеха.

Он не чувствует, не видит  
Ни насмешек, ни презренья:  
Кроткий лик его так светел,  
Очи — полны вдохновенья.

Он смешон; но сколько детской  
Доброты в улыбке нежной,  
И в лице простом и бледном  
Столько веры безмятежной.

И любовь, и вера святы.  
Этой верою согреты  
Все великие безумцы,  
Все пророки и поэты!

1887

**СОВЕСТЬ**

Поэт, у ног твоих волнуется, как море,  
 Голодная толпа и ропщет, и грозит;  
 Стучится робко в дверь беспомощное горе,  
 И призрак нищеты в лицо тебе глядит, —  
 А ты... изнеженный, больной и пресыщенный,  
 Ты заперся на ключ от воплей и скорбей;  
 Не начиная жить, ты, жизнью уstraшенный,  
 Бежал, закрыв глаза, от мира и людей.  
 Над книгой ты скорбел, ты плакал над собою,  
 И, презирая труд, о подвигах мечтал,  
 И, в праздности гордясь печалью мировую,  
 Стенаньям гибнущих бесчувственно внимал.  
 Играл ты, как дитя, в искусство и науку.  
 В уютной комнате ты для голодных пел

Свою развратную, бессмысленную скуку,  
 И хлеб чужой, как вор, всю жизнь беспечно ел.  
 Об истине кричал, но в истину не верил,  
 И чувства мнимого любуясь красотой,  
 Как в зеркале актер любуется собой, —  
 В слезах раскаянья ты лгал и лицемерил!  
 Что мог бы ты сказать измученному миру?  
 Кому свою печаль ничтожную поешь?..  
 Твой бесполезный стих — кощунственная ложь;  
 Разбей ненужную, бессмысленную лиру!..  
 С людьми ты не хотел бороться и страдать,  
 Ни разу на мольбу ты не дал им ответа,  
 И смеешь ты себя, безумец, называть  
 Священным именем поэта!..  
 1887

\* \* \*

Уж дышит оттепель, и воздух полон лени,  
 Порой на улице саней неровный бег  
 Касается камней, и вечером на снег  
 Ложатся от домов синеющие тени.  
 В груди — расслабленность и кроткая печаль;  
 Голубка сизая воркует на балконе,  
 Меж колоколен, труб и крыш на небосклоне  
 Янтарные пары куда-то манят вдаль,

И капли падают с карнизов освещенных;  
 Щебечут воробьи на ветках обнаженных,  
 Из городских садов, обвеянных весной,  
 Уж пахнет сыростью и рыхлою землей;  
 И черная кора дубов уж разогрета.  
 Желанье смутное — в проснувшейся крови;  
 Как семя под землей, так зреет стих любви  
 В растроганной душе поэта.  
 1888

**ПЕВЕЦ**

На солнце выхожу из тени молчаливой,  
 По влажной колее неведомой тропы,  
 Туда, где в полдень серп звенит над желтой нивой,  
 И золотом блещут тяжелые снопы.

Не праздна жизнь твоя, не лгут твои уста:  
 Как жатва Господом дарованного хлеба,  
 Святое на земле благословенье неба  
 И вечных слов твоих живая красота.

Благослови, Господь, святое дело жизни,  
 И жатву мирную, — тебе угодный труд!  
 Жнецы родных полей когда-нибудь поймут,  
 Что не чужой и ты, певец, в своей отчизне.

Как в полдень свежести отрадной дуновенье  
 На лик согбенного, усталого жнеца —  
 За бескорыстный труд и на главу певца,  
 Пошли, о Господи, Твое благословенье!  
 1892

**ПОЭТ**

Сладок мне венец забвенья темный,  
 Посреди ликующих глупцов,  
 Я иду отверженный, бездомный,  
 И бедней последних бедняков.

Я люблю безумную свободу!  
 Выше храмов, тюрем и дворцов,  
 Мчится дух мой к дальнему восходу,  
 В царство ветра, солнца и орлов!..

Но душа не хочет примиренья,  
 И не знает, что такое страх;  
 К людям в ней — великое презренье,  
 И любовь, любовь в моих очах:

А внизу, меж тем, как призрак темный,  
 Посреди ликующих глупцов,  
 Я иду отверженный, бездомный  
 И бедней последних бедняков.  
 1894

**М.Ю. ЛЕРМОНТОВ.  
ПОЭТ СВЕРХЧЕЛОВЕЧЕСТВА****I**

Почему приблизился к нам Лермонтов? Почему вдруг захотелось о нем говорить? Рассказывают, будто бы у Лермонтова был такой «тяжелый взгляд», что на кого он смотрел пристально, тот невольно оборачивался. Не так ли мы сейчас к нему обернулись невольно?

Стихи его для нас как заученные с детства молитвы. Мы до того привыкли к ним, что уже почти не понимаем. Слова действуют помимо смысла.

Помню, когда мне было лет 7—8, я учил наизусть «Ангела» из старенькой хрестоматии с истрепанным зеленым корешком. Я твердил: «По небу полуночи», не понимая, что «полуночи» родительный падеж от «полночь»; мне казалось, что это два слова: «по» и «луночь». Я видел картину, изображавшую ангела, который летит по

темно-синему, лунному небу: это и была для меня «луночь». Потом узнал, в чем дело; но до сих пор читаю: «По небу, по луночи», бессмысленно, как детскую молитву.

Есть сила благодатная  
В созвучье слов живых,

И дышит непонятная,  
Святая прелесть в них.

Я также узнал, что нельзя сказать: «Из пламя и света», а надо: из пламени. Но мне нравилась эта грамматическая ошибка: она приближала ко мне Лермонтова.

Потом, в 12—13 лет, я уже для собственного удовольствия учил его наизусть. Переписывал «Мцыри» тщательно, в золотообрезную тетрадку, и мне казалось, что эти стихи я сам сочинил.

Пушкина я тогда не любил: он был для меня взрослый; Лермонтов такой же ребенок, как я.

В то утро был небесный свод  
Так чист, что ангела полет

Прилежный взор следить бы мог.

Вот чего Пушкин не сказал бы ни за что. Взор его был слишком трезв, точен и верен действительности. Он говорит просто:

Последняя туча рассеянной бури,

Одна ты несешься по ясной лазури

Но эта пушкинская «ясная лазурь», по сравнению с бездонно-глубоким лермонтовским небом, казалась мне плоской, как голубая эмаль.

С годами я полюбил Пушкина, понял, что он велик, больше, чем Лермонтов. Пушкин оттеснил, умалил и как-то обидел во мне Лермонтова: так иногда взрослые нечаянно обижают детей. Но где-то в самой глубине души остался уголок, не утолненный Пушкиным.

Я буду любить Пушкина, пока я жив; но когда придет смерть, боюсь, что это примирение:

И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть,

И равнодушная природа  
Красою вечною сиять, —

покажется мне холодным, жестоким, ничего не примиряющим — и я вспомню тогда детские молитвы, вспомню Лермонтова.

Не потому ли уже и теперь сквозь вечеряющий пушкинский день таинственно мерцает Лермонтов, как первая звезда.

Пушкин — дневное, Лермонтов — ночное светило русской поэзии. Вся она между ними колеблется, как между двумя полюсами — созерцанием и действием. Голос Божий пророку:

Глаголом жги сердца людей, —

услыхал Пушкин, но не последовал ему, не сделался пророком, идущим к людям, а предпочел остаться жрецом, от людей уходящим:

Подите прочь! Какое дело

Поэту мирному до вас?

Поэт — жрец, а жертва Богу — жизнь людей. Толпа не зажигается огнем пророка, а «плюет на алтарь», где горит огонь жреца.

В жизни Пушкин весь на людях, но в творчестве один.

Ты — царь; живи один.

Лермонтов обратно: в жизни — один, в творчестве идет к людям; пусть не доходит, но идет, пусть ненавидит, но не бесстрастен.

*Не для битв*

Мы рождены, —

говорит Пушкин.

Бывало, мерный звук твоих могучих слов

Воспламенял бойца *для битвы*, —

говорит Лермонтов. Поэт — кинжал, «спутник героя».

Не по одной груди провел он страшный след

И не одну порвал кольчугу.

Созерцание, отречение от действия для Пушкина — спасение, для Лермонтова — гибель поэта, ржавчина клинка.

Игрушкой золотой он блещет на стене,  
Увы, бесславный и безвредный...  
Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк,

Иль никогда на голос мщенья  
Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,  
Покрытый ржавчиной презренья?

У Пушкина жизнь стремится к поэзии, действие к созерцанию; у Лермонтова поэзия стремится к жизни, созерцание — к действию.

На первый взгляд может показаться, что русская литература пошла не за Пушкиным, а за Лермонтовым, захотела быть не только эстетическим созерцанием, но и пророческим действием — «глаголом жечь сердца людей».

Стоит, однако, взглянуть пристальнее, чтобы увидеть, как пушкинская чара усыпляет буйную стихию Лермонтова.

И на бунтующие волны

Льет усмирительный елей.

В начале — буря, а в конце — тишь да гладь. Тишь да гладь — в созерцательном аскетизме Гоголя, в созерцательном эстетизме Тургенева, в православной реакции Достоевского, в буддийском неделании Л. Толстого. Лермонтовская действенность вечно борется с пушкинской созерцательностью, вечно ею побеждается и сейчас побеждена как будто окончательно, раздавлена.

Вот одна из причин того, что о Пушкине говорили много и кое-что сказали, о Лермонтове говорили мало и ничего не сказали; одна из причин того, что пушкинское влияние в русской литературе кажется почти всем, лермонтовское — почти ничем.

Другая причина того же указана в статье Вл. Соловьева о Лермонтове, недаром предсмертной — как бы духовном завещании учителя ученикам.

## II

«Я вижу в Лермонтове прямого родоначальника того направления чувств и мыслей, *а отчасти и действий* (тут упоминание о действенности чрезвычайно важно), которое для краткости можно назвать «нищешанством». Глубочайший смысл деятельности Лермонтова освещается писаниями его ближайшего преемника Ницше».

Сверхчеловечество, по мнению Вл. Соловьева, есть не что иное, как ложно понятое, превратное богочеловечество. Лермонтов не понял своего призвания «быть могучим вождем людей на пути <к> сверхчеловечеству» истинному, т.е. к богочеловечеству, к христианству, и потому погиб. Христианства же не понял, потому что не захотел смириться. А «кто не может подняться и не хочет смириться, тот сам себя обрекает на неизбежную гибель».

В 1840 году в черновом отпуске полковой канцелярии при штабе генерал-адъютанта Граббе, отправленном в Петербург, на запрос военного министра о поручике Лермонтове, сказано: «...служит исправно, ведет жизнь трезвую и ни в каких злокачественных поступках не замечен».

Полковой писарь оказался милосерднее христианского философа. В посмертном отпуске Вл. Соловьева вся жизнь Лермонтова — непрерывная цепь «злокачественных поступков».

«С детства обнаружили в нем черты злобы прямо демонической. В саду он то и дело ломал кусты и срывал лучшие цветы, осыпая ими дорожки. Он с истинным удовольствием давил несчастную муху и радовался, когда брошенный камень сбивал с ног бедную курицу. Взрослый Лермонтов совершенно так же вел себя относительно человеческого существования, особенно женского. И это демоническое сладострастие не оставляло его до горького конца. Но с годами демон кровожадности слабеет, отдавая большую часть своей силы своему брату, демону нечистоты», — того, что Вл. Соловьев называет «свинством». Эротическую музу Пушкина сравнивает он с ласточкой, которая, пролетая над грязною лужей, не задевает ее крылом и «щебечет что-то невинное»; «порнографическую» музу Лермонтова — с «лягушкой, прочно засевшей в тине».

Здесь любопытно это общепринятое побивание Лермонтова Пушкиным: одному все прощается, другому каждое лыко в строку.

Наконец, к первым двум демонам присоединился главнейший и сильнейший демон гордости, так что в душе его «завелось целое демоническое хозяйство». Все доброе, но слишком слабое, что у него еще было — несколько «субъективных усилий» в борьбе с демонизмом, — заглохло окончательно, и он безвозвратно устремился к гибели.

Дуэль с Мартыновым — «этот безумный вызов высшим силам» — была последним и самым «злокачественным поступком» Лермонтова. «Бравый майор Мартынов», как называет его Вл. Соловьев, или попросту «Мартышка», как называл его Лермонтов (это в самом деле «мартышка», обезьяна Лермонтова, то же для него, что Грушницкий для Печорина, Смердяков для Ив. Карамазова), оказался орудием небесной кары за бесовскую «кровожадность», бесовское «сладострастие» и бесовскую «гордыню» Лермонтова. И небесное знамение подтвердило праведную мечь: «В страшную грозу, при блеске молнии и раскатах грома перешла эта бурная душа в иную область бытия».

Конец Лермонтова у Вл. Соловьева напоминает конец Фауста. Потомок шотландского чернокнижника Фомы Лермонта и предок немецкого антихриста Ницше не мог иметь иного конца.

«Конец Лермонтова и им самим и нами называется *гибелью*, — заключает Вл. Соловьев. — Выражаясь так, мы не представляем себе, конечно, театрального провала в какую-то преисподнюю, где пляшут красные черти». Оговорка дела не меняет: какого бы цвета ни были черти, нет сомнения, что Вл. Соловьев Лермонтова отправил к чертям. Он дает понять, что конец его не только временная, но и *вечная гибель*.

Над поэтом произносится такой же беспощадный приговор, как над человеком.

«Осталось от Лермонтова несколько истинных жемчужин поэзии», затерянных в навозной куче «свинства», в «обуявшей соли демонизма, данной на поправление людям,

по слову Евангелия; могут и должны люди попить эту обуюющую соль с презрением и враждою, конечно, не к погибшему гению, а к погубившему его началу человекоубийственной лжи».

Спасти Лермонтова от вечной гибели нельзя; но, чтобы «хоть сколько-нибудь уменьшить ужас», на который он обречен и который неизмеримо ужаснее «пляшущих красных чертей», мы должны «обличать ложь воспетого им демонизма», т.е. ложь всей лермонтовской поэзии, чья сущность, по мнению Вл. Соловьева, и есть не что иное, как демонизм, превратное сверхчеловечество.

О. Матфей советовал Гоголю сжечь свои писания; Вл. Соловьев почти то же советует нам сделать с писаниями Лермонтова.

В этом приговоре нашла себе последнее выражение та глухая ненависть, которая преследовала его всю жизнь.

Добрый старичок Плетнев, друг Пушкина, называл Лермонтова «фокусником, который своими гримасами напоминал толпе Пушкина и Байрона». Современный присяжный поверенный Спасович утверждает, что Лермонтову «можно удивляться, но любить его нельзя». Достоевский, так много сказавший о Пушкине, ни слова не говорит о Лермонтове, которому в мистике своей обязан едва ли не более, чем Пушкину, а единственный раз, когда вспомнил о Лермонтове, сравнил его с «бесноватым Ставрогиным» по силе «демонической злобы»: «...в злобе выходил прогресс даже против Лермонтова». Пятигорские враги поэта, натравливая на него Мартынова, говорили, что пора «проучить ядовитую гадину». Одна «высокопоставленная особа», едва ли не император Николай I, узнав о смерти Лермонтова, вздохнула будто бы с облегчением и заметила: «Туда ему и дорога!» — а по другому, не психологически, а лишь исторически недостоверному преданию, воскликнула: «Собаке собачья смерть!»

Таким образом Вл. Соловьев нанес Лермонтову только последний, так называемый «милосердный удар», *coup de grâse*. Мартынов начал, Вл. Соловьев кончил; один казнил временной, другой — вечною казнию, которую предчувствовал Лермонтов:

И как преступник перед казнию,

Ищу кругом души родной.

Казнь совершилась, раздавлена «ядовитая гадина», лучезарному Аполлону-Пушкину принесен в жертву дионисовский черный козел — козел отпущения всей русской литературы — Лермонтов.

Откуда же такая ненависть?

### III

«Смирись, гордый человек!» — воскликнул Достоевский в своей пушкинской речи. Но с полною ясностью не сумел определить, чем истинное Христово смирение сынов Божиих отличается от мнимо-христианского рабьего смирения. Кажется, чего другого, а смирения всяческого — и доброго и злого — в России довольно.

Смирению учила нас русская природа — холод и голод — русская история: византийские монахи и татарские ханы, московские цари и петербургские императоры. Смирал нас Петр, смирял Бирон, смирял Аракчеев, смирял Николай I; ныне смиряют карательные экспедиции и ежедневные смертные казни. Смиряет вся русская литература.

Если кто-нибудь из русских писателей начинал бунтовать, то разве только для того, чтобы тотчас же покаяться и еще глубже смириться. Забунтовал Пушкин, написал оду Вольности и смирился — написал оду Николаю I, благословил казнь своих друзей декабристов:

В надежде славы и добра  
Гляжу вперед я без боязни:

Начало славных дней Петра  
Мрачили мятежи и казни.

Забунтовал Гоголь — написал первую часть «Мертвых душ» и смирился — сжег вторую, благословил крепостное право. Забунтовал Достоевский, пошел на каторгу — и вернулся проповедником смирения. Забунтовал Л. Толстой, начал с анархической синицы, собиравшейся море зажечь, и смирился — кончил непротивлением злу, проклятием русской революции.

Где же, где, наконец, в России тот «гордый человек», которому надо смириться? Хочется иногда ответить на этот вечный призыв к смирению: куда же еще смириться?

И вот один-единственный человек в русской литературе, до конца не смирившийся, — Лермонтов.

Потому ли, что не успел смириться? Едва ли.

Источник лермонтовского бунта — не эмпирический, а метафизический. Если бы продолжить этот бунт в бесконечность, он, может быть, привел бы к иному, более глубокому, истинному смирению, но, во всяком случае, не к тому, которого требовал Достоевский и которое смешивает свободу сынов Божиих с человеческим рабством. Ведь уже из того, как Лермонтов начал свой бунт, видно, что есть в нем какая-то религиозная святость, от которой не отречется бунтующий, даже под угрозой вечной гибели, той «преисподней, где пляшут красные черти».

Этой-то метафизически и религиозно утверждающей себя несмирности, несмиримости и не могла простить Лермонтову русская литература. Все простила бы, только не это — не «хулу на Духа», на своего смиренного духа.



Смотрите: вот пример для вас!  
Он горд был, не ужился с нами.  
Глупец! хотел уверить нас,  
Что Бог гласит его устами.

Смотрите ж, дети, на него,  
Как он угрюм, и худ, и бледен,  
Смотрите, как он наг и беден,  
Как презирают все его!

Вот за что обречен был Лермонтов на страшную казнь в сем веке и будущем.

Вл. Соловьев уверяет, будто бы любит Лермонтова. «Вы мне поверите, что, прежде чем говорить о Лермонтове, я подумал, чего требует от меня любовь к умершему». Но уж если любовь такова, что вбивает, так сказать, осиновый кол в горло покойнику, то какова же ненависть?

Любовь или ненависть, во всяком случае, такая страсть в этой борьбе, которая возможна только тогда, когда враг врагу чересчур близок. Вл. Соловьев и Лермонтов — родные братья, Авель и Каин русской литературы; но здесь совершается обратное убийство: Авель убивает Каина.

Борьба многих смиренных с одним «гордым человеком» происходила до сих пор в темноте, как бы ощупью: слышно было только, что кого-то ловили, давили, душили и никак не могли задушить окончательно. Но кого именно, не было видно. Никто не смел заглянуть в лицо избиваемой нечисти, словно упырю или оборотню. Вл. Соловьев первый осмелился, не опустил глаз перед невыносимо тяжелым взором Лермонтова и, глядя ему прямо в глаза, произнес: «Сверхчеловек». И слово это, как свеча, вдруг поднесенная к лицу оборотня, осветило его. Верно это или неверно, во всяком случае, дело тут идет именно об этом.

Борьба сверхчеловечества с богочеловечеством для нас не только настоящее, но и будущее, наша вечная злоба дня. Вот почему мы должны были обернуться в ту сторону, откуда уставились на нас эти тяжелые глаза; вот почему незапамятно давний, почти забытый, детский Лермонтов так внезапно вырос и так неотступно приблизился к нам.

#### IV

163

«Подходя к дверям поручика Синицына, я почти столкнулся с быстро сбегавшим с лестницы и гремевшим шпорами молоденьким гусарским офицером. Он имел очень веселый вид человека, который сию минуту слышал или сделал что-то пресмешное. Он слегка задел меня капюшоном своей распахнувшейся шинели и, засмеявшись звонко на всю лестницу, сказал:

— Извините мою гусарскую шинель, что она лезет без спроса целоваться с вашим гражданским хитоном.

Лицо у него было бледное, несколько скуластое, как у татар, с крохотными тоненькими усиками и с коротким, чуть-чуть приподнятым носом, именно таким, какой французы называют nez à la cousine<sup>1</sup>. Развеселый этот офицерик не произвел на меня никакого особенного впечатления, кроме только того, что взгляд его мне показался каким-то тяжелым, сосредоточенным...»

А вот отзыв самого благонаправленного поручика Синицына:

«Я, вы знаете, люблю, чтобы у меня все было в порядке... А тут вдруг, откуда ни возьмись, влетает к вам товарищ по школе, курит, сыплет пепел везде где попало, тогда как я ему указываю на пепельницу, и вдобавок швыряет окурки своих проклятых пахитос в мои цветочные горшки и при всем этом без милосердия болтает, лепечет, рассказывает всякие грязные истории о петербургских продажных красавицах, декламирует самые скверные французские стишонки... Небось не допросишься, чтоб что-нибудь свое прочел, ленив, пострел, ленив страшно, и что ни напишет, все или прячет куда-то, или жжет на раскурку трубок своих же сорвиголов-гусаров...»

Таково первое впечатление от Лермонтова: самый обыкновенный гусарский офицерик.

Однажды с пьяной компанией на тройках в два часа ночи въезжая в Петербург, на заставе у шлагбаума, где требовали расписки от въезжающих, Лермонтов расписался: «Российский дворянин Скот Чурбанов».

Я никогда не забуду, как в 80-х годах, во время моего собственного юношеского увлечения Лермонтовым, отец мой передал мне отзыв о нем гр. Адлерберга, министра двора при Александре II, старика, который лично был знаком с Лермонтовым: «Вы представить себе не можете, какой это был грязный человек!» Для гр. Адлерберга Лермонтов был именно «Скот Чурбанов».

Вл. Соловьев не преувеличил, а скорее приуменьшил пошлость, «свинство» Лермонтова.

Чтобы в этом убедиться, стоит прочесть «Записки» Екатерины Александровны Хвостовой.

Лермонтов ухаживал за ней долго и упорно, довел ее до признания в любви, произнося кощунственно такие слова:

— Полюби меня, и я буду верить в Бога... Ты одна можешь спасти мою душу...

«Он поработил меня совершенно, — признается Катенька. — Мне стало страшно за себя. Я как будто чувствовала бездну под своими ногами.

Он уговаривал меня на побег и тайный брак». Когда же убедился, что она готова на все, написал ей анонимное письмо, в котором говорил о себе самом: «Поверьте, он недостоин вас. Для него нет ничего святого, он никого не любит. Я ничего не имею против него, кроме презрения, которое он вполне заслуживает».

Письмо перехватили родственники. В доме наступил ад. «Удивительно, как в ту ночь я не выплакала все сердце и осталась в своем уме, — пишет Хвостова. — Он убил во мне душу».

<sup>1</sup> *Вздернутым носом*  
(франц.).

Но разлюбить его она не могла. «Куда девалась моя гордость!.. Я готова была стать перед ним на колени, лишь бы он ласково взглянул на меня».

Они встречались на балах. «Он все не смотрел на меня; не было возможности заговорить с ним. Наконец я спросила его:

— Ради Бога, скажите, за что вы сердитесь?

— Я вас больше не люблю, да кажется, и никогда не любил, — ответил Лермонтов».

«Теперь я не пишу романов — я их переживаю», — записал он в дневнике. «Я на деле готовлю материалы для моих сочинений», — сказал он однажды самой жертве.

Есть человеческие мерзости, которых нельзя простить ни за какое величие. Читая признания бедной Катеньки, хочется иногда воскликнуть: подлец, вовсе не какой-нибудь великий злодей, а средней руки подлец, настоящий хулиган!

«Какой великий и могучий дух!» — воскликнул Белинский после долгой беседы наедине с Лермонтовым. Белинский редко ошибался в людях. Да и было же что-то в Лермонтове, из чего родилась его поэзия — эти единственные на земле «звуки небес», что и Вл. Соловьева заставило увидеть в нем призвание «быть могучим вождем людей на пути <к> сверхчеловечеству».

Как же это соединялось с пошлостью? Скот Чурбанов с «великим и могучим духом»? Хулиган с ангелом?

«В Лермонтове было два человека», — говорит близко знавшее его лицо. «Во мне два человека, — говорит Печорин. — Я сделался нравственным калекою: одна половина души моей высохла, умерла, я ее отрезал и бросил; тогда как другая шевелилась и жила к услугам каждого, и этого никто не заметил, потому что никто не знал о существовании погибшей ее половины».

Главная ошибка, кажется, впрочем, не самого Лермонтова, а Печорина, заключается в том, что он считает отрезанную половину окончательно погибшею, тогда как обе половины одинаково живы метафизически и лишь эмпирически одна половина подавила другую.

Откуда же это раздвоение?

## V

Произошла на небе война: Михаил и ангелы его воевали против Дракона; и Дракон и ангелы его воевали против них; но не устояли, и не нашлось уже для них места на небе. И низвержен был великий Дракон.

Существует древняя, вероятно, гностического происхождения легенда, упоминаемая Данте в «Божественной комедии», об отношении земного мира к этой небесной войне. Ангелам, сделавшим окончательный выбор между двумя станами, не надо рождаться, потому что время не может изменить их вечного решения; но колеблющихся, нерешительных между светом и тьмою благодать Божия посылает в мир, чтобы могли они сделать во времени выбор, не сделанный в вечности. Эти ангелы — души людей рождающихся. Та же благодать скрывает от них прошлую вечность, для того чтобы раздвоение, колебание воли в вечности прошлой не предвещало того уклона воли во времени, от которого зависит спасение или гибель их в вечности будущей. Вот почему так естественно мы думаем о том, что будет с нами после смерти, и не умеем, не можем, не хотим думать о том, что было до рождения. Нам надо забыть откуда — для того, чтобы яснее помнить куда.

Таков общий закон мистического опыта. Исключения из него редки, редки те души, для которых поднялся угол страшной завесы, скрывающей тайну премирную. Одна из таких душ — Лермонтов.

«Я счет своих лет потерял», — говорит пятнадцатилетний мальчик. Это можно бы принять за шутку, если бы это сказал кто-нибудь другой. Но Лермонтов никогда не шутит в признаниях о себе самом.

Чувство незапамятной давности, древности — «веков бесплодных ряд унылый», — воспоминание земного прошлого сливается у него с воспоминанием прошлой вечности, таинственные сумерки детства с еще более таинственным всполохом иного бытия, того, что было до рождения.

И я счет своих лет потерял  
И крылья забвенья ловлю.

Как я сердце унести бы им дал,  
Как бы вечность им бросил мою!

Так же просто, как другие люди говорят: моя жизнь, — Лермонтов говорит: моя вечность.

Воспоминание, забвение — таковы две главные стихии в творчестве Лермонтова.

О, когда я мог забыть,

Что не забвенно!.. —

говорит пятнадцатилетний мальчик и впоследствии повторяет почти теми же словами от лица Демона:

Забывать? Забвенья не дал Бог.

Да он и не взял бы забвенья.

На дне всех эмпирических мук его — эта метафизическая мука — неутолимая жажда забвения:

«Незабвенное» — прошлое — вечное.

Печорин признается: «...нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую же власть, как надо мною. Всякое напоминание — болезненно ударяет в мою душу и извлекает из нее все те же звуки... Я ничего не забываю, ничего».

К тому, что было до рождения, дети ближе, чем взрослые. Вот почему обладает Лермонтов никогда не изменяющей ему способностью возвращаться в детство, т.е. в какую-то прошлую вечную правду.

Накануне смерти, со смертью в душе, он «предается таким шалостям, которые могут прийти в голову разве только пятнадцатилетнему мальчику». «Бегали в горелки, играли в кошку-мышку, в серсо», — рассказывает Эмилия Александровна, та самая барышня, из-за которой Лермонтов был убит Мартыновым.

«Тяжелый взор странно не согласовался с выражением детски нежных и выдававшихся губ», — вспоминает о нем И.С. Тургенев. «В его улыбке было что-то детское», — говорит Лермонтов о Печорине. Детское и женское. «Он очень походил на мать свою, — сказал однажды Краевский, указывая на ее портрет, — если вы к этому лицу приделаете усы, измените прическу да накинете гусарский ментик — так вот вам Лермонтов».

«Когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал; ее не могу теперь вспомнить, но уверен, что, если бы услышал ее, она бы произвела прежнее действие. Ее певала мне покойная мать». Песня матери — песня ангела:

И голос той песни в душе молодой

Остался без слов, но живой...

Вся поэзия Лермонтова — воспоминание об этой песне, услышанной в прошлой вечности.

Постоянно и упорно, безотвязно, почти до скуки, повторяются одни и те же образы в одних и тех же сочетаниях слов, как будто хочет он припомнить что-то и не может и опять припоминает все яснее, яснее, пока не вспомнит окончательно, неотразимо, «незабвенно». Ничего не творит, не сочиняет нового, будущего, а только повторяет, вспоминает прошлое, вечное. Другие художники, глядя на свое создание, чувствуют: это прекрасно, потому что этого еще никогда не было. Лермонтов чувствует: это прекрасно, потому что это всегда было.

Весь жизненный опыт ничтожен перед опытом вечности. По сравнению с блаженством

Тех дней, когда в жилищах света

Блистал он, чистый херувим, —

все земные радости — «скучные песни»:

И звуков небес заменить не могли

Ей скучные песни земли.

Маленький мальчик, который вчера играл в лошадки или солдатики, сегодня решает:

Пора уснуть последним сном;  
Довольно в мире пожил я,

Обманут в жизни был во всем  
И ненавидя, и любя.

Едва взглянув на мир, произносит свой безгневный и беспощадный приговор: «Жалок мир».

Тут, конечно, и отзвук Байрона; но Байрон только вскрывает в нем то, что всегда было как данное, вечное.

Что говорит ребенок — повторяет взрослый:

...жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг,

Такая пустая и глупая шутка.

Никаких особенных разочарований или утрат не произошло в жизни его между тем первым ребяческим лепетом и этим последним воплем отчаяния, в котором как бы зияет уже «тьма кромешная»; ничего нового не узнал, только вспомнил старое:

...им в жизни нет уроков,

Их чувствам повторяться не дано, —

говорит он о себе подобных.

Знает все, что будет во времени, потому что знает все, что было в вечности.

...много было взору моему  
Доступно и понятно потому,

Что узами земными я не связан  
И вечностью и знанием наказан.

«Наказан» в жизни за преступление до жизни.

Как другие вспоминают прошлое, так он предчувствует или, вернее, тоже вспоминает будущее — словно снимает с него покровы, один за другим, — и оно просвечивает сквозь них, как пламя сквозь ткань. Кажется, во всемирной поэзии нечто единственное — это воспоминание будущего.

На шестнадцатом году жизни — первое видение смерти:

На месте казни, гордый, хоть презренный,

Я кончу жизнь мою.

Через год:

Я предузнал мой жребий, мой конец.

Кровавая меня могила ждет.

Через шесть лет:

Я знал, что голова, любимая тобою,

С твоей груди на плаху перейдет.

И наконец, в 1841 году, в самый год смерти — «Сон» — видение такой ужасающей ясности, что секундانت Лермонтова, кн. Васильчиков, описывая дуэль через 30 лет, употребляет те же слова, как Лермонтов. «В правом боку дымилась рана, а в левом сочилась кровь», — говорит кн. Васильчиков.

Глубокая еще дымилась рана,

По капле кровь сочилась моя, —

говорит Лермонтов.

Это «воплощение будущего», воспоминание прошлой вечности кидает на всю его жизнь чудесный и страшный отблеск: так иногда последний луч заката из-под нависших туч освещает вдруг небо и землю неестественным заревом.

## VI

Христианское «не от мира сего» хотя и подобно, но лишь в противоположности своей подобно лермонтовскому:

Они не созданы для мира.

И мир был создан не для них.

В христианстве — движение от «сего мира» к тому, *отсюда туда*, у Лермонтова обратное движение — *оттуда сюда*.

Это сказывается не только во внутреннем духовном существе, но и во внешнем телесном облике.

«В наружности Лермонтова, — вспоминает И.С. Тургенев, — было что-то зловещее и трагическое; какой-то сумрачной и недоброй силой веяло от его смуглого лица, от его больших и неподвижно-темных глаз. Вся его фигура, приземистая, кривоногая, с большой головой на сутулых плечах, возбуждала ощущение неприятное». «Почему-то внимание каждого и не знавшего его невольно на нем останавливалось». «Все от него отшатнулись, — рассказывает университетский товарищ Лермонтова, — а между тем что-то непонятное, таинственное влекло к нему». «Разговор его похож на то, как будто кто-нибудь скребет по стеклу».

«— Позвольте спросить вас, Лермонтов, какую это книгу вы читаете?»

Он оторвался от чтения; как удар молнии, сверкнули его глаза — трудно было выдержать этот насквозь пронизывающий взгляд.

— Для чего вам знать?.. Содержание книги вас не может интересовать.

Как бы ужаленный, я бросился от него».

Одна светская женщина уверяет, что глаза Лермонтова «имели магнетическое влияние». Иногда те, на кого он смотрел пристально, должны были выходить в другую комнату, не будучи в состоянии вынести этот взгляд.

Если бы довести до конца это первое бессознательное впечатление, то пришлось бы его выразить так: в человеческом облике *не совсем человек*; существо иного порядка, иного измерения; точно метеор, заброшенный к нам из каких-то неведомых пространств.

Как метеор, игрой судьбы случайной

Он пролетел грозюю между нас.

Кажется, он сам если не осознавал ясно, то более или менее смутно чувствовал в себе это «не совсем человеческое», чудесное или чудовищное, что надо скрывать от людей, потому что *этого* люди никогда не прощают.

Отсюда — бесконечная замкнутость, отчужденность от людей, то, что кажется «гордыней» и «злобою». Он мстит миру за то, что сам не от мира сего; мстит людям за то, что сам «не совсем человек». «И никого-то он не любит», — жаловались на него бабушке. Бесконечная сила отталкивания: «Как бы ужаленный, я бросился от него». Точно заряженная лейденская банка: кто ни прикоснется, отскакивает.

Отсюда и то, что кажется «лживостью». «Лермонтов всегда и со всеми лжет». Лжет, чтобы не узнали о нем страшную истину.

Звери слышат человеческий запах. Так люди слышат в Лермонтове запах *иной породы*. Одни, особенно женщины, по первобытному греху любопытства, влекаются к нему, видят в нем «демона», как тогда говорили, или, как теперь говорят, «сверхчеловека»; другие отходят от него с отвращением и ужасом: «ядовитая гадина», «антихрист»; или накидываются с яростью, чтобы загрызть, как собаки загрызают волка за то, что от него несобачий запах.

Отсюда, наконец, и то, что кажется в нем «пошлостью». Обыкновенного тщеславия, желания быть не как все, у Лермонтова не было, потому что в этом смысле ему и желать было нечего; скорее могло у него быть обратное тщеславие — желание *быть как все*.

«Ведь я страдаю от фантастического, а потому и люблю ваш земной реализм, — говорит черт Ивану Карамазову. — Тут у вас все очерчено, тут формула, тут геометрия, а у нас все какие-то неопределенные уравнения... Я здесь все ваши привычки принимаю: я в баню торговую полюбил ходить... люблю с попами и купцами париться... Моя мечта это — воплотиться, но чтоб уж окончательно, безвозвратно в какую-нибудь толстую семипудовую купчиху».

Все пошлости Лермонтова — разврат «Маешки» в школе гвардейских подпрапорщиков, «свинство», хулиганство с женщинами — не что иное, как бегство от «фантастического», от «неопределенных уравнений», безумное желание «воплотиться окончательно в семипудовую купчиху».

И когда люди, наконец, решают: «Да это вовсе не великий, а самый обыкновенный человек», — он рад, этого-то ему и нужно: слава Богу, поверили, что как все, точь-в-точь как все! Удалось-таки втиснуть четвертое измерение в третье, «забыть незабвенное», «попариться» и согреться хоть чуточку в «торговой бане» от ледящего холода междупланетных пространств!

Это извращение, может быть, гораздо худшее зло, чем обыкновенная человеческая пошлость; но не надо забывать, что зло это иного порядка, не следует смешивать эти два порядка, как делает Вл. Соловьев в своем суде над Лермонтовым.

До какой степени «пошлость» его только болезненный выверт, безумный надрыв, видно из того, с какой легкостью он сбрасывает ее, когда хочет.

Кажется, пропал человек, залез по уши в грязь, засел в ней «прочно, как лягушка в тине», так что и не выбраться. Но вот, после двух лет разврата и пошлости, стоило только приехать близкому человеку, другу любимой женщины, — и «двух страшных лет как не бывало».

С души как бремя скатится,  
Сомненья далеко,

И верится, и плачется,  
И так легко, легко...

Такое же мгновенное освобождение от пошлости происходит с ним после дуэли Пушкина. У Лермонтова явилась мысль вызвать убийцу. Когда лучший друг Лермонтова, Столыпин, заметил шутя, что у него «слишком раздражены нервы», Лермонтов набросился на Столыпина чуть не с кулаками и закричал, чтоб он сию же минуту убирался, иначе он за себя не отвечает. «Mais il est fou à lier!»<sup>2</sup> — воскликнул Столыпин уходя. Стихотворение «На смерть Пушкина» признано было в придворных кругах за «воззвание к революции». Это, конечно, вздор: далеко было Лермонтову до революции. Но недаром сравнивает его Достоевский с декабристом Мих. Луниным: при других обстоятельствах и Лермонтов мог бы кончить так же, как Лунин.

В детстве он напускался на бабушку, когда она бранила крепостных, выходил из себя, когда вели кого-нибудь наказывать, и бросался на отдавших приказание с палкою, с ножом — что под руку попало.

Однажды в Пятигорске, незадолго до смерти, обидел неосторожным словом жену какого-то маленького чиновника и потом бегал к ней, извинялся перед мужем, так что эти люди не только простили его, но и полюбили, как родного.

Бабушка Лермонтова после смерти внука оплакивала его так, что веки на глазах ослабели и она не могла их поднять. Кое-что знала она о «ядовитой гадине», чего не знал Вл. Соловьев и Достоевский.

Однажды, после долгих лет разлуки с любимой женщиной, которая вышла замуж за другого, увидел он дочь ее, маленькую девочку. Долго ласкал ребенка, наконец, горько заплакал и вышел в другую комнату. Тогда же написал стихотворение «Ребенку»:

О грезах юности томим воспоминаньем,  
С отрадой тайною и тайным содроганьем,

Прекрасное дитя, я на тебя смотрю.  
О если б знало ты, как я тебя люблю!..

Должно быть, в эту минуту лицо его было особенно похоже на лицо его матери: исчез разлад между слишком умным, тяжелым взором и «детски нежным выражением губ»; в глазах была небесная мудрость, а в губах земная скорбь любви. И если бы тогда увидели его Вл. Соловьев и Достоевский, то, может быть, поняли бы, что не разгадали чего-то самого главного в этой «душе печальной, незнакомой счастьем, но нежной, как любовь».

«Какая нежная душа в нем!» — воскликнул Белинский. И тот же университетский товарищ, который, заговорив с Лермонтовым, отскочил, «как ужаленный», заключает свой рассказ: «...он имел душу добрую, я в этом убежден». «Недоброю силою веяло от него», — говорит Тургенев.

Что же, наконец, добрый или недобрый?

И то, и другое. Ни то, ни другое.

Самое тяжелое, «роковое» в судьбе Лермонтова — не окончательное торжество зла над добром, как думает Вл. Соловьев, а бесконечное раздвоение, колебание воли, *смешение* добра и зла, света и тьмы.

Он был похож на вечер ясный,

Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет.

Это и есть премирное состояние человеческих душ, тех нерешительных ангелов, которые в борьбе Бога с дьяволом не примкнули ни к той, ни к другой стороне. Для того чтобы преодолеть ложь раздвоения, надо смотреть не назад, в прошлую вечность, где борьба эта началась, а вперед, в будущую, где она окончится с участием нашей



собственной воли. Лермонтов слишком ясно видел прошлую и недостаточно ясно будущую вечность: вот почему так трудно, почти невозможно ему было преодолеть ложь раздвоения.

«Верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные», — говорит Печорин. Но это — «необъятная сила» в пустоте, сила метеора, неудержимо летящего, чтобы разбиться о землю. Воля без действия, потому что без точки опоры. Все может и ничего не хочет. Помнит, *откуда*, но забыл, *куда*.

«Зачем я жил? — спрашивает себя Печорин, — для какой *цели* я родился?» Категория цели, свободы открывается в будущей вечности; категория причины, необходимости — в прошлой.

Вот почему у Лермонтова так поразительно сильно чувство вечной необходимости, чувство рока — «фатализм». Все, что было во времени, будет в вечности; нет опасного, потому что нет случайного.

Кто близ небес, тот не сражен земным.

Отсюда — бесстрашие Лермонтова, игра его со смертью.

«Тенгинского пехотного полка поручик Лермонтов, — сказано в донесении одного кавказского генерала, — во время штурма неприятельских завалов на реке Валерике имел поручение наблюдать за действием передовой штурмовой колонны, что было сопряжено с величайшею для него опасностью от неприятеля, скрывавшегося в лесу за деревьями и кустами. Но офицер этот исполнил возложенное на него поручение с отличным мужеством и хладнокровием и с первыми рядами храбрейших ворвался в неприятельские завалы».

За экспедицию в Большую Чечню представили его к золотой сабле.

Игра со смертью для него почти то же, что в юнкерской школе игра с железными шомполами, которые он гнул в руках и вязал в узлы, как веревки.

«Никогда не забуду того спокойного, почти веселого выражения, которое играло на лице его перед дулом пистолета, уже направленного на него», — рассказывает кн. Васильчиков о последних минутах Лермонтова.

Не совсем человек — это сказывается и в его отношении к смерти. Положительно религиозного смысла, может быть, и не имеет его бесстрашие, но оно все-таки кладет на личность его неизгладимую печать подлинности: хорош или дурен, он, во всяком случае, не казался, а был тем, чем был. Никто не смотрел в глаза смерти так прямо, потому что никто не чувствовал так ясно, что смерти нет.

Кто близ небес, тот не сражен земным.

Когда я сомневаюсь, есть ли что-нибудь, кроме здешней жизни, мне стоит вспомнить Лермонтова, чтобы убедиться, что есть. Иначе в жизни и в творчестве его все непонятно — почему, зачем, куда, откуда, главное — куда?

## VII

Лермонтов первый в русской литературе поднял религиозный вопрос о зле.

Пушкин почти не касался этого вопроса. Трагедия разрешалась для него примирением эстетическим. Когда же случилось ему однажды откликнуться и на вопрос о зле, как на все откликнулся он, подобно «эху»:

Дар напрасный, дар случайный,

Жизнь, зачем ты нам дана? —

то вместо религиозного ответа удовольствовался он плоскими стихами известного сочинителя православного катехизиса, митрополита Филарета, которому написал свое знаменитое послание:

И внемлет арфе серафима

В священном ужасе поэт.

А.И. Тургенев описывает, минута за минутой, предсмертные страдания Пушкина: «...ночью он кричал ужасно, почти упал на пол в конвульсии страдания. Теперь (в полдень) я опять входил к нему; он страдает, повторяя: «Боже мой, Боже мой! что это?..» И сжимает кулаки в конвульсии».

Вот в эти-то страшные минуты не утолило бы Пушкина примирение эстетическое; православная же казенщина митрополита Филарета показалась бы ему не «арфою серафима», а шарманкою, вдруг заигравшею под окном во время агонии.

«Боже мой, Боже мой! что это?..» — с этим вопросом, который явился у Пушкина только в минуту смерти, Лермонтов прожил всю жизнь.

«Почему, зачем, откуда зло?» Если есть Бог, то как может быть зло? Если есть зло, то как может быть Бог?

Вопрос о зле связан с глубочайшим вопросом теодицеи, оправдания Бога человеком, состязания человека с Богом.

«О, если бы человек мог иметь состязание с Богом, как сын человеческий с ближним своим! Скажу Богу: не обвиняй меня; объяви мне, за что Ты со мною борешься?»

Богоборчество Иова повторяется в том, что Вл. Соловьев справедливо называет у Лермонтова «тяжбою с Богом»; «Лермонтов, — замечает Вл. Соловьев, — говорит о Высшей воле с какою-то личною обидою».

Эту человеческую обиженность, оскорбленность Богом выразил один из современных русских поэтов:

Я — это Ты, о Неведомый,

Ты, в моем сердце обиженный<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Гиттинус З.Н.  
"Молитва", 1897.

Никто никогда не говорил о Боге с такой личной обидой, как Лермонтов:

Зачем так горько прекословил

Надеждам юности моей?

Никто никогда не обращался к Богу с таким спокойным вызовом:

И пусть меня накажет Тот,

Кто избрел мои мученья.

Никто никогда не благодарил Бога с такой горькою усмешкою:

Устрой лишь так, чтобы Тебя отныне

Недолго я еще благодарил.

Вл. Соловьев осудил Лермонтова за богоборчество. Но кто знает, не скажет ли Бог судьям Лермонтова, как друзьям Иова: «...горит гнев Мой за то, что вы говорили о Мне не так верно, как раб Мой Иов», — раб Мой Лермонтов.

В книге Бытия говорится о борьбе Иакова с Богом:

«И остался Иаков один. И боролся Некто с ним до появления зари. И увидел, что не одолевает его, и повредил состав бедра у Иакова, когда он боролся с Ним. И сказал ему: отпусти Меня, ибо взошла заря. Иаков сказал: не отпущу Тебя, доколе не благословишь меня».

Вот что окончательно забыто в христианстве — святое богоборчество. Бог не говорит Иакову: «Смирись, гордый человек!» — а радуется буйной силе его, любит и благословляет за то, что не смирился он до конца, до того, что говорит Богу: «Не отпущу Тебя». Нашему христианскому смирению это кажется пределом кощунства. Но это святое кощунство, святое богоборчество положено в основу Первого Завета, так же как борение Сына до кровавого пота — в основу Второго Завета: «...тосковал и был в борении до кровавого пота», — сказано о Сыне Человеческом.

169

Я — это Ты, о Неведомый,

Ты, в моем сердце обиженный.

Тут какая-то страшная тайна, какой-то «секрет», как выражается черт Ивана Карамазова, — секрет, который нам «не хотят открыть, потому что тогда исчезнет необходимый минус, и наступит конец всему». Мы только знаем, что от богоборчества есть два пути, одинаково возможные — *к богоотступничеству и к богосыновству*.

Нет никакого сомнения в том, что Лермонтов идет от богоборчества, но куда — к богоотступничеству или к богосыновству — вот вопрос.

Вл. Соловьев не только не ответил, но и не понял, что тут вообще есть вопрос. А между тем ответом на него решается все в религиозных судьбах Лермонтова.

Как царь немой и гордый, он сиял  
Такой волшебной-сладкой красотой,

Что было страшно, —

говорит Лермонтов о своем Демоне.

«Он не сатана, он просто черт, — говорит Ив. Карамазов о своем черте, — раздень его и наверно отыщешь хвост, длинный, гладкий, как у датской собаки».

Вся русская литература есть до некоторой степени борьба с демоническим соблазном, попытка раздеть лермонтовского Демона и отыскать у него «длинный, гладкий хвост, как у датской собаки». Никто, однако, не полюбил пощипывать, действительно ли Демон есть дьявол, непримиримый враг Божий.

Хочу я с небом примириться,  
Хочу любить, хочу молиться,

Хочу я верить добру.

Никто этому не поверил: но что это не ложь или, по крайней мере, не совсем ложь, видно из того, что Демон вообще лгать не умеет: он лишен этого главного свойства дьявола, «отца лжи», так же как и другого — смеха. Никогда не лжет, никогда не смеется. И в этой правдивой важности есть что-то детское, невинное. Кажется иногда, что у него, так же как у самого Лермонтова, «тяжелый взор странно согласуется с выражением почти детски нежных губ».

Сам поэт знает, что Демон его не дьявол или, по крайней мере, не только дьявол:

То не был ада дух ужасный,  
Порочный мученик, о нет!

Он был похож на вечер ясный,  
Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет.

Почти то же говорит Лермонтов о себе самом:

Я к состоянью этому привык;  
Но ясно б выразить его не мог

Ни демонский, ни ангельский язык.

Но если Демон не демон и не ангел, то кто же?

Не одно ли из тех двойственных существ, которые в борьбе дьявола с Богом не примкнули ни к той, ни к другой стороне? — не душа ли человеческая до

рождения? — не душа ли самого Лермонтова в той прошлой вечности, которую он так ясно чувствовал?

Если так, то трагедия Демона есть исполинская проекция в вечности жизненной трагедии самого поэта и признание Демона:

Хочу я с небом примириться, —

есть признание самого Лермонтова, первый намек на богосыновство в богоборчестве.

«В конце концов я помирюсь», — говорит черт Ивану Карамазову.

Ориген<sup>4</sup> утверждал, что в конце концов дьявол примирится с Богом. Христианством отвергнуто Оригеново учение, действительно выходящее за пределы христианства. Тут какое-то новое, пока еще едва мерцающее откровение, которое соединяет прошлую вечность с будущей: в прошлой — завязалась, в будущей — разрешится трагедия зла.

Но кто же примирит Бога с дьяволом? На этот вопрос и отвечает лермонтовский Демон: любовь как влюбленность, Вечная Женственность:

Меня добру и небесам  
Ты возвратить могла бы словом.  
Твоей любви святым покровом

Одетый, я предстал бы там,  
Как новый ангел в блеске новом.

И этот ответ — не отвлеченная метафизика, а реальное, личное переживание самого Лермонтова: он это не выдумал, а выстрадал.

### VIII

170

<sup>4</sup> Ориген (ок. 185-253/254) — христианский теолог, философ, жил в Александрии. Соединяя платонизм с христианским учением, отклонялся от ортодоксального церковного предания, за что уже после смерти, в 543 г. был осужден как еретик.

«Кто мне поверит, что я знал любовь, имея 10 лет от роду? К моим кузинам приходила одна дама с дочерью, девочкой лет девяти. Я ее видел там. Я не помню, хороша собою была она или нет... Один раз я вбежал в комнату. Она была тут и играла с кузиною в куклы: мое сердце затрепетало, ноги подкосились. Я тогда ни о чем еще не имел понятия, тем не менее это была страсть сильная, хотя и ребяческая; это была истинная любовь; с тех пор я еще не любил так... Надо мной смеялись и дразнили... Я плакал... потихоньку, без причины; желал ее видеть; а когда она приходила, я не хотел или стыдился войти в комнату; я не хотел говорить о ней и убежал, слыша ее название (теперь я забыл его), как бы страшась, чтобы биение сердца и дрожащий голос не объяснили другим тайну, непонятную для меня самого. *Я не знаю, кто была она, откуда.* И поныне мне неловко как-то спросить об этом: может быть, спросят и меня, как я помню, когда они позабыли; или подумают, что брежу, *не поверят в ее существование* — это было бы мне больно!.. Белокурые волосы, голубые глаза быстрые, непринужденность — нет, с тех пор, я ничего подобного не видал, *или это мне кажется*, потому что я никогда так не любил, как в тот раз... И так рано, в 10 лет. О, эта загадка, этот потерянный рай до могилы будут терзать мой ум!..»

Десятилетний мальчик Лермонтов мог бы сказать своей девятилетней возлюбленной, как Демон Тамаре:

В душе моей с начала мира

Твой образ был напечатлен.

Это — воспоминание о том, что было до рождения, видение прошлой вечности —

Тех дней, когда в жилище света

Блистал он, чистый херувим...

Всю жизнь преследует его это видение —

С глазами, полными лазурного огня,  
С улыбкой розовой, как молодого дня

За рошей первое сиянье.

«1830. Мне 15 лет. Я однажды, три года назад, украл у одной девушки, которой было 17 лет и потому безнадежно любимой мною, бисерный синий шнурок. Он и теперь у меня хранится. Как я был глуп!»

Наконец, в последний раз мечта воплотилась или только забрезжила сквозь плоть.

«Будучи студентом, — рассказывает очевидец, — Лермонтов был страстно влюблен в Варвару Александровну Лопухину. Как сейчас помню ее ласковый взгляд и светлую улыбку: ей было 15 — 16 лет, мы же были дети и сильно дразнили ее: у нее над бровью чернелось маленькое родимое пятнышко, и мы всегда приставали к ней, повторяя: «У Вареньки родинка, Варенька уродинка!» Но она, добрейшее создание, никогда не сердилась. Чувство к ней Лермонтова было безотчетно, но истинно и сильно, и едва ли не сохранил он его до самой смерти своей».

Родные выдали Вареньку за богатого и ничтожного человека, Бахметева. Может быть, она любила мужа, была верною женою, доброй матерью, но никогда не могла забыть Лермонтова и втайне страдала, так же как он, хотя, по всей вероятности, не сознавала ясно, отчего страдает.

Они любили друг друга так долго и нежно...  
Но как враги избегали признанья и встречи,

И были пусты и хладны их краткие речи.

Он пишет ей через много лет разлуки:

Душою мы друг другу чужды,

Да вряд ли есть родство души.

И вот сквозь тысячи измен, сквозь невероятную пошлость, «свинство», хулиганство с женщинами — он верен ей одной, любит ее одну:

И я твержу один, один,

Люблю, люблю одну...

Говорит ей просто:

...вас  
Забывать мне было невозможно.

И к этой мысли я привык;  
Мой крест несу я без роптанья.

Любовь — «крест», великий и смиренный подвиг. Тут конец бунта, начало смиренья, хотя, может быть, и не того, которого требует Вл. Соловьев.

«От нее осталось мне только одно имя, которое в минуты тоски привык я произносить, как молитву».

Не кончив молитвы,  
На звук тот отвечаю;

И брошусь из битвы  
Ему я навстречу.

Святая любовь, но святая не христианскою святостью; во всяком случае, не бесплотная и бескровная любовь «бедного рыцаря» к Прекрасной Даме — *Lumen Coeli, Sancta Rosa*.

Там, в христианской святости, — движение от земли к небу, отсюда туда; здесь, у Лермонтова, — от неба к земле, отсюда сюда.

...небо не сравню  
Я с этою землей, где жизнь влachu мою:

Пускай на ней блаженства я не знаю, —  
По крайней мере, я люблю.

«Я страдаю от фантастического, а потому и люблю ваш земной реализм». Видение бедного рыцаря — тоже «фантастическое», тоже «неопределенное уравнение». Но вот пляска Тамары — тут все определено, «все очерчено — тут формула, тут геометрия». И вот еще родимое пятнышко над бровью Вареньки. «Душою мы друг другу чужды» — но родинка роднее души.

Чудесные рассказываю тайны...

«А Варвара Александровна будет зевать за пальцами и, наконец, уснет от моего рассказа», — пишет Лермонтов.

Зевающая Беатриче немислима. А вот зевающая Варенька — ничего, и даже лучше, что она так просто зевает. Чем более она простая, земная, реальная, тем более страсть его становится нездешнею.

Люблю тебя нездешней страстью,  
Как полюбить не можешь ты, —

Всем упоением, всею властью  
Бессмертной мысли и мечты.

Для христианства «нездешнее» значит «бесстрастное», «бесплотное»; для Лермонтова наоборот: самое нездешнее — самое страстное; огненный предел земной страсти, огненный источник плоти и крови — *не здесь, а там*.

Я перенес земные страсти

*Туда с собой.*

И любовь его — отсюда сюда. Не жертвенный огонь, а молния.

Посылая Вареньке список «Демона», Лермонтов в посвящении поэмы с негодованием несколько раз перечеркнул букву Б. — Бахметевой и поставил Л. — Лопухиной. С негодованием зачеркнул христианский брак: лучше бы она вышла на улицу и продала себя первому встречному, чем это прелюбодеяние, прикрытое христианским таинством.

Но почему же Лермонтов не женился на Вареньке?

Моя воля надеждам противна моим:

Я люблю и страшусь быть взаимно любим.

«Как бы страстно я ни любил женщину, — говорит Печорин, — если она даст мне только почувствовать, что я должен на ней жениться, — прости любовь! Мое сердце превращается в камень... Я готов на все жертвы, кроме этой; двадцать раз жизнь мою, даже честь поставлю на карту, но свободы моей не продам. Это какой-то врожденный страх — необъяснимое предчувствие... Ведь есть люди, которые безотчетно боятся пауков, тараканов, мышей».

В этом омерзении к христианскому браку, разумеется, преувеличение — та мстительная злоба, с которою перечеркнул он букву «Б» в посвящении «Демона». Но тут есть и более глубокое, метафизическое отвращение, отталкивание одного порядка от другого: ведь предельная святость христианская вовсе не брак, а безбрачие, бесстрастие; предельная святость у Лермонтова — «нездешняя страсть» и, может быть, какой-то иной, нездешний брак. Вот почему любовь его в христианский брак не вмещается, как четвертое измерение в третье. Христианский брак — эту сомнительную

делку с недостижимую святостью безбрачия — можно сравнить с Евклидовой геометрией трех измерений, а любовь Лермонтова с геометрией Лобачевского, «геометрией четвертого измерения».

Превращение Вареньки в законную супругу Лермонтова все равно что превращение Тамары в «семипудовую купчиху», о которой может мечтать не Демон, а только черт с «хвостом датской собаки».

Тамару от Демона отделяет стена монастырская, в сущности та же стена христианства, которая отделила Вареньку от Лермонтова. Когда после смерти Тамары Демон требует ее души у Ангела, тот отвечает:

Она страдала и любила,

И рай открылся для любви.

Но если рай открылся для нее, то почему же и не для Демона? Он ведь так же любил, так же страдал. Вся разница в том, что Демон останется верен, а Тамара изменит любви своей. В метафизике ангельской явный подлог: не любовь, а измена любви, ложь любви награждается христианским раем.

Этой-то измены и не хочет Лермонтов и потому не принимает христианского рая.

Я видел прелесть бестелесных  
И тосковал,

Что образ твой в чертах небесных  
Не узнавал.

Не узнавал маленького родимого пятнышка над бровью Вареньки. Христианской «бестелесности», бесплотности не принимает потому, что предчувствует какую-то высшую святую плоти.

«Я, может быть, скоро умру, и, несмотря на это, я не могу думать о будущей жизни — я думаю только о тебе», — пишет Вера — Варенька Печорину — Лермонтову. И он отвечает ей из того мира в этот, *оттуда сюда*:

172

Любви безумного томленья,  
Жилец могил,

В стране покоя и забвенья,  
Я не забыл.

Есть ужас, который для него ужаснее христианского ада:

Смерть пришла, наступило за гробом свиданье,

Но в мире новом друг друга они не узнали.

Вот чего он не может простить христианству.

Покоя, мира и забвенья

Не надо мне!

Не надо будущей вечности без прошлой, правды небесной без правды земной.

Что мне сиянье Божьей власти  
И рай святой!

Я перенес земные страсти  
Туда с собой.

Смутно, но неотразимо чувствует он, что в его непокорности, бунте против Бога есть какой-то божественный смысл.

Когда б в покорности незнанья  
Нас жить Создатель осудил,  
Неисполнимые желанья

Он в нашу душу б не вложил.  
Он не позволил бы стремиться  
К тому, что не должно свершиться.

Должно свершиться соединение правды небесной с правдой земной, и, может быть, в этом соединении окажется, что есть другой, настоящий рай:

На небе иль в другой пустыне  
Такое место, где любовь  
Предстанет нам, как ангел нежный,

И где тоски ее мятежной  
Душа узнать не может вновь.

Недаром же и в самом христианстве некогда был не только небесный идеализм, но и земной реализм, не только умерщвление, но и воскресение плоти.

Ежели плоть Христа воскресшего — иная, «прославленная», и вместе с тем точно такая же, как при жизни, — даже до крестных язв, по которым узнали Его ученики, — то, может быть, и Варенька воскреснет иною, более прекрасною, и вместе с тем точно такую же, даже до маленького родимого пятнышка над бровью, по которому ее узнает Лермонтов. Может быть, и там, как здесь, какие-то веселые дети будут играть с нею и петь: «У Вареньки родинка, Варенька уродинка!» И со «звучаками небес» сольются эти не «скучные песни земли». И, может быть, Лермонтов примет этот настоящий рай. А если примет, то конец бунту в любви, конец богоборчеству в богосыновстве.

Но для того чтобы этого достигнуть, надо принять, исполнить до конца и преодолеть христианство. Трагедия Лермонтова в том, что он христианства преодолеть не мог, потому что не принял и не исполнил его до конца.

Он борется с христианством не только в любви к женщине, но и в любви к природе, и в этой последней борьбе трагедия личная расширяется до вселенской, из глубины сердечной восходит до звездных глубин.



## IX

«Когда я его видел в Сулаке, — рассказывает один из кавказских товарищей Лермонтова, — он был мне противен необычайною своею неопрятностью. Он носил красную канаусовую рубашку, которая, кажется, никогда не стиралась и глядела почерневшею из-под вечно расстегнутого сюртука. Гарцевал на белом, как снег, коне, на котором, молодецки заломив холщовую шапку, бросался на чеченские завалы. Собрал какую-то шайку грязных головорезов. Совершенно входя в их образ жизни, спал на голой земле, ел с ними из одного котла и разделял все трудности похода».

«Я находился в непрерывном странствии, — пишет Лермонтов Раевскому. — Одетый по-черкесски, с ружьем за плечами, ночевал в чистом поле, засыпал под крик шакалов, ел чурек, пил кахетинское... Для меня горный воздух — бальзам: хандра к черту, сердце бьется, грудь высоко дышит, ничего не надо в эту минуту».

Опущением Лермонтова предсказано опущение Л. Толстого, солдатскою рубахою Лермонтова — мужичий полушубок Л. Толстого; на Кавказе Лермонтов кончил, Л. Толстой начал.

Как из лермонтовского демонизма, богоборчества вышел Достоевский — христианский бунт Ив. Карамазова, так из лермонтовской природы вышел Л. Толстой — языческое смирение дяди Ерошки. Можно бы проследить глубокое, хотя скрытое, влияние Лермонтова на Л. Толстого в гораздо большей степени, чем Пушкина.

«Валерик» — первое во всемирной литературе явление того особенного русского взгляда на войну, который так бесконечно углубил Л. Толстой. Из этого горчичного зерна выросло исполинское дерево «Войны и мира».

Я думал: жалкий человек!  
Чего он хочет? Небо ясно,  
Под небом места много всем;

Но беспрестанно и напрасно  
Один враждует он. Зачем?

Противоположение культурного и естественного состояния как «войны и мира» — вот метафизическая ось, на которой вращается вся звездная система толстовского творчества.

«Удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, — говорит Лермонтов, — мы невольно становимся детьми: все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такою, какой была некогда и, верно, будет когда-нибудь опять».

Была и будет. Была в прошлой — будет в будущей вечности.

...верь мне: помощи людской  
Я не желал, я был чужой

Для них навек, как зверь степной.

Дядя Ерошка мог бы повторить это признание Мцыри.

Мцыри значит монастырский послушник. Та же стена монастырская, стена христианства отделяет его от природы, как Лермонтова от Вареньки, Демона от Тамары.

И вспомнил я ваш темный храм  
И вдоль по треснувшим стенам  
Изображения святых...

...как взоры их  
Следили медленно за мной  
С угрозой мрачной и немой...

Христианская святость — неземная угроза, неземная ненависть; а у Мцыри неземная любовь к земле. Вот почему не принимает и он, как Демон, как сам Лермонтов, христианского рая:

...за несколько минут  
Между крутых и диких скал,

Где я в ребячестве играл,  
Я б рай и вечность променял.

И здесь, в любви к природе, как там, в любви к женщине, то же кощунство, за которым, может быть, начало какой-то новой святости.

И с этой мыслью я засну

И никого не прокляну.

Неземная любовь к земле — особенность Лермонтова, едва ли не единственная во всемирной поэзии.

Если умершие продолжают любить землю, то они, должно быть, любят ее именно с таким чувством невозвратимой утраты, как он. Это — обратная христианской земной тоске по небесной родине — небесная тоска по родине земной.

Кажется иногда, что и он, подобно своему шотландскому предку колдуну Лермонту, «похищен был в царство фей» и побывал у родников созданья.

«Где был ты, когда Я полагал основания земли?» На этот вопрос никто из людей с таким правом, как Лермонтов, не мог бы ответить Богу: я был с Тобюю.

Вот почему природа у него кажется первозданною, только что вышедшею из рук Творца, пустынною, как рай до Адама.

И все природы голоса  
Сливались тут; не раздался

В торжественный хваленья час  
Лишь человека гордый глас.

Никто так не чувствует, как Лермонтов, человеческого отпадения от божеского единства природы:

Тем я несчастлив, добрые люди,  
Что звезды и небо — звезды и небо,

А я — человек...

Никто так не завидует холоду вольных стихий:

Вечно холодные, вечно свободные,  
Нет у вас родины, нет вам изгнания.

Он больше чем любит, он влюблен в природу, как десятилетний мальчик в девятилетнюю девочку «с глазами, полными лазурного огня». «Нет женского взора, которого бы я не забыл при виде голубого неба».

Для того чтобы почувствовать чужое тело как продолжение своего, надо быть влюбленным. Лермонтов чувствует природу, как тело возлюбленной. Ему больно за камни:

И железная лопата  
В каменную грудь,

Добывая медь и золото,  
Врежет страшный путь.

Больно за растения:

Изрублены были тела их потом,  
И медленно жгли их до утра огнем.

Больно за воду — Морскую Царевну:

Очи одела смертельная мгла...  
Бледные руки хватают песок,

Шепчут уста непонятный упрек, —

174

упрек всех невинных стихий человеку, своему убийце и осквернителю.  
Последняя тайна природы — тайна влюбленности.  
Влюбленный утес-великан плачет о тучке золотой. Одинокая сосна грустит о прекрасной пальме. И разделенные потоком скалы хотят обнять друг друга:

Но дни бегут, бегут года,  
Им не сойтися никогда.

И волны речные — русалки поют:

Расчесывать кольца шелковых кудрей  
Мы любим во мраке ночей,

И в чело, и в уста мы красавца не раз  
Целовали в полуденный час.

И желание смерти — желание любви:

Чтоб весь день, всю ночь, мой слух лелея,  
Про любовь мне сладкий голос пел.

В предсмертном бреду Мцыри песня маленькой рыбки-русалочки:

О милый мой! не утаю,  
Что я тебя люблю,

Люблю! как вольную струю,  
Люблю, как жизнь мою, —

эта песня возлюбленной напоминает песню матери: «...когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал. Ее певала мне покойная мать».

Вечное Материнство и Вечная Женственность, то, что было до рождения, и то, что будет после смерти, сливаются в одно.

«В Столярном переулке у Кукушкина моста, дом титулярного советника Штосса, квартира номер 27...

Сырое ноябрьское утро лежало над Петербургом. Мокрый снег падал хлопьями; дома казались грязны и темны; лица прохожих были зелены; туман придавал отдаленным предметам какой-то серо-лиловый цвет... Вдруг на дворе заиграла шарманка; она играла какой-то старинный немецкий вальс: Лугин слушал, слушал, ему стало ужасно грустно».

Это начало неоконченной повести Лермонтова — тоже предсмертного бреда, есть начало всего Достоевского с его Петербургом, «самым фантастическим и будничным из всех городов». Тут все знакомое: и мокрый, как будто «теплый» снег, и «шарманка, играющая немецкий вальс», от которого и Раскольникову, как Лугину, станет «ужасно грустно», и полусумасшедший герой из «подполья», и, наконец, это привидение, «самое обыкновенное привидение», как выражается Свидригайлов.

«Показалась фигура в полосатом халате и туфлях: то был седой сгорбленный старичок.

— Не угодно ли, я вам промечу штосс?»

Кто этот старичок? Он вышел из поясного портрета, изображающего человека лет сорока, у которого «в линии рта был какой-то неуловимый изгиб, придававший лицу выражение насмешливое, грустное, злое и ласковое попеременно».

Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет...

Я к состоянию этому привык,  
Хоть ясно б выразить его не мог

Ни демонский, ни ангельский язык.

Да уж полно, не старей ли это наш знакомый? Не тот ли, который некогда «сиял такой волшебной-сладкой красотой»? Не демон ли?

Но если это он, то как постарел, одряхлел он, съезжился, сморщился, сделался пустым, прозрачным и призрачным, словно старая кожа змеи, из которой она выползла. Оказался самым обыкновенным чертом с «хвостом датской собаки».

Любил и я в былые годы  
В невинности души моей  
И бури шумные природы,  
И бури тайные страстей.

Но красоты их безобразной  
Я скоро таинство постиг,  
И мне наскучил их несвязный  
И оглушающий язык.

Наскучил «демонизм». Печорин-Демон все время зевает от скуки. «Печорин принадлежал к толпе», — говорит Лермонтов: к толпе, т.е. к пошлости. «Это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения... Болезнь указана», — заключает Лермонтов. «Я иногда себя презираю», — признается сам Печорин. «Жальче его никто никогда не был», — замечает Максим Максимыч.

В Демоне был еще остаток дьявола. Его-то Лермонтов и преодолевает, от него-то и освобождается, как змея от старой кожи. А Вл. Соловьев эту пустую кожу принял за змею.

Так вот кто старичок-привидение: воплощение древнего хаоса в серенькой петербургской слякоти, воплощение природы, как бездушной механики, бездушной материи, у которой в плену душа вселенной, Вечная Женственность. Для того чтобы освободить ее из плена, человек собственную душу свою ставит на карту.

«— У меня в банке вот это, — говорит старичок.

— Это? Что это?

Лугин обернул голову... минутного взгляда было бы довольно, чтобы проиграть душу. То было чудное и божественное видение».

Видение Вечной Женственности.

«С этой минуты Лугин решил играть, пока не выиграет; эта цель сделалась целью его жизни... Она — не знаю, как назвать ее, — она, казалось, принимала трепетное участие в игре; казалось, она ждала с нетерпением минуты, когда освободится от ига несносного старика, и всякий раз, когда карта Лугина была бита, она с грустным взором оборачивала к нему глаза». Как та девятилетняя девочка — «с глазами, полными лазурного огня».

«Глаза говорили: подожди, я буду твоею — я тебя люблю».

«То было одно из тех божественных созданий молодой души, когда она, в избытке сил, творит для себя новую природу, лучше и полнее той, к которой она прикована», — заключает Лермонтов.

Знайте же, Вечная Женственность ныне  
В теле нетленном на землю идет...  
Все, чем красна Афродита мирская,

Радость домов, и лесов, и морей, —  
Все совместит красота неземная.  
Чище, сильней, и живей, и полней, —

говорит Вл. Соловьев. «Новая природа — полнее той, к которой душа прикована», — говорит Лермонтов.

Тут вечные враги — Каин и Авель русской литературы — неожиданно встретились и обменялись, как братья-близнецы.

Но недаром близнецы враждуют. У Вл. Соловьева Вечная Женственность хотя и «сходит на землю», но сомнительно, чтобы дошла до земли: она все еще слишком неземная, потому что слишком христианская; у Лермонтова она столь же земная, как и небесная, может быть, даже более земная, чем небесная; она и Варенька с родимым пятнышком, и девочка, играющая в куклы, и покойная мать, напевающая колыбельную песню, и «мать сыра земля», та самая, на которую Мцыри, беглец из христианства, упал

И в иступленьи зарыдал...

И слезы, слезы потекли  
В нее горячею росой.

«Мать сыра земля» — «земля Божья» — Матерь Божия.

Я, Матерь Божия, ныне с молитвою  
Пред твоим образом, ярким сиянием,  
Не о спасении, не перед битвою,  
Не с благодарностью иль покаянием,

Не за свою молю душу пустынную,  
За душу странника в мире безродного,  
Но поручить хочу душу невинную  
Теплой Заступнице мира холодного.

В записной книжке Лермонтова найдены выписки из Посланий Апостольских. Тут же заметка кн. А. Одоевского: «...эти выписки имели отношение к религиозным спорам между мною и Лермонтовым».

Замечательно, что во всей его поэзии, которая есть не что иное, как вечный спор с христианством, нет вовсе имени Христа. От матери он принял «образок святой»:

Дам тебе я на дорогу

Образок святой.

Но этот образок — не Сына, а Матери. К Матери пришел он помимо Сына. Непокорный Сыну, покорился Матери.

И вот кажется, если суд «мира холодного», суд Вл. Соловьева над Лермонтовым исполнится, если отвергнет его Сын, то не отвергнет Мать.

Религия Вечной Женственности, Вечного Материнства уходит корнями своими в «мать сырую землю» — в стихию народную.

Что такое Матерь Божия в народном всемирном христианстве? Не предчувствие ли в нем того, что за ним?

Христианство отделило прошлую вечность Отца от будущей вечности Сына, правду земную от правды небесной. Не соединит ли их то, что за христианством, откровение Духа — Вечной Женственности, Вечного Материнства? Отца и Сына не примирит ли Мать?

Всего этого Лермонтов, конечно, не видел в себе, но мы это видим в нем. Тут не только приближается, подходит он к нам, но и входит в нас.

Это, впрочем, наше неизмеримо далекое будущее, а Лермонтов входит и в наше настоящее, в нашу сегодняшнюю злобу дня: ведь спор с христианством — наш сегодняшний неоконченный спор.

## Х

«Смирись, гордый человек!» Ну вот и смирились. Во внешней политике — до Цусимы, а во внутренней — до того, о чем и говорить непристойно, до Ната Пинкертона. Начать Пушкиным и кончить Натом Пинкертоном, — что бы сказал Достоевский о таком смирении?

Нельзя, конечно, обвинить ни Пушкина, ни Достоевского за то, что сейчас происходит в русской литературе и в русской действительности. Но должна же существовать какая-нибудь связь между последним полвеком нашей литературы и нашей действительности, между величием нашего созерцания и ничтожеством нашего действия. Кажется иногда, что русская литература истощила до конца русскую действительность: как исполинский единственный цветок *Victoria Regia*, русская действительность дала русскую литературу и ничего уже больше дать не может. Во сне мы были как боги, а наяву людьми еще не стали.

Однажды было спящий великан проснулся, рванулся к действию, но и действие оказалось продолжением сна — и снова рухнул великан на свой тысячелетний одр.

Что, если он уже больше никогда не проснется, если это последний смертный сон? И баюкает его колыбельная песня всей русской литературы:

Не для житейского волнения,  
Не для корысти, не для битв, —

Мы рождены для вдохновения,  
Для звуков сладких и молитв.

Правда, в последнее время эти «сладкие звуки» перешли как-то незаметно в уныло-веселую песенку чеховского героя, в «тарара-бумбию». Но глубочайшая метафизическая сущность русской литературы, русской действительности и в этой песенке — все та же: созерцательная бездейственность, «беспорывность нашей природы», которую прославил в Пушкине сначала Гоголь, а затем Достоевский: «Смирись, гордый человек!»

Это пушкинское начало, кажется, именно сейчас достигло своего предела, победило окончательно и, победив, изнемогло. Пушкинское солнце закатилось в кровавую бурю. Когда же и буря прошла, наступила слякоть, серые петербургские сумерки —

Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет.

И рыщет в этих сумерках единственный деятель среди всеобщего созерцания — Нат Пинкертоном, вечный Провокатор, «самый обыкновенный черт с хвостом датской собаки».

Как лунатики, мы шли во сне и очнулись на краю бездны.

Что же привело нас к ней?

Созерцание без действия, молитва без подвига, великая литература без великой истории — это никакому народу не прощается — не простились и нам.

На этой-то страшной мертвой точке, на которой мы сейчас находимся, не пора ли вспомнить, что в русской литературе, русской действительности, кроме услышанного призыва: смирись, гордый человек, — есть и другой, неуслышанный: восстань, униженный человек, — кроме последнего смирения есть и последний бунт, кроме Пушкина есть и Лермонтов?

Противоположение пушкинского, созерцательного, и лермонтовского, действенного, начала — не эмпирическое, а метафизическое. Никакого действия нет и у Лермонтова, так же как у Пушкина: вся разница в том, что один спасается, другой погибает в бездействии.

Пушкин кажется более народным, чем Лермонтов. Но если русскому народу религиозная стихия — родная, то Лермонтов не менее, а может быть, и более народен, чем Пушкин.

Дам тебе я на дорогу  
Образок святой,

Ты его, моляся Богу,  
Ставь перед собой.

Не от «благословенного» Пушкина, а от «проклятого» Лермонтова мы получили этот «образок святой» — завет матери, завет родины. От народа к нам идет Пушкин; от нас — к народу Лермонтов; пусть не дошел, он все-таки шел к нему. И если мы когда-нибудь дойдем до народа в предстоящем религиозном движении от небесного

идеализма к земному реализму, от старого неба к новой земле — «Земле Божией», «Матери Божией», то не от Пушкина, а от Лермонтова начнется это будущее религиозное народничество.

Скрытую борьбу с Лермонтовым была доньше вся русская литература; не предстоит ли нам борьба с Пушкиным?

С вечною истиной бороться нельзя. Пушкин — такая же вечная истина, как Лермонтов, или, вернее, одна из двух половин этой истины. Нельзя бороться с Пушкиным как с одним из двух, но можно как с единственным.

Вопрос не в том, как Пушкина победить Лермонтовым, — вопрос, от которого зависит наше спасение или гибель: как соединить себя с народом, наше созерцание с нашим действием, Пушкина с Лермонтовым?

1908—1909

## ДВЕ ТАЙНЫ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

### НЕКРАСОВ И ТЮТЧЕВ

О Тютчеве как о великом поэте заговорил первый Некрасов.

В 1850 г. в январской книжке «Современника» напечатана статья «Русские второстепенные поэты». «Второстепенные, — объясняет Некрасов, — не по степени достоинства, а по степени известности». Тогда еще самое имя Тютчева не было известно: в пушкинском «Современнике» 30-х годов он подписывал «Ф. Т.». По поводу «Осеннего вечера»:

Есть в светлости осенних вечеров

Умильная, таинственная прелесть...

177

«...каждый стих хватает за сердце, — говорит Некрасов, — как хватают за сердце в иную минуту беспорядочные, внезапно набегающие порывы ветра; их и слушать больно, и перестать слушать жаль».

Недаром услышал Некрасов у Тютчева эти звуки ветра осеннего: ведь его же собственная песнь родилась из той же музыки:

Если пасмурен день, если ночь не светла,

Если ветер осенний бушует...

Из той же музыки ветра ночного:

О чем ты воешь, ветер ночной,

О чем так сетуешь безумно?

Для Некрасова — о муке рабства, о воле человеческой; для Тютчева — тоже о воле, но иной, нечеловеческой — о «древнем хаосе».

«Впечатление, которое испытываешь при чтении этих стихов, — продолжает Некрасов, — можно сравнить с чувством, какое овладевает человеком у постели молодой умирающей женщины, в которую он был влюблен».

Смерть и влюбленность. Вся природа — сквозь смерть и влюбленность.

О ты, последняя любовь,

Ты и блаженство, и безнадежность!

Этими двумя намеками — на бурю смерти, бурю хаоса, и на влюбленность, начало космоса, — проникает Некрасов в тайну Тютчева, как никто из критиков.

«Вот почему мы несколько не задумались поставить Ф. Т. рядом с Лермонтовым», — заключает Некрасов. Пушкин, Лермонтов, Тютчев — три вершины, три истока русской поэзии, — это он первый увидел.

Достоевский в надгробной статье о Некрасове поставил не Тютчева, а самого Некрасова «прямо вслед за Пушкиным и Лермонтовым, в ряду поэтов, приходивших с *новым* словом». И уж, конечно, недаром вспомнил Достоевский Тютчева по поводу Некрасова: понимал или предчувствовал, что эти две крайности, две тайны русской поэзии сходятся.

Тютчев и Некрасов — воплощенное отрицание и утверждение русской революционной общественности — это в самом деле два полюса, которыми определяется вся грозная сила, все магнитные токи русской поэзии, а может быть, и русской действительности. Ведь именно Тютчев для нас, «детей», — то же, чем был Некрасов для наших «отцов»: не только поэт, но и пророк, учитель жизни.

Жить по Тютчеву значит умереть для Некрасова; жить по Некрасову значит не родиться для Тютчева. Некрасов и Тютчев встречаются в наших сердцах, как враги на поле битвы; как солнце и месяц:

Смотри, как днем туманисто-бело  
Чуть брезжит в небе месяц светозарный;

Наступит ночь, и в чистое стекло  
Вольет елей душистый и янтарный...

Во дни Некрасова, в морозно-солнечные дни русской общественности, в рабочие будни 60-х годов, не видно было Тютчева, как дневного месяца:



Весь день, как облак тощий,  
Он в небесах едва не изнемог;

Настала ночь — и светозарный бог  
Сияет...

Настала ночь Некрасова — и засиял Тютчев.

Ночью люди спят; бодрствуют и видят немногие. Эти немногие, увидевшие Тютчева, — Пушкин, Тургенев, Л. Толстой, Достоевский, Некрасов и, наконец, мы, «декаденты», «дети ночи» по преимуществу. Хорэг, запевало всей новейшей русской поэзии, певец певцов — Тютчев.

Он — сверстник и почти ровесник Пушкина. Что *Silentium* написано в 30-х годах (напечатано в «Молве», в 1835 г.) и, следовательно, почти современно «Евгению Онегину», этому трудно поверить — до такой степени оно сегодняшнее, завтрашнее.

Для чувства и воли нет времени: они движутся в вечности; только мысль, сознание — во времени. Чем сознательнее, тем современнее. Тютчев поэт сознания — вот почему он «современнейший из современников».

«Поэзия, прости Господи, должна быть глуповата», — говаривал Пушкин. «Глуповата» — непосредственна, нечаянна, бессознательна. Тютчев доказал, что поэзия может и не быть «глуповатою», что ей ума бояться нечего. Пушкин умен, но его поэзия не столько умная, сколько мудрая, вещая. Его сознание уже не наше. Вот почему он вечен, но не современен. Именно здесь, в сознании нашем, Тютчев современнее Пушкина.

Современнейшая из всех наук, можно сказать, источник всей нашей современности, — гносеология, ставящая вопрос о возможности религиозного опыта, религиозного ведения, *гнозиса*. Это «*Сезам отворись*» всех дверей к будущему. Знать или не знать — быть или не быть современного человечества.

Тютчев не гносеолог в отвлеченном смысле. Как все поэты, он существо крылатое: не лазает по диалектическим лестницам, а летает и видит под собою уступы их в бездонных пропастях сознания.

Некогда чувство разлагалось мыслью, вера — знанием. Теперь не так: мы поняли, что есть глубина чувства, глубина веры — именно там, где вера и чувство соприкасаются с волею, — ни для какой мысли не разложимая. Свет сознания, как свет исполинского прожектора, только углубляет мрак бессознательного, мрак чувства и воли.

178

Die Nacht ist tief,  
Und tiefer, als der Tag gedacht.

Ночь глубока,  
И глубже, чем думал день.  
(*Ницше*)

Чем ярче свет, тем мрак бездоннее.

Потому-то и близок нам, современен Тютчев, что он соединяет, как никто, высшую сознательность с глубочайшей стихийностью. «Мысль его, — говорит Тургенев, — как огненная точка, вспыхивает под влиянием глубокого чувства». Глубина чувства — глубина мысли; огненность чувства, огненность мысли.

Ich singe wie der Vogel singt<sup>5</sup>, —

<sup>5</sup> Я пою, как поет  
птица (нем.).

это самое неверное, что можно сказать о Тютчеве. Он менее всего невинен птичьей невинностью. Птица не знает, о чем поет; он знает или, по крайней мере, хочет знать (потому что иногда знать нельзя). Сквозь него, человека, как сквозь рупор, говорят стихии нечеловеческие:

Понятым сердцу языком  
Твердят о непонятной муке,

И ноют, и взрывают в нем  
Порой неистовые звуки.

Понятное о непонятном, сознательное о бессознательном — в этом вся поэзия Тютчева, вся поэзия нашей современности: красота Ведения, Гнозиса.

Там, где Л. Толстому и Достоевскому нужны целые эпосы, Тютчеву достаточно несколько строк; солнечные системы, туманные пятна «Войны и мира», «Братьев Карамазовых» сжимает он в один кристалл, в один алмаз. Вот почему критика так беспомощно бьется над ним. Его совершенство для нее почти непроницаемо. Этот орешек не так-то легко раскусить: глаз видит, а зуб неймет. Толковать Тютчева — превращать алмаз в уголь.

Мысль делает его всемирным, ибо существо мысли всемирно. Пушкин, даже в лучших переводах, непонятен для нерусских; он только для нас, *изнутри* всемирен. Тютчев, если бы его перевести как следует, был бы так же понятен, как Л. Толстой и Достоевский: он и для мира, *извне* всемирен.

И вот современнейший, всемирнейший из русских поэтов остается в России неведомым. Если читатели знают имя его, то разве только по школьным хрестоматиям: «Люблю грозу в начале мая» да «Пошли, Господь, свою отраду». Года два-три назад нельзя было достать в книжных лавках «Стихотворений» Тютчева. Представьте себе, что в России нельзя достать Л. Толстого и Достоевского; а ведь Тютчев для русской лирики сделал почти то же, что они — для русского эпоса. Тут, конечно, виновато наше невежество, одичание критики. Но не только это.

Великие силы в мире духовном, так же как в вещественном, действуют невидимо. Никто не видит радия, но он во всем живом: так Тютчев — в нас, во всех; невидим, неведом, но не бездействен. Мы его не знаем, но им живем. Не видим его, как пойманные мухи не видят стекла, о которое бьются. Влечемся к нему, идем на него,

как лунатики с закрытыми глазами идут на лунный свет. И, может быть, именно те, кто менее всех видит его, влекутся к нему более всех. Где-то незримо, неслышно колдует колдун, и все живут под этим колдовством.

Немногие знают высшую математику; но если бы вынуть ее из человеческого знания — лицо земли изменилось бы: телеграфы, телефоны умолкли бы, аэропланы перестали бы летать. Легко понять связь высшей математики с механикой, с движением звука по телеграфной и телефонной проволоке или с полетом аэроплана. Труднее понять связь «Критики чистого разума» с мыслью умирающего о том, что там, за гробом, или с шепотом влюбленного. А между тем если бы вынуть Канта из нашего мышления — что-то изменилось бы в наших предсмертных мыслях и в нашем влюбленном шепоте. Самое сильное — самое тихое. Тише всех, сильнее всех русских поэтов — Тютчев.

Русская поэзия больна, потому что больна Россия. Больна, заражена, отравлена. Чистейший кристалл этого яда или чистейшая культура этой бактерии — в Тютчеве. И никто не знает о нем, как зараженные не знают о первом больном.

Это — зараза наследственная, от отцов к детям: с молоком матери мы всасываем в себя Тютчева, но не помним его, как взрослые не помнят вкуса молока матерного.

Трудно больному судить о болезни: так трудно нам судить о Тютчеве, быть к нему справедливыми; а может быть, и не следует. Быть справедливым, *только* справедливым — значит быть неподвижным. Двигаться — нарушать равновесие, нарушать справедливость. Будем же не только справедливы к Тютчеву, будем любить и ненавидеть его до конца, иначе не поймем, а понять его нам нужно: понять его значит выздороветь.

Лучше всех врачей больной знает боль свою, потому что знает ее *изнутри*: так мы знаем Тютчева лучше всех критиков. Мы уже не ошибемся, как Вл. Соловьев; не примем за поваренную соль кристаллы цианистого калия.

Вот вчерашний русский интеллигент общественник, эсдек или эсер, говоривший на революционных митингах 1905 года, сегодня разочаровался, уединился и замолчал — захотел «быть как солнце», по Бальмонту, «полюбил себя, как Бога», по З. Гиппиус. Это смешно и грустно — может быть, даже страшно. Но это так: самоубийство и самоубийственное одиночество сейчас в России — такое же «бытовое явление», как смертная казнь. Кто же это сделал? Русские декаденты — Бальмонт, Блок, Брюсов, Белый, З. Гиппиус? Да, они. Но через них — Тютчев.

А самоубийцы так и не знают, что цианистый калий, которым они отравляются, есть Молчание, *Silentium*:

Молчи, скрывайся и таи  
И чувства, и мечты свои...

Лишь жить в самом себе умей...

Его болезнь — наша: индивидуализм, одиночество, безобщественность. Но почему же и самый общественный из русских поэтов, Некрасов, тянется к Тютчеву? И что значит это совпадение русских декадентов с Некрасовым? На какой глубине происходит оно, видно уже по тому, что здесь, в оценке Тютчева, Некрасов совпал не только с декадентами, но и с Пушкиным, началом всех начал.

Не будет ли и в конце того же, что было в начале? Если сейчас Некрасов и Тютчев так враждебны в нас, то не примирятся ли в детях или внуках наших? Вопрос о нашем будущем не есть ли этот вопрос о соединении Тютчева с Некрасовым?

## Тайна Некрасова

### I

Нужно ли сейчас говорить о Некрасове?

Мы любим справлять юбилеи и ждем для них годовщин, совпадения чисел. Но бывают годовщины вещи не в памяти чисел, а в памяти сердца. Кажется, именно сейчас такая годовщина наступает для Некрасова.

Нужно вспомнить о нем, если нужно вспомнить о любви к народу и о любви к свободе как о единой любви, нераздельной, хотя и вечно разделяемой, особенно у нас, в России, в наши дни.

Огненное крещение народовластия в свободе совершилось на Западе уже окончательно. Там демократия может изменять себе, вырождаться, из льва делаться кошкою, строить на потухшем вулкане удобные лавочки, продавать свое первородство за чечевичную похлебку мещанства, но соединиться с рабством сознательно, религиозно, не за страх, а за совесть, не может, если бы даже хотела. А в России может. Что русское народолюбие и свободолюбие — не одно и то же, видно по нашей литературе художественной.

Это — литература народолюбивая, народническая в большей степени, чем какая-либо иная. В народе ищет она высшей правды, сначала эстетической (Пушкин, Лермонтов, Гоголь), затем религиозной (Л. Толстой, Достоевский). Но религиозная правда народа — христианство восточное, созерцательное — правда мира нездешнего. Чувство свободы человеческой, как чувство религиозное, в этой правде отсутствует. Вся родную землю «в рабском виде Царь Небесный исходил, благословляя». И рабство вида, тела Христова, вместе с духом Его принимается народом как неизбежное, почти желанное. Христос не выкупил людей из рабства. «Господь терпел и нам велел». «Рабы, повинуйтесь господам вашим». Свобода без Бога, свобода как бунт — «русский бунт, бессмысленный и беспощадный». Свобода без Бога, или Бог без свободы. Эта

религиозная стихия православия отразилась и на русском сознании, на русской литературе.

Крепостное право — колыбель ее. Пеленами рабства повита, молоком рабства вскормлена. Можно сказать, что Державин, Карамзин, Жуковский родились и умерли в том положении тела и духа, в котором старинный придворный пиита, с одою в руках, полз на коленях к трону.

Пушкин встал на ноги. Начал одой Вольности, но обжегшись на молоке, потом всю жизнь дул на воду. Заменял свободу общественную свободой личной, свободой художника: «Ты Царь: живи один». А «политика только для черни, для сволочи»: «La politique n'est faite que pour la canaille». Но Пушкин, Рылеев, Пестель — неужели «чернь»? Узнав о 14 декабря, поэт выехал из Михайловского, а когда заяц перебежал ему дорогу — вернулся обратно. Не захотел быть мучеником. У него была иная судьба — и благо ему, благо нам, что он исполнил ее: мучеников много у нас, Пушкин — один.

Не захотел быть вольным мучеником и сделался невольным. Когда гроб его, покрытый рогожею, с двумя жандармами, везли тайком из Петербурга в Михайловское, может быть, по той самой дороге, которую перебежал ему заяц 14 декабря, оказалось, что политика в России — не только для черни.

Гоголь — уже мученик вольный. Сам себя замучил, замуровал. «Переписка с друзьями» — отказ от свободы, от воздуха. Проклял свой смех освобождающий, дар Божий, как дар дьявола. Испугался свободы до смерти.

Лермонтов не испугался бы, но умер — задохся, как пламя взрыва без воздуха.

Тургенев бежал, изменил России, чтобы не изменять свободе. «Я всегда был постепенцем, либералом старого покроя в английском, династическом смысле, человеком, ожидающим реформ *только свыше*, принципиальным противником революции, не говоря уже о безобразиях последнего времени», — писал он в 1880 г.

Всю силу своего художественного и религиозного творчества употребил Достоевский на то, чтобы доказать, что русский народ не хочет свободы общественной, что существующий в России порядок — религиозно-истинный; чтобы доказать, что где Дух Господен, там нет свободы; что освобождение, как его понимает Запад, есть отступление от Бога — «человекобожество», а русский народ — «богоносец», именно здесь, в религиозной правде православия — в отречении, терпении, смирении: «Смирись, гордый человек!» Любовь Достоевского — любовь без свободы — не любовь, а жалость. Что ему ближе: социализм старца Зосимы, любящий, или социализм Великого Инквизитора, жалеющий, — мы так и не знаем. Тут загадка или западня, в которую он ловит нас, а может быть, и сам ловится.

Одна черта отделяет Л. Толстого от любви освобождающей, но черта заколдованная. «Непротивление злу насилием» — вечная религиозная истина, но в ином порядке историческом, нежели тот, в котором мы *сейчас* находимся. Это цель, предел, указание компасной стрелки, а не средство, не путь, не движение корабля в море. Не надо насилия — это мы все знаем, этого мы все хотим, но *как* этого достигнуть — вот вопрос. Личным подвигом, — отвечает Толстой. Только личным? — Да, только. — А политика, общественность? — «Политика — для сволочи. La politique n'est faite que pour la canaille». Легкий ответ Пушкина Толстой наполнил драгоценною тяжестью, но эта драгоценность — клад, зарытый в землю. К любви освобождающей он ближе всех бессознательно, а в сознании — дальше всех от нее. Безобщественность его, мнимая для нас, для него самого остается подлинной. Его «уход» от мира — уход и от свободы общественной, от революции.

Так все уходят — в смерть, в святость, в жалость, в безумье, в изгнание, в смирение, в неделание — все уходят от свободы. Свобода страшнее, чем смерть. Утверждение, но не освобождение народа. Народолюбие, но не свободолюбие.

Как будто всей русской литературе перебежал дорогу тот пушкинский заяц 14 декабря, и вся она сказала с Тютчевым:

О жертвы мысли безрассудной,  
Вы уповали, может быть,  
Что станет вашей крови скудной,  
Чтоб вечный полюс растопить...

Едва дымясь, она сверкнула  
На вековой громаде льдов,  
Зима железная дохнула, —  
И не осталось и следов.

Вот из этой-то крови дымящейся и вышел Некрасов.

Некрасов — явление в русской литературе единственное, единственный художник, соединяющий любовь к народу с любовью к свободе, религиозную правду народную с религиозной правдой всечеловеческой. Расхождение этих двух правд и есть именно та мертвая точка, в которой мы сейчас находимся. Освобождение наше стихийно, бессознательно; сознание наше, слово, литература — неосвободительны. Чтобы сойти с мертвой точки, надо соединить сознание со стихией, слово с делом, русскую литературу с русским освобождением. Это соединение и началось в Некрасове.

Вот почему надо сейчас говорить о нем; вот почему наступает его година вещая в наших сердцах, и не мы к нему, а он к нам идет, как будто неожиданный, незванный, непрошенный, — хотим не хотим, а принять его надо.

Пускай чуть слышен голос твой...  
Но ты воспрянешь за чертой

Неотразимого забвенья.

Вот почему тоскующая тень его бродит около нас, как будто хочет нам что-то сказать.

Что же именно?

## II

«Я чувствую к стихам Некрасова нечто вроде положительного отвращения... От них отзывает тинной, как от леща или карпа». «Пробовал я на днях перечитать его стихотворения... Нет, поэзия и не ночевала тут, и бросил я в угол это жеваное папье-маше с подливкой из острой водки». Это говорит Тургенев, а вот что говорит Л. Толстой:

«Место Некрасова в литературе будет место Крылова. То же фальшивое простонародничанье и та же счастливая карьера, — потрафил по вкусу времени».

Герцен находит в стихах его «злую сухость».

«Что за талант у этого человека! И что за топор его талант!» — восклицает Белинский. Ап. Григорьев называет стихи его «большинными», а другой критик — «дубовыми».

«Его можно скорее назвать рифмующим публицистом, чем поэтом» — таково среднее общее мнение, выраженное в одной из надгробных статей, появившихся вскоре после смерти поэта.

И время не помогло оценке. В 1902 г. Л. Толстой упоминает о «совершенно лишенном поэтического дара Некрасове». А в 1911 г. Антонович сделал открытие, что «Некрасов не был лириком, а только дидактическим поэтом».

Итак, Некрасов — поэт непризнанный. Его, столь близкого сердцу русских читателей и русской общественности, русская литература художественная выбрасывает, выплевывает с отвращением: этого мы не едим; это нечистое. Какое-то чуждое тело, существо иной породы, иного мира выходцев, втируша, безобразный утенок в курятнике: не наш, не наш — заклевать, затравить!

Какая же этому причина?

Причина более глубокая, внутренняя — в жизненной судьбе, в личности поэта, более внешняя — в его поэзии.

В поэзию он ввел политику, а это грех непрощаемый, потому что политика — антиэстетика. Вот одно из общих мест, слишком поспешно принятых. Политика — пошлость, «печной горшок», а искусство — «божественный мрамор, кумир Бельведерский». Да, может быть так, но может быть и обратное. Именно сейчас, на наших глазах, утверждение искусства как самодовлеющей ценности, эстетизм становятся пошлостью, хуже всех «печных горшков»; сейчас художник мог бы сказать эстету, как Иван Карамазов своему черту: «Нет, никогда я не был таким лакеем!» А политика, тоже сейчас, на наших глазах, в великих восстаниях и освобождениях народных, в демократии — самое грозное и грозное из всех явлений всемирно-исторических: если оно не прекрасно, то и гроза тоже.

Мы, так называемые «господа», — олимпийцы сомнительные; народы — титаны несомнительные. Искусство может быть олимпийским или титаническим. А какое прекраснее, этого пока еще никто не знает. Не понимать красоты титанической олимпийцам свойственно. Но уже и теперь на челе демократии — тот же язык огненный, знамение Духа, как некогда на челе церкви.

Искусство было соборным — церковным; оно, может быть, будет соборным — народным. Сейчас искусство только лично в узком смысле индивидуализм, утверждение одинокой личности: один говорит, все молчит — «народ безмолвствует»; но заговорит когда-нибудь, и голос его, «подобный шуму вод многих», не будет ли тою *новою песнью*, хвалою Всевышнему, которая предсказана как прекраснейшее, что может быть людьми достигнуто?

Некрасов хотел сделать искусство всенародным — пусть неудачно, преждевременно, — но все же *хотел*, первый и, кажется, доныне единственный из всех великих русских поэтов.

Не я, а Достоевский называет его великим, Достоевский — явный друг, тайный враг (ибо революционное народничество Некрасова в глубочайших метафизических корнях своих противно Достоевскому): «Некрасов, в ряду поэтов, должен прямо стоять за Пушкиным и Лермонтовым», — говорит Достоевский. И Тургенев признался однажды: «А стихи Некрасова, собранные в один фокус, жгутся». Почему же он все-таки не выносит их — потому ли, что дурно пахнут, или потому, что жгутся?

«Стихи Некрасова действуют не как поэтическое произведение, а как сама действительность», — заметил кто-то из критиков, думая, что это хула.

В самом деле, между искусством и действительностью, изображением и тем, что изображается, должна быть черта разделяющая, как рампа между сценой и зрителем. До черты есть то, что есть, а за нею все *как будто* есть, — не есть, а кажется. Вот эта-то черта, это «как будто» у Некрасова почти стирается, так что трудно иногда отличить то, что есть, от того, что кажется. Изображение так выпукло, что глаз обманут, и хочется рукой ощупать предмет. Но разве это хула, а не хвала художнику?

Мой суровый, неуклюжий стих!  
Нет в тебе творящего искусства,

Но кипит в тебе живая кровь...

До такой степени живая, что он сам не знает, что это, — изображенная или настоящая кровь?

Голодно, странничек, голодно,

Голодно, родименький, голодно...

Что это, песнь о голоде или сам голод со своим страшным волчьим воем?

«Он часто кричал или по часам тянул громко какую-то однообразную ноту, напоминавшую бурлацкую ноту на Волге», — описывает доктор Белоголовый

предсмертную болезнь Некрасова. В раннем детстве слышал он эту «песню, подобную стону», и вот, умирающий, затянул ее сам:

Двести уж дней,  
Двести ночей  
Муки мои продолжаются,

Ночью и днем  
В сердце твоём  
Стоны мои отзываются.

И в нашем сердце тоже. Читая это, мы об искусстве не думаем: не до того. Слишком живо, слишком больно — этого почти нельзя вынести. И только потом, вспоминая, чувствуем, что это предел искусства, тот край, за который оно переливается, как чаша слишком полная.

«Он был очень слаб, — записывает Пыпин в своем дневнике о той же предсмертной болезни Некрасова. — Прочел новое стихотворение, «Колыбельная песня». Он стоял на постели на коленях, в одной рубашке».

Как не похоже на классических поэтов, торжественно на лире бряцающих; как просто, буднично, но и как зато подлинно!

Он всю жизнь писал так. «Стихи одолели; приходит *Муза* и выворачивает все наизнанку; начинается волнение, скоро переходящее границы всякой умеренности, — и прежде, чем успел овладеть мыслью, катаюсь по дивану со спазмами в груди; пульс, виски, сердце бьют тревогу — и так, пока не утомонится сверлящая мысль».

Когда начну писать,

Перестая и спать, и есть.

Как не похоже на ясное вдохновение Пушкина, «вдохновение геометра»!

Кажется, что у музы Некрасова нет вовсе лиры, а есть только голос. Стихи его, после всех других, как человеческий голос после музыки. Не играет, а поет; не поет, а плачет.

182

Я кручину мою многолетнюю  
На родимую грудь изолюю,

Я тебе мою песню последнюю,  
Мою горькую песню спою...

Это не пение струн, а певучесть рыданий.

В душе кипят рыдающие звуки...

И ни единого звука, «под которым не слышно кипенья человеческой крови и слез». Есть много песен, более стройных, пленительных, но нет более рыдающих, хватаящих за сердце.

Словно как мать над сыновней могилой,  
Стонет кулик над равниной унылой.

Пахарь ли песню вдали запоет, —  
Долгая песня за сердце берет.

Вот эта-то долгая песня и отозвалась в его анапестах и дактилях, таких протяжных, пронзительно-унылых и жалобных.

Бесконечно унылы и жалки  
Эти пастбища, нивы, луга,  
Эти мокрые сонные галки,

Что сидят на вершине стога...  
Эта кляча с крестьянином пьяным...  
Это мутное небо — хоть плачь!

Плачет, а любит все это, — только это одно и любит, потому что —

Все, все настоящее русское было,

Что русскому сердцу мучительно-мило.

Превращенное в песнь, это и сделалось поэзией Некрасова.  
Музе его не утешиться, —

Как не поднять плакучей иве

Своих поникнувших ветвей.

Но если есть красота в скорби человеческой, то песни эти прекрасны.

Тусклые краски, бледные образы, но зато какие звуки! Раз услышав, уже никогда не забудешь. «Это раз пронзает сердце, и навеки остается рана».

Еду ли ночью по улице темной,

Бури ль заслушаюсь в пасмурный день...

Все равно, что дальше, — мы уже этими двумя стихами захвачены, как вдруг услышанной музыкой, или даже не музыкой, а тем, из чего сама она рождается, — глубиной чувства несказанного. Так человек молодой, здоровый, счастливый вдруг, услышав вой бури в осеннюю ночь, вспоминает, что есть горе, старость, смерть.

Вообще для Некрасова, как для художника, мир более звучен, чем живописен и образен. Он лучше слышит, чем видит. Слышит все звуки мира с их вещим смыслом — от скрипа тюремной двери —

Мне самому, как скрип тюремной двери,

Противны стоны сердца моего, —



до крика журавлей, несущегося в небе, —

Словно переключка  
Хранящих сон родной земли

Господних часовых...

Слышит все звуки, но чаще всех — звук ветра. Не потому ли, что ветер — *вольный*, а сам певец — певец воли по преимуществу? Вся его поэзия, как Эолова арфа, звучит музыкой ветра. Из ветра и самая песня рождается. То из ветра осеннего:

Если пасмурен день, если ночь не светла,

Если ветер осенний бушует...

То из ветра весеннего, Шума Зеленого:

Идет-гудет Зеленый Шум,

Зеленый шум, весенний шум...

Он слышит, как в снежных тундрах Сибири, над могилой изгнанника —

Встают смерчи, ревут бураны...

И как там, во глубине России, где вековая тишина, —

Лишь ветер не дает покою  
Вершинам придорожных ив,

И выгибаются дугою,  
Целуясь с матерью-землею,  
Колосья бесконечных нив.

Слышит и последнюю бурю освобождения:

Грянь над пучиною моря,  
В поле, в лесу засвищи,

Чашу вселенского горя  
Всю расплещи!

«Он ставит цену стихов своих в том, что ни у кого из наших писателей не говорилось так *прямо о деле*», — записывает Пыпин слова Некрасова. Да, «прямо о деле» — лучше нельзя выразить сущность этой поэзии. Высшая ценность ее — *дельность, прагматизм*, как мы теперь сказали бы.

Лежит на ней дельности строгой

И внутренней силы печать.

В этом — связь Некрасова с Пушкиным, несмотря на всю их противоположность, антиномичность, как будто неразрешимую. Пушкин говорит так же прямо, как Некрасов, хотя и *о другом деле*.

«Прямо о деле» — значит правдиво и просто. Этому завету Пушкина — простоте и правде душевной, простоте и правде художественной — Некрасов остается верен. Стихи его часто бывают прозою, часто не умеет он сказать того, что хочет; но никогда не говорит того, что не хочет, никогда не лжет. Знает, так же как Пушкин, что вечно только простое, прекрасно только правдивое.

От внутренней правды — внутренняя сила и крепость, то здоровье душевное, во всех муках несокрушимое, которое также сближает его с Пушкиным. Если Некрасов и болен, то отнюдь не так, как, например, Тютчев, наш декадентский дедушка. У того зараза в крови, «mal'aria»:

Люблю сие незримо

Кругом разлитое таинственное зло...

«Люблю зло» — вот чего никогда не сказал бы Некрасов. Искалечен, изломан, но не извращен. Болен, потому что ранен: выньте железо из раны — и будет здоров.

«Прямо к делу» — прямо к воле. Его поэзия волевая, боевая по преимуществу. Мысль и чувство переходят в волю, как свет в огонь — под зажигательным стеклом. Вот почему стихи его «жгутся».

Неуклюжие, суровые, жесткие, грубые, тяжкие. Стихи Пушкина — золотые; стихи Лермонтова — стальные; стихи Некрасова — каменные.

Камни тверды:  
Любой попробуй; но огня  
Добудешь только из кремня.

Вся его поэзия — огонь из кремня.  
Он был художником, но не *только* художником.

Мне борьба мешала быть поэтом,

Песня мне мешала быть бойцом.

Последнее, может быть, верно; первое — нет: без борьбы и поэзии бы вовсе не было. В этом он, пожалуй, изменяет Пушкину, но не он один, а вся русская литература — от Гоголя до Л. Толстого и Достоевского. Хорошо это или дурно — вопрос неразрешимый в пределах оценки только эстетической, так называемого «искусства для искусства».

Что выше, искусство для жизни или жизнь для искусства? Красота олимпийская или титаническая? Художник — жрец или жертва?

Сравнивать Некрасова с Пушкиным по силе творчества было бы эстетическим промахом. Художественные неудачи Некрасова так на виду, что о них и говорить не стоит. Но ведь и все по сравнению с Пушкиным — неудачники. Он один — круг; все остальные — части круга, незаконченные сегменты или бесконечные параболы. Какая линия движения прекраснее, бесконечнее — круг или парабола, путь солнца или путь комет, — опять вопрос неразрешимый, в пределах оценки только созерцательной. Но в оценке действительной он уже давно решен, по крайней мере для нас, русских читателей.

Наша поэзия — не только поэзия, но и пророчество; не только созерцание, но и действие. Если уж чем-нибудь жертвовать — а жертвовать надо, двигаясь, стремясь к чему-нибудь, — то мы во всяком случае пожертвуем не жизнью искусству; и если сам поэт — жрец или жертва, то лучше пусть будет жертвою; и если нет огня без пепла, то лучше пусть искусство будет пеплом, а жизнь — огнем.

Так для нас, так и для Некрасова. И в этом он ближе нам, чем Пушкин; в этом нам больше по пути с ним.

Пушкин у нас один, как первая любовь одна. Никого никогда мы так не любим. Некрасова мы любим *иначе*, но кого из них больше, не знаем. Муза Пушкина — наша невеста; муза Некрасова — наша сестра или мать. Бывают минуты, когда мы любим сестру или мать больше невесты. Кажется, именно сейчас такая минута.

Ведь и наша суть, суть русской общественности, та же, что у Некрасова: дух не созерцательный, а действительный, не жреческий, а жертвенный.

Как осажденную крепость, некую Ветилую нагорную от ассирийских полчищ, отделяет русскую интеллигенцию от всей России прошлой, а может быть, и настоящей, глубокий ров. По сю сторону рва — *у нас* — маленькая кучка людей, ненавидящих, любящих и ненавидящих вместе, всю Россию прошлую во имя будущей; по ту сторону — *у них* — с Россией прошлой великая русская литература художественная.

Пушкин увидел ров и отступил, остался у них. Лермонтов — тоже у них, но ни за них, ни за нас. Гоголь сначала был с нами, но потом ушел к ним. Тургенев — то у нас, то у них — вечным перебежчиком. Достоевский подходил к стенам крепости с белым знаменем, но мы его не приняли. Л. Толстого мы звали, но он не пошел к нам.

У нас немые воины, которые умеют сражаться и умирать, но петь не умеют. И вот Некрасов дал голос немым. Запел — и под песнь его легче стало жить и умирать.

И до сих пор он наш певец единственный. Это так верно, что если бы с лица земли исчезла вся русская интеллигенция, то можно бы узнать, чем она была в смысле эстетическом, не по Л. Толстому, Достоевскому, Гоголю, Пушкину, а только по Некрасову. В этом смысле Чернышевский прав, утверждая, что Некрасов «величайший из русских поэтов». Величайший — не для всей России, а для маленькой кучки людей, осажденных в крепости.

И теперь, когда стены Ветилуи пали или вот-вот падут, когда ров засыпан или завален трупами, — все еще бой продолжается, смертельный бой врукопашную, под ту же песню — песню Некрасова.

Сейте разумное, доброе, вечное...

Старая песня. Не слишком ли старая, обыкновенная? Но ведь и воздух, и вода обыкновенны. Общее место, но одно из тех общих мест, на которых держится мир, как на законе тяготения. Это наша суть — суть русской интеллигенции, — ее-то Некрасов и высказал.

Как же нам не любить его? Каковы мы, таков и он. Если он плох, значит, и мы плохи, но он все-таки наш, плоть от плоти, кость от кости, наш, единственный. Что же нам делать, если нет у нас другого, лучшего? Отречься от него — значит от себя отречься. Пока жива русская интеллигенция, жив будет и он. «Этот человек остался в нашем сердце». И навеки останется.

Пускай чуть слышен голос твой...  
Но ты воспрянешь за чертой

Неотразимого забвенья.

Он это предрек, и теперь, на наших глазах, это исполняется.

Мы любим справлять юбилеи и для них ждем годовщин, совпадения чисел. Но существуют години вещице не в памяти чисел, а в памяти сердца. Кажется, именно сейчас такая годовщина наступает для Некрасова.

### III

Некрасов — «мерзавец». Некрасов — «великая дрянь». Некрасову «свойственно надувать людей... Он всегда думает скверное». В сношениях с ним «держи камень за пазухой, не доверяясь его элегическому плачу». Фразы его — «фразы из поганых уст». У него «вонючий цинизм». Он — «злбно зевающий барин, сидящий в грязи». Если «он хандрит», это значит: «Старый наклевавшийся коршун нахохлился, ну и черт с ним!» И в заключение: «Не валандайся ты с этим архимерзавцем Некрасовым».

Это из писем Тургенева. Тургенев и Некрасов когда-то были друзьями. Какая черная кошка пробежала между ними, мы хорошенько не знаем. Кажется, причиной или поводом к ссоре были какие-то деньги, которых Некрасов не отдал Тургеневу.

«Любезный Тургенев, на днях я тебе написал письмо на тему вроде:

пожалуйста, не верь, что я таскаю платки из чужих карманов», — извиняется Некрасов неловко и жалобно.

«Лучше бы он убил меня из-за угла!» — говорит он по поводу слухов, распространяемых о нем Тургеневым.

А все-таки любит его.

«Дай ему Бог побольше таких врагов, как я!» Продолжает ему писать, надеясь на примирение, когда уже никакой надежды нет. «Это письмо вынуждено неотступностью мысли о тебе. Это тебя насмешит, но ты мне последние несколько ночей снишься во сне».

Друг моей юности, ныне мой враг... —

вспоминает о нем перед смертью.

Тургенев наконец сжалился, приехал к умирающему. Бывшие друзья свиделись и молча заплакали.

Тургенев — первый, но не последний враг Некрасова.

«Вот тебе вполне заслуженная награда за дружбу с негодяями», — писал Тургеневу Герцен, по поводу все той же денежной истории.

«Некрасов до понятия о праве высшем еще не дорос, а приобрести его не мог по причине того, что вырос в *грязной положительности* и никогда не был ни идеалистом, ни романтиком на наш манер», — писал Белинский Тургеневу.

Грановский, при первом знакомстве с Некрасовым, «поражен непонятным противоречием между мелким торгашом и глубоко чувствующим поэтом».

Кто-то заметил в нем «почти чичиковскую способность обходиться с людьми».

«Наживет себе капиталец!» — предсказывал Белинский.

Да и все согласны, что он — «человек прожженный и отлично умеет устраивать свои делишки».

«Миллион — вот демон Некрасова, — писал Достоевский в надгробной статье. — Это был самый мрачный и унижительный бес... Демон гордости, жажды самообеспечения. Я думаю, этот демон присосался еще к сердцу ребенка... Демон осилил человека, и человек никуда не пошел».

185

Достоевский хочет быть великодушным, защитить Некрасова или хоть кое-как проглотить его, но не может — давится.

«Добивать убитых, обходить все сильных, презирать бессильных и идти осторожным шагом по битой-перебитой колее, — вот квинтэссенция его журнальной, а отчасти и поэтической деятельности». Это из газетного некролога, появившегося через три дня после похорон Некрасова.

В родной усадьбе его открыт кабак *«Раздолье*, с распитием крепких напитков и на вынос». На колыбели — кабак, а на могиле — осиновый кол. Такова благодарность России Некрасову.

Он и сам это предчувствовал:

Свой венец терновый приняла,

Не дрогнув, обесславленная Муза.

Поэт ненавистен, а человек еще ненавистнее. И причина ненависти к его поэзии именно здесь, в его человеческой личности.

Вор, плут, делец, Чичиков, а главное, вышел из грязи и любит грязь — циник, развратник, картежник. Но ведь это все грехи личные, а ненависть общая, суд общий и общественный — и даже не суд, а казнь, не казнь, а травля.

«На меня устроена просто облава... затравить меня хотят!»

Все на одного, люди на человека, как звери на зверя, больного или раненого: добить, доконать.

Но почему же он не защищается? Не потому ли, что совесть нечиста?

Когда все кричат: «На воре шапка горит!» — он хватается за шапку: ну, значит, вор.

— Иван Иванович, вы таскаете платки из карманов?

— Как вы смеете, милостивый государь!..

— Некрасов, вы таскаете платки из карманов?

— Эх, отец, что платки! Платков-то я, пожалуй, не таскаю, да кое-что похуже делаю...

— Ах, вор! Ах, негодяй!

«Кто из вас без греха, первый брось в него камень». Все бросают, потому что все без греха.

А он что? Ничего, молчит. И даже рад:

И рад я, если кто-нибудь

В меня с презреньем бросит камень.

Чему же рад? Да, чему? Вот где тайна Некрасова и, кажется, вообще тайна русской совести.

Я за то глубоко презираю себя...

Все равно за что — таких признаний делать не следует. Уважай себя, если хочешь, чтоб другие тебя уважали; будь человеком порядочным. А если ты подлец, молчи, скрывай или, по крайней мере, «умей соблюдать и в самой подлости оттенок благородства». Слава Богу, это нынче все умеют; чтобы этого не уметь, надо быть дураком. А что Некрасов — умница, в этом и злейшие враги ему не откажут. Он ли не устраивал

своих делишек? А вот главного дела — дела чести не устроил. Везде «потрафлял», а тут не потрафил. В самую нужную минуту не хватило чичиковской ловкости. Все плутовал, обманывал и вдруг взял да и ляпнул правду, и еще какую: презирайте меня, бейте, я того стою, я сам себя презираю больше вашего.

Вообще у людей доброе наружу, а злое внутри. У Некрасова наоборот.

«В нем не было лицемерия. Этого в нем никогда не было. Напротив, в нем был скорее цинизм, чем притворство», — замечает Л. Толстой. Но какой же без притворства Чичиков? Чичиков навыворот?

Кто-то сказал: «Так называемые порядочные люди хуже воров и разбойников». И еще Кто-то: «Мытари и блудницы вперед вас идут в царствие Божие».

Некрасов чувствовал себя «мытарем», и когда «порядочные люди», глядя на него, молились: «Благодарю Тебя, Господи, что я не как сей мытарь», — он только бил себя в грудь и шептал:

Я за то глубоко презираю себя...

Однажды Тургенев писал Фету: «Застываю и затягиваюсь пленкой, как горшок с топленным салом, выставленный на холод».

Русские «порядочные люди» — русские обыватели. А ведь, пожалуй, русская обывательщина со всею своею добродетелью — не что иное, как застывающее сало? Мы все едим и похваливаем. Некрасов тоже ел, но не хвалил, а называл сало салом, обывательскую подлость — подлостью.

Он знает не хуже нашего, что стены лбом не пробьешь. Но нет у него нашего умения «соблюдать и в самой подлости оттенок благородства». Его отличие от нас не в мере подлости, а в мере совести, в мере той казни, которой виновный сам себя казнит: мы казним себя жалеючи; он — безжалостно. Вот почему не боится он врагов своих:

Той, которую в сердце ношу.

186 Что враги?  
Не придумать им казни мучительней

За какую же вину эта казнь?

За вину рабства, потому что рабство не только несчастье, но и вина.

Муку рабства, как муку совести, он чувствовал с тех пор, как начал помнить себя. Еще не сознавал ее, а уже чувствовал, когда ребенком слушал стон бурлаков на Волге и смотрел на этапы каторжных, проходивших под окнами родной усадьбы; когда в ногах отца его, исправника, валялся избитый мужик, весь в грязи и в крови; когда «кругом насилие ликовало», «кипел разврат волною грязной», а где-нибудь в углу, так, чтобы никто не видел, сын плакал, обнявшись с мученицей-матерью, и знал, что мучитель — отец.

Он вырос, и мука выросла.

Однажды увидел, как мужик бьет лошадь «по плачущим, кротким глазам». Не мерещились ли ему эти глаза, когда он думал о мученице-матери, о Мученице-Родине? Не оттого ли и загоралась в нем та *страсть к страданью*, о которой говорит Достоевский: «Это был человек, страстный к страданию»?

Сытые чувствуют муку рабства духовно; только голодные чувствуют ее кровно, плотики, физически. Так именно чувствовал ее Некрасов.

«Я был очень молод и очень беден; видел голодную смерть лицом к лицу», — вспоминает он о первых годах своего петербургского житья. Однажды согнали его с квартиры, и он остался один на улице, без ничего, в плохом пальтишке, в холодную осеннюю ночь; побрел куда глаза глядят, не сознавая, куда и зачем, пробрался на Невский и сел там на скамеечку, какие выставляются у ресторанов для посетителей... прозяб... уснул. Подобрали и приютили нищие.

«Ровно три года я чувствовал себя постоянно, каждый день голодным». Наконец, заболел. Доктора объяснили причину болезни продолжительным голодом. Следы ее остались на всю жизнь: он никогда уже не мог выздороветь как следует. Половину жизни голоден, половину — болен. Одно время обедал на Малой Охте, в ужасной кухмистерской, за 15 копеек на троих. Умирая, говорил, что именно этим обедам обязан зародышем той болезни, которая сводила его, 40 лет спустя, в гроб.

Не лучше рабьего голода и рабья сытость, рабий хлеб:

Хлеб полей, возделанных рабами,

Нейдет мне впрок...

Рабство — болезнь не только души, но и тела. Уже по наследству от предков кровь в нем испорчена. «Во мне мало здоровой крови».

Я плешив,  
Я бледен, нервен, я чуть жив,

Я слаб и хрупок, как скелет...

Вот в этой-то муке рабства, телесной, физической, — особенность Некрасова.

Вся русская художественная литература, от Пушкина до Л. Толстого и Достоевского — цвет и плод крепостного права, господской сытости, — шла к народу, склонялась к нему, как спелый плод к земле склоняется. Это — демократия *сверху*, нисходящая; у Некрасова — демократия *снизу*, восстающая. Эти-то две противоположные тяги и столкнулись в нем, образуя смерч, в котором человек и художник так страшно изломаны.

Можно сказать, оставляя в стороне все мерила духовные, что Пушкин и Л. Толстой вышли из физической сытости, а Некрасов — из физического голода. Сытый голодного не разумеет: вот почему русская литература не уразумела Некрасова; вот почему он для нее иного мира выходец. О существе этого мира, о святой и страшной тайне его он кое-что знал, чего не знает ни Пушкин, ни Л. Толстой. «Не о едином хлебе жив человек», — можно сказать, только дав хлеб голодному, а говорить, отнимая хлеб, — значит кощунствовать над святостью голода.

Песни наши — песни сытых. Но почему только сытые могут петь, а голодные должны молчать? Пусть и они запоют, а если не могут петь, то завоюют волчьим воем от голода. Некрасиво? Ну что ж, зато правдиво. А ведь предмет искусства — правда.

Некрасов дал голос этой немой правде голода.

«Любовь к народу у него была лишь исходом его собственной скорби о себе самом», — говорит Достоевский. Нет, наоборот: скорбь о себе была лишь исходом его любви к народу. Или, вернее, скорбь о народе и скорбь о себе слились в нем так, что он уже не умел отличить одну от другой.

Народ значит рабство, бедность, голод. Кто в них, тот и в нем. В этом смысле Некрасов был в народе. Ту бездну, которая отделяет нас от народа, измерил он не только глазами своими, но и костями — страшным падением, ломающим кости.

Некрасов знал то, чего мы не знаем, — муку рабства телесную; знал и то, что мы знаем, — муку рабства духовную.

Когда он говорил о цензуре, в глазах его было такое выражение, «как в глазах смертельно раненного зверя».

До чего могла дойти эта мука, видно по двум стихотворениям — Комиссарову, спасителю Александра II от каракозовского выстрела, и гр. Муравьеву-Виленскому, усмирителю Польши. Необходимостью и невозможностью спасти иначе «Современник» от гибели старались оправдать эти «два неверных звука».

В стихотворении «Еду ли ночью по улице темной» женщина продает себя, чтобы купить «гробик ребенка и ужин отцу». Так продала себя Муза Некрасова. Этого нельзя оправдать, можно только простить.

«Современник» погиб. Жертва оказалась тем более страшною, что бесполезною, — чем-то вроде убийства старухи Раскольниковым. Для писателя слово — живое создание; словоубийство — человекоубийство. Но разве и цензура не то же самое? И, соглашаясь на нее, не все ли мы в словоубийстве участвуем?

Когда за те два неверных звука друзья отшатнулись от него, а враги обняли —

Пригвождая жирным поцелуем

Несчастливого к позорному столбу, —

в этом для Музы его ничего не было нового: всегда стояла она у того же позорного столба, под тем же кнутом.

«Умоляю вас... отец родной... Бога ради... зачем сечь, когда можно не сечь!..» — писал он однажды цензору.

А увидев на Сенной, как молодую крестьянку бьют кнутом, вспомнил о своей Музе:

И Музе я сказал: «Гляди,

Сестра твоя родная!»

Такова «грязная положительность», из которой вышел Некрасов. Вышел, но не ушел, не отрекся от нее. Ему казалось, что лучше быть «мытарем», чем русским «идеалистом и романтиком на наш манер». А если он все-таки был им и больше ничем, то заплатил за это величайшею из мук человеческих — самопрезрением. Для того, кто испытал ее, уже не страшны никакие казни.

Не придумать им казни мучительней

Той, которую в сердце ношу.

«Шел я по солнечной стороне Невского, — рассказывает Фет. — Вдруг в глаза мне бросилась встречная коляска, за которою я, не будучи в состоянии различить седока, увидел запятки, усеянные гвоздями. Вспомнив стихотворение Некрасова на эту тему, я невольно вообразил себе его негодование, если бы он, подобно мне, увидел эту коляску. Каково же было мое изумление, когда я узнал Некрасова...»

Друг любезный,  
Не сочувствуй ты горю людей,  
Не читай ты гуманных книжонок,

Но не ставь за каретой гвоздей,  
Чтоб, вскочив, накололся ребенок, —

вспомнилось Фету.

Он так злорадуется, так хочется ему, чтоб это было, что, пожалуй, он мог увидеть и то, чего не было.

Но пусть было. Фет убежден, и мы с ним, что в коляске с гвоздями не ездим. Ну, а законы, суды, тюрьмы, смертные казни — все ограждения собственности — что же такое, как не гвозди на запятках?

Некрасов когда-то бежал за коляскою, потом сел и поехал. Но о том, как бежал, не забыл.

Два Некрасова: один, ставящий гвозди на запятках; другой, эти же гвозди обличающий.

Как с этим жить? А вот как.



«Точит меня червь, точит. В день 20 раз приходит мне на ум пистолет, и тотчас делается при этой мысли легче».

Жизнь — медленное самоубийство, самосожжение на тлеющем огне стыда.

Я стою, бездействен и печален,

И медленно сгораю со стыда.

А может быть, и мы сгорели бы, если бы опомнились? Ведь в каждом из нас есть искра того стыда сжигающего:

Суждены вам благие порывы,

Но свершить ничего не дано...

Снять бы хоть гвозди с коляски? А вот суньтесь-ка, попробуйте: как шалуны-ребята, наколетесь до крови.

Умны мы стали: верит мир

Лишь доблести, запечатленной кровью.

В том-то и ужас наш, русский ужас, что нет у нас бескровной доблести, нет середины, постепенности: или сразу подлец, или сразу мученик.

Тот не герой, кто лавром не увит

Иль на щите не вынесен из боя.

Но что же делать нам, обыкновенным людям, не подлецам и не героям? А то же, что делал Некрасов, — сгорать, сжигать себя на медленном огне стыда.

Огонь стыда — огонь совести. По этой муке мы только и знаем, что живы. Для каждого из нас, русских обывателей, наступает хоть раз в жизни такая минута, когда «совесть песню свою запекает». И тогда уже нет сомнения, нет колебания между двумя станами. Мы можем не пойти туда, куда зовет совесть, но не услышать зова, не ответить на него не можем.

188

От ликующих, праздно болтающих,  
Обагривших руки в крови

Уведи меня в стан погибающих  
За великое дело любви!

Нас хотели уверить, что в этом стане не любовь, а ненависть, что это стан разбойничий — стадо свиней, в которое вошли «бесы». Но мы не поверили, не забыли, а если б и забыли, то Некрасов напомнил бы нам, что именно сейчас в России, более чем когда-либо и где-либо, любовь может быть ненавидящей и ненависть любящей.

Кто живет без печали и гнева,

Тот не любит отчизны своей.

О связи Некрасова с величайшим явлением русского гнева и русской любви — с освобождением — мы мало знаем. Тут опять тайна его — и наша с ним. Муза его молчит под кнутом. Но мы знаем, *о чем* она молчит, и за это молчание, может быть, больше любим ее, чем за все ее песни.

Не русский взглянет без любви  
На эту бледную, в крови,

Кнутом иссеченную Музу.

#### IV

Что русская совесть есть явление порядка не только нравственного, но и религиозного, — это мы уже начинаем понимать. У Некрасова этого понимания вовсе не было. Его религиозный уровень, по крайней мере, сознательный, — тот же, что у всех русских людей среднего интеллигентского сознания. Если бы кто-нибудь из литературных единомышленников — Белинский, Добролюбов, Чернышевский — спросил его, верит ли он в Бога, то нет никакого сомнения, что Некрасов удивился бы и даже обиделся: за кого его считают?

В стихотворении Комиссарову больше всего мучил его один «пункт метафизический» (так будто бы он и выразился, по свидетельству Антоновича), самый неверный из «неверных звуков» — эти два слова: «народ православный». Православие, попы, церковь, христианство, религия — все вместе, без разбора, в одну кучу свалено и отвергнуто.

Так думал он; так думали все тогдашние люди среднего интеллигентского сознания.

Он думал так — но так ли чувствовал?

Его еще покамест не распяли,  
Но час придет — он будет на кресте;

Его послал Бог гнева и печали  
Рабам земли напомнить о Христе.

Это о Чернышевском. Должно быть, написал, перечел и удивился: что это? зачем? откуда? Христос, крест, Бог — когда речь идет об атеисте отъявленном? Что эти странные слова каким-то глубоким, внутренним светом светятся и что без них все меркнет, мертвеет — он, как художник, разумеется, чувствовал и все-таки зачеркнул их, как будто вдруг застыдился или испугался чего-то. Нет, лучше не надо.

Нельзя об этом говорить ни с кем. А с самим собою? Да, бывают минуты, когда и молчать об этом нельзя с самим собою: сколько ни молчи, ни скрывай — все равно скажется, вырвется; бывают минуты, когда —

Нет отрицанья, нет сомненья,  
И шепчет голос неземной:  
Лови минуту умиления,  
Войди с открытой головой!..  
Сюда народ, тобой любимый,  
Своей тоски неодолимой

Святое время приносил  
И облегченный уходил.  
Войди! Христос наложит руки  
И снимет волею святой  
С души оковы, с сердца муки  
И язвы с совести большой!..

Опять — совесть: «совесть песню свою запекает», старую, вечную, но теперь уже каким-то другим, «неземным» голосом. И если тот, земной, — неодолим, то этот еще неодолимее; и если того нельзя не услышать, то этого тем более.

Я внял, я детски умилился...  
И долго я рыдал и бился  
О плиты старые челом,  
Чтобы простил, чтоб заступился,

Чтоб осенил меня крестом  
Бог угнетенных, Бог скорбящих,  
Бог поколений, предстоящих  
Пред этим скудным алтарем!

В русской литературе нет ничего подобного: никто из русских писателей так не молился или, по крайней мере, так не жаждал молитвы. И то, что он думает одно, а чувствует другое, в Бога не верует, а молится, — не уменьшает, а увеличивает искренность чувства: взрыв тем сильнее, чем порох сжатее. И если он вообще в стихах своих шел «прямо к делу», то в этих особенно — к самому главному делу жизни своей — к соединению с народом. Здесь, и только здесь, в чувстве религиозном, он уже одно с народом. Пусть только на миг — этот миг вечный: пройдет и вернется; это было и будет опять — будет всегда.

О сближении Некрасова с народолюбцами, с тем подпольным кружком, из которого вышли впоследствии такие люди, как Желябов, А. Д. Михайлов, Софья Перовская, мы почти ничего не знаем; знаем только, что это сближение имело на него большое влияние в последние годы жизни.

Великие, страдальческие тени...  
На чьих гробах я преклонял колени

И клятвы мести грозно повторял.

Это не о них сказано, но о близких к ним. А это уже о них самих:

Я сбросила мертвящие оковы  
Друзей, семьи, родного очага,

Ушла туда, где чтут пути Христовы,  
Где стерегут оплошного врага!..

Он не мог сказать больше, но мы понимаем, что значит: «стеречь оплошного врага». И в этом — пути Христовы? Там, где Достоевский видел «бесов», Некрасов увидел Христа.

И всего удивительнее, что это никем не замечено. Только теперь, через 35 лет, через 1905 год, выступает перед нами эта религиозная тайнопись, как бесцветные чернила на пламени свечи.

Мы теперь уже знаем по точным исследованиям историческим (см. книгу Богучарского «Активное народничество 70-х годов»), что тогдашнее революционное народничество в своих высших точках было явлением *религиозной* совести — религиозной в самом подлинном, христианском смысле этого слова.

«Крещен в православии, но православие отрицаю, хотя сущность учения Иисуса Христа признаю», — отвечал глава народолюбцев Желябов на предложенный ему председателем суда в 1881 году вопрос о вероисповедании.

«Бог, это — правда, любовь, и я в этом смысле с чистою совестью говорю о Боге, в которого верю...» — слова другого вождя народолюбцев, А. Д. Михайлова.

Это в них во всех *было*, хотя сами они об этом не знали, как не знает камень, что в нем таится огонь, пока не ударит железо.

Это было и в Некрасове. И здесь он ближе к нам, современнее всех наших современников. Через головы их он протягивает руку будущему — тому, что можно бы назвать *религиозным народничеством*.

Здесь — последняя тайна его, которая, может быть, осталась для него самого неразгаданной, по крайней мере, в жизни. Но то, чего не успела сделать жизнь, кончила смерть.

В смерти его самое ужасное — не страдания физические, хотя и они ужаснее всего, что можно себе представить.

«Последние песни» всем нам памяты. Этого нельзя читать без содрогания.

Черный день! как нищий просит хлеба,

Смерти, смерти я прошу у неба!..

«Страдания усилились необычайно, — рассказывает очевидец. — Он рвал на себе белье, схватывал себя за голову».

«Он говорил, что обратился в животное, — рассказывает другой очевидец. — И действительно, жизнь эта была ужасна по своему животному однообразию».

«Он казался почти трупом, так что странно было даже видеть, что этот труп говорит, шевелит губами».

И вот в этом полутрупe, полуживотном совершается самое великое, святое и страшное дело — дело совести.

Существует портрет умирающего Некрасова. Под одеялом высохшее тело; лысая голова на подушках; одну руку он поднял ко рту, должно быть, привычно-болезненным движением, неловким и застенчивым; глаза страдальческие, но добрые, тихие, только немного удивленные.

«Умирающий Некрасов и со мной, и со многими другими заводил свои затрудненные, оправдательно-покаянные речи, — вспоминает Михайловский. — Очевидно было страстное желание выложить всю душу... страстное, последнее в жизни желание раскрыть *тайну этой жизни*».

Это и есть последняя тайна его, которую должна была раскрыть смерть.

«Но умирающий не находил слов, — продолжает Михайловский. — Не мог ни другим рассказать, ни себе уяснить эту смесь добра и зла. Он старался, не мог и мучился... Я не видел более тяжелой работы совести, да не дай Бог и увидеть».

«Худо мне! — записывает Некрасов в предсмертном дневнике. — Мой дом — постель, мой мир — две комнаты... Стихов уже писать не могу... Очень тяжело растревоживать мысли — сейчас боли, как и в эту минуту... *Ничего не понимаю, что со мною делается*. Очень тяжело...»

Вот эта-то тяжесть непонимания, недоумения ужаснее всех физических мук. В комнате висели по стенам портреты Белинского, Чернышевского, Добролюбова.

На меня их портреты

Укоризненно смотрят со стен.

На его вопрос: «Что со мною делается?» — не могут и они ответить. Всю жизнь были с ним, но в смерти покинули его. Иная судьба у них: не так жили, как он, не так и умерли. На огне человеческой совести сгорели, как драгоценное дерево. А он — кремень: чтобы его раскалить, нужен иной огонь.

Уж не то ли с ним происходит, что с дядею Власом, который тоже был великим грешником, но, увидев тьму кромешную, покаялся, и «сила вся души великая в дело Божие ушла»?

Нет, Влас — темный мужик, а Некрасов — человек просвещенный. Между ним и Власом — тот «метафизический пункт» который так мучил его, — отрицание православия. Конечно, в этом отрицании православия он с нами сходится. Религиозное чувство есть у него, но нет религиозного сознания. А для воли мало чувства: нужно чувство и сознание вместе. Воля же теперь ему нужнее, чем когда-либо, для дела — величайшего из дел человеческих — для смерти.

190

Д  
М  
И  
Т  
Р  
И  
Й

Тот, чья жизнь бесполезно разбилась,  
Может смертью еще доказать,

Что в нем сердце неробкое билось,  
Что умел он любить...

Вот почему просит он у всех помощи. Но никто ему не может помочь и даже понять не может, так же как он сам не понимает, «что с ним делается». Все отходят — и он один, как погребенный заживо.

Зовет на помощь Музу — последнего друга.

О, Муза! ты была мне другом,

Приди на мой последний зов...

Муза пришла, но чтобы проститься навеки:

«Нет больше песен! мрак в очах...  
Сказать умер! конец надежде!

Я прибрела на костылях»...

Конец надежде — конец всему? Умер, как жил, бессовестно, бессмысленно, безбожно? Погиб?

Нет, не погиб: чудо свершилось.

Слушая рассказы его о детстве и матери, Достоевский предвидел, что «если будет что-нибудь святое в его жизни, но такое, что могло бы спасти его в самые темные и роковые мгновения судьбы его», то это любовь к матери.

Некрасов это и сам предчувствовал. Всю жизнь спасала его эта любовь.

Увлекаем бесславно битвою,  
Сколько раз я над бездной стоял,

Подымался твоею молитвою,  
Снова падал — и вовсе упал...

Но и в самой глубине падения он знал, что она его не покинет — в минуту последней гибели придет спасти.

И вот пришла:

«Пора с полуденного зноя,  
Пора, пора под сень покоя;  
Усни, усни, касатик мой!  
Прийми трудов венец желанный,  
Уж ты не раб — ты царь венчанный;  
Ничто не властно над тобой!  
Не страшен гроб, я с ним знакома;  
Не бойся молнии и грома,  
Не бойся цепи и бича,

Не бойся яда и меча,  
Ни беззаконья, ни закона,  
Ни урагана, ни грозы,  
Ни человеческого стона,  
Ни человеческой слезы.  
Усни, страдалец терпеливый!  
Свободной, гордой и счастливой  
Увидишь родину свою;  
Баю-баю-баю-баю!»

Колыбельная песня — надгробная. Смерть и рождение соединяются. Это так свято, что об этом нельзя говорить, да и нет слов. Это молитва без имени Божьего; любовь матери к сыну — человеческая, только человеческая. Но как Сын Человеческий — Сын Божий, так, может быть, и Матерь Человеческая — Матерь Божья.

Я, Матерь Божия, ныне с молитвою

Пред Твоим образом — ярким сиянием...

И если даже сиянье потухнет, все еще будет гореть молитва.

К теплой Заступнице мира холодного.

«Красота спасет мир»? Нет, красота — только сияние, только заря невзошедшего солнца любви. Не красота спасет мир, а любовь, Вечное Материнство, Вечная Женственность.

Родная мать — родная земля. «Земля Божья», — говорит русский народ. Это значит: земля ничья, земля общая, свободная; только свободная земля — Божья. Тут уже свобода с Богом. Раскрытая в христианстве тайна о небе — любовь есть Бог; нераскрытая тайна о земле — свобода есть Бог.

Вот что хочет нам сказать Некрасов; вот зачем его тоскующая тень бродит около нас.

### Тайна Тютчева

#### I

Низенький, худенький старичок, хилый и немощный, —

Беспомощный и убогий, —

191

как он сам о себе говорит, похожий на «облак тощий», на изнемогающий дневной месяц.

Вот он сидит у себя в жарко натопленной комнате, зябнет и кутается в плед; или бредет по улице в помятой шляпе и волочит по земле рукав поношенной шубы. Задумчив, рассеян, одет небрежно, «ни на одну пуговицу не застегнут как следует».

Бритое лицо в очках напоминает старого немца, учителя музыки. Редкие, мягкие седые волосы, отстающие от висков, всклокоченные:

Хоть свежесть утренняя веет

В моих всклокоченных власах...

Болезненно сжатые губы. Глаза утомленные, как бы ослепленные блеском своей собственной мысли; в этих глазах —

Жизнь, как подстреленная птица,

Подняться хочет и не может...

По внешности так же трудно судить о нем, как по черепку могильной урны о хранившихся в ней благовониях и о слезах, над нею пролитых.

«Тютчевы принадлежали к старинному русскому дворянству. В Никоновской летописи упоминается «хитрый муж», Захар Тютчев, которого Дмитрий Донской перед началом Куликовского побоища подсылал к Мамаю. В числе воевод Иоанна III, усмирявших Псков, называется также «воевода Борис Тютчев Слепой». А в половине XVIII века брянские помещики Тютчевы славились лишь разгулом и произволом, доходившим до неистовства («Биография Ф. И. Тютчева», И. С. Аксаков).

Если не все, то очень многое в личности, в жизни и в поэзии Тютчева образовано, как верно заметил Аксаков, «старым дворянским бытом», крепостным правом: тютчевщина — обломовщина; обеспеченность и беспечность, праздность и лень. Старый дядька Николай Афанасьевич Хлопов взлелеял его с 4-летнего возраста и потом всю жизнь нянчился с ним. Всю жизнь оставался он «хлоповским дитятею». В Мюнхене, так же как в родной усадьбе, жил не по Шеллингу, а по Хлопову.

Будучи секретарем посольства в Турине, запер однажды дверь на ключ и, никому не сказавшись, уехал в Швейцарию. Когда Николай I узнал об этом, то велел ему подать в отставку и снял с него камергерство. Потом ему вернули все, и он успокоился на теплом местечке, председателем комитета иностранной цензуры.

Бродить без дела и без цели —

такова мудрость Хлопова, мудрость Тютчева. «Ум его парил, а сам он будто свинцовыми гирями прикован был долу немощью воли, страстями, избалованностью. Ум деятельный, не знавший ни отдыха, ни истомы, при совершенной неспособности к действию» (Аксаков).

Как будто родился стариком и никогда не был молод.

Как грустно полусонной тенью,  
С изнеможением в кости,

Навстречу солнцу и движенью  
За новым пламенем брести!

Вся его жизнь — «духовный обморок», «страдальческий застой» — не жизнь, а смерть заживо.

Тут в самой жизни, в судьбе Тютчева — противоположное подобие Некрасову: в русском барстве, в русском рабстве — Тютчев, как на ложе из роз, убаюкан смертною негою, а Некрасов измучен смертною мукою, изранен до смерти шипами тех же роз. Растлевающая мука и растлевающая нега рабства.

Сам Тютчев — «весь добродушие и незлобие», но в жизни его что-то недоброе, неладное, какая-то злая сила, начало смерти, тления, разрушения.

Поэзия, творчество не борется в нем с этою силою разрушительной, а само становится ею. Поэт делает все, что от него зависит, чтобы уничтожить в себе поэзию.

«Его стихи увидели свет только благодаря случайному, постороннему вмешательству» (Аксаков). У него отвращение к виду печатных строк. «При издании своих стихотворений он был в стороне; за него распоряжались, рядили и судили другие; он даже и не заглянул в эту книжечку. Не было возможности достать подлинников руки поэта, ни убедить его просмотреть эти пьесы в тех списках, которые удалось добыть частью от родных, частью от посторонних. Ему доставлено было оглавление: оно пролежало у него месяц и было возвращено не просмотренное».

Не мог склонить своей я лени праздной,

Чтобы она хоть вскользь им занялась.

Князь Гагарин, иезуит, в 1836 году собрал и послал Пушкину стихи Тютчева. Пушкин напечатал их в «Современнике». «Он ценит их, как должно, и отзывается о них весьма сочувственно», — пишет Гагарин. «А все же я очень сомневаюсь, чтобы мое бумагомарание заслуживало чести быть напечатанным», — возражает Тютчев.

Что это? Скромность гения? Может быть. Но и лень Обломова. Зарывает талант в землю, как ленивый раб; зажегши свечу, ставит ее под сосуд.

Да, если бы от него зависело, он истребил бы себя из русской поэзии.

«Однажды жег ненужные бумаги и *нечаянно* бросил в огонь тетрадь со стихами».

«Я довольно скоро утешился, вспомнив, что сгорела и Александрийская библиотека», — шутил он впоследствии.

Злая шутка. Тут за видимой легкостью какая-то страшная тяжесть. Кажется иногда, что не только эту тетрадь со стихами, но и всю свою поэзию — дар Божий — готов кинуть в огонь, как сор.

Нелюбовь к славе — одно из двух: или смирение, или презрение к людям. Что же именно у Тютчева?

В славе человек высказывается, общается с людьми, отдает себя людям. А жажда забвения — жажда одиночества. Славобоязнь — человекобоязнь. Тютчев бежит от славы, потому что бежит от людей, скрывается и что-то скрывает от них, таит, молчит.

Молчи, скрывайся и таи...

Славобоязнь — светобоязнь. В свете все тайное делается явным. Но этого-то он и боится. Свет славы жжет ему глаза.

О, как лучи его багровы,  
Как жгут они мои глаза!

Ночь, ночь, о, где твои покровы,  
Твой тихий сумрак и роса!

Нас, дневных, пугает ночь. В ночи и в тайне происходит самое святое и самое грешное. Что же именно у Тютчева?

Так же как поэзию, силу творчества, уничтожает он в себе и другую великую силу — любовь к родине.

Потомок древнего рода, уходящего во тьму веков, он, казалось бы, должен быть связан с родиной корнями крепкими, как корни дуба. Но вот оказывается, что он — как срезанный цветок, опущенный в воду, которому все равно, где цвести и вянуть.

В 1822 году граф Остерман-Толстой, родственник Федора Ивановича, усадил его, 18-летнего мальчика, с собой в карету и увез за границу, в Мюнхен. Он уехал из России мальчиком, а вернулся почти стариком. С лишком 22 года, лучшие годы жизни, провел на чужбине. «Перестает как бы существовать для России. Самое имя его забывается». О том, что происходило с ним в эти годы, мы почти ничего не знаем: тут пробел, провал в жизнеописании Тютчева — то «молчание», *silentium*, которого так хотелось ему. Там, за границею, он женился, стал отцом семейства, овдовел, снова женился, оба раза на иностранках, не знавших ни слова по-русски, так что целые годы не слышал русской речи, наконец сам сделался «почти иностранцем», и когда вернулся на родину, она показалась ему чужбиною.

Ах, нет, не здесь, не этот край безлюдный

Был для души моей родимым краем...

Славянофил, «народник», воспевающий «эти бедные селенья, эту скудную природу», он даже в течение двух недель не мог ужиться в русской деревенской глуши, напр. в своем родовом поместье Брянского уезда (Аксаков). Только и думал о том, как бы бежать из России.

От родины отрекается с такою же легкостью, как от поэзии. Но может быть, и за этою легкостью та же страшная тяжесть — самоубийство, саморазрушение?

«Он был совершенно чужд в своем домашнем быту не только православно-церковных



обычаев, но даже и прямых отношений к церковно-русской стихии», — говорит Аксаков. Это значит: жил, как все русские интеллигенты, «безбожники».

...От языка, от родины, от веры отцов — от всего отрекается. Для чего? На этот вопрос в жизни его нет ответа — ответ в его поэзии.

«Божественный старец», — умиляется Фет. Да, наружность Тютчева обманчива: старичок добренький, тихенький — мухи не обидит, воды не замутит; никому зла не сделает; просидел всю жизнь в халате обломовском, хлопковском, что-то писал, бросал бумажки в огонь да вздыхал, глядя, как тлеют они:

Так грустно тлится жизнь моя...

Вся жизнь — тление, пустое или опустошенное место. Но если взглянуть в жизнь его сквозь его же поэзию, то начинает казаться, что пустое место — темная яма, и тьма, в темноте, колдует колдун — и «божественное» лицо становится демоническим; начинает казаться, что не только в поэзии, но и в жизни его — колдовство и сам колдун заколдованный; что не только в поэзии, но и в жизни его — отравка и сам отравитель отравленный, «сглаженный», «порченный».

У Тургенева есть «Рассказ отца Алексея».

Сын священника, десятилетний мальчик Яков, повстречался однажды в лесу с каким-то «старичком зеленым».

«— Маленький старичок с горбиною, ножками все семенит и посмеивается — и весь, как лист, зеленый.

— Как, и лицо зеленое?

— И лицо, и волосы, и самые даже глаза.

— Ты, чай, заснул в лесу, на припеке, да и видел старичка того во сне...»

Старичок дал Якову вкусных орешков: «Ядрышко небольшое, вроде каштанчика, словно шероховатое; на наши обыкновенные орехи не похоже».

Прошли годы, мальчик вырос и оказался *порченым*.

«Не узнаю я моего Якова, — рассказывает о. Алексей. — Скучный такой стал, угрюмый, слова от него не добьешься... Дичится, словно волк, и глядит все исподлобья... А то вдруг возьмет да уставится в угол и словно весь окоченеет... Жутко таково!

Вот однажды, улуча время, стал я слезно молить Якова: скажи, мол, мне, как отцу по плоти и по духу, Яша, что с тобою?

— Ну, батюшка, — говорит он мне вдруг, — разжалобил ты меня; скажу я тебе всю правду. Вот уже четвертый месяц, как я его вижу...

— Его? Кого *его*?

— Да того... что к ночи называть неудобно.

Я так и похолодел весь и затрясся. Вспомнился мне вдруг старичок в лесу, что каштанчик ему подарил.

— Какой он из себя, — говорю, — зеленый?

— Нет, не зеленый, а черный.

— С рогами?

— Нет, он как человек — только весь черный

— Да это тень тебе мерещится, — говорю я, — это чернота от тени...»

Судьба Якова — судьба Тютчева. Он тоже повстречался в лесу со старичком зеленым или, может быть, увидел его во сне, уснув на припеке в один из тех жарких дней, которые так любил:

И всю природу, как туман,  
Дремота жаркая объемлет;

И сам теперь Великий Пан  
В пещере нимф спокойно дремлет.

Недаром зеленый старичок «посмеивается и семенит ножками»: рожки у него козлиные; это веселый бог или бес, русский леший или древний Пан. *Пан* значит *Все*: все — *Бог*, всебожие, пантеизм — религия Тютчева.

Пан спел ему страшную песню «про древний хаос, про родимый» и подарил волшебную свирель, полную звуками хаоса, подарил также волшебный орешек, плод чужой земли: как съел он его, так и почувствовал, что родина стала чужбиною, чужбина — родиной:

Край иной — родимый край...

И отрекся от веры отцов своих, сделался безбожником, перестал ходить в церковь: бес его не пускает, древний бог — новый бес.

И окаменел, одичал, замолчал:

Молчи, скрывайся и таи..

«Чернота от тени» легла на него и окружила его «паническим ужасом». Вглядимся же в эту черноту, в этот ужас — в поэзию Тютчева.

## II

Жизнь — сон. Вообще живые спят мертвым сном и ничего не видят, кроме того, что им снится; но иногда сон становится прозрачным, как бы предутренним; спящий

знает, что спит, и сквозь сон, сквозь жизнь видит иную действительность. Сон жизни — «Сон на море»:

И море, и буря качали наш челн;  
Я, сонный, был предан всей прихоти волн.

И две беспредельности были во мне,  
И мной своевольно играли оне...

Одна беспредельность — мир стихийный, «мир, как воля», — хаос; другая — мир человеческий, «мир, как представление», — космос. Космос «веет легко над гремящею тьмою хаоса» — легко, беззвучно и прозрачно, потому что призрачно, как сон «в лучах огневицы», горячки, «болезненно-яркий, волшебнo-немой». Дурной сон, бред, наваждение, злое волшебство, черная магия: недаром сквозь сон слышится спящему грохот пучины, грохот хаоса, «как дикий волшебника вой». Древний Хаос — отец сущего, «отец лжи» (ибо все сущее — ложь), воет свои заклинания, вызывает лживые призраки космоса, чтобы обольстить, заманить человека в свою темную бездну и там уничтожить.

Если бы Шопенгауэр знал Тютчева, то привел бы эти стихи как лучшее истолкование «Мира, как воли и представления».

Чтобы понять мир, надо вывернуть его наизнанку, почувствовать обратное тому, что чувствуют все: сон, как явь; явь, как сон.

Затих повсюду шум и гам,  
И воцарилось молчанье;  
Ходили тени по стенам  
И полусонное мерцанье...

И мне казалось, что меня  
Какой-то миротворный гений  
Из пышно-золотого дня  
Увлек незримо в царство теней.

Что это, пробуждение или засыпание? Явь или сон? Ни то, ни другое, а сумеречная полоса между тем и другим, «порог двойного бытия».

194

О, вещая душа моя,  
О, сердце, полное тревоги,

О, как ты бьешься на пороге  
Как бы двойного бытия!

Мы это чувствуем изредка, а он — всегда; нам нужно усилие, чтобы дойти до этого, а ему — чтобы уйти от этого. Для нас воля сознанием освещается, а для него — заменяется; не ночь — покров дня, а день — покров ночи; «златотканый, наброшенный над бездной безымянной»:

Но меркнет день, настала ночь;  
Пришла — и с мира рокового

Ткань благодатную покрыва,  
Сорвав, отбрасывает прочь...  
И бездна нам обнажена.

Меркнет сознание — и обнажается бездна воли, бездна мрака. Мрак истинен, свет лжив; свет *кажется*, мрак *есть*.

«Двойное бытие» — условие того, что люди когда-то называли «магией». Все явления мира здешнего — клавиши, звонкие рычаги миров иных: ударишь по клавише — отзовется струна; коснешься явления — ответит сущность.

Никто так не умеет играть на этих клавишах, как Тютчев. Вот почему стихи его подобны заклинаниям, волшебным зовам и шепотам: хотим не хотим, мы идем туда, куда он зовет; его глазами смотрим, его ушами слушаем; мы — в нем, он — в нас. Можно не вступать в волшебный круг, но раз вступив, уже не вырвешься: прежде чем поняли, что это, мы уже заколдованы.

Двойное бытие — условие всякой религии. Но различие начинается там, где определяется отношение двух бытий, двух миров.

Христианство утверждает их родственную связь, их последнее соединение в Боге. Если христианство — религия положительная, то религия отрицательная, антирелигия, — буддизм, утверждающий вечное разделение, отчуждение двух миров: может быть, и есть в здешнем мире что-нибудь нездешнее, божественное, но связи с божественным для человека нет, нет религии (*religio* и значит *связь*).

И не дано ничтожной пыли

Дышать божественным огнем.

Человеческая мысль, как струя фонтана, жадно рвется к небу:

Но длань незримо-роковая,  
Твой луч упорный, преломляя,

Свергает в брызгах с высоты.

Человек — не сын Божий, а «сирота бездомный». Сила, правящая миром, — слепая и злая, вражья:

Пред стихийной вражьей силой,  
Молча руки опустя,

Человек стоит уныло,  
Беспомощное дитя.

Человек — сирота, и весь мир тоже:

И мнится: мир осиротелый

Неотразимый рок настиг.

Христианство, утверждая воплощение Бога в мире, тем самым утверждает незыблемую точку опоры для воли, для действия, несокрушимую скалу в призрачной зыби явлений: есть за что ухватиться, есть на что опереться. Если мир здешний, временный — уже начало мира вечного, то есть что делать и делать стоит. Вот почему христианство — религия действия, и сколько бы ни отрекался христианский Запад от своего религиозного сознания — в своем бессознательном действии он утверждает самую сущность христианства.

Но если, как утверждает буддийский Восток, весь мир явлений — только призрак, только лживый покров, *Майя*, над бездной ничтожества; если тот мир — хаос, разрушение, уничтожение этого мира, то нет никакой точки опоры для воли, для действия: ухватиться не за что, опереться не на что: за что ни ухватишься — все тает, как дым; на что ни обопрешься — все рушится. И делать нечего, — ничего не стоит делать, игра не стоит свеч. Вот почему буддизм — религия бездействия, религия созерцания по преимуществу. Такова религия Тютчева.

Удел человека в действии — удел орла в полете.

Но нет завиднее удела,  
О лебедь чистый, твоего!  
И чистой, как ты сам, одело  
Тебя стихией Божество.

Она между двойною бездной  
Лелеет твой всезрячий сон,  
И, полный славы, твердью звездной  
Ты отовсюду окружен.

Над ним — твердь настоящая, под ним — отражение. Но это второе небо, нижнее — только обман зрения: спящему лебедю стоит проснуться, пошевелиться, чтобы разбилось водное зеркало и небо внизу сделалось омутом. А может быть, и сам лебедь только оборотень, манящий в омут: бросься в него — и погибнешь. Знает ли это колдун, вызвавший оборотня? Если и знает, то молчит:

Молчи, скрывайся и таи...

Человек человеку нужен в действии. Действие соединяет, созерцание уединяет. Созерцание людей — толпа, а толпа — насилие:

Толпа вошла, толпа вломилась

В святилище души твоей...

И одна молитва у души — уйти от людей, от жизни:

Душа моя — Элизиум теней...

Что общего меж жизнью и тобою?

Уйти от жизни — от пошлости:

О, если бы живые крылья  
Души, парящей над землей,

Ее спасали от насилья  
Безмерной пошлости людской!

Нехорошо быть человеку одному? Нет, только одному и хорошо; только на безлюдных вершинах последняя радость:

Вот взобрался я на вершину,  
Сижу здесь, радостен и тих...

Ты к людям, ключ, спешишь в долину, —  
Попробуй — каково у них!

Чем дальше от людей, тем радостней:

Душа хотела б быть звездой...

Кажется, дальше нельзя? Нет, можно:

Душа хотела б быть звездой,  
Но не тогда, как в небе полуночи  
Сии светила, как живые очи,  
Глядят на сонный мир земной, —

Но днем, когда, сокрытые как дымом  
Палящих солнечных лучей,  
Они, как божества, горят светлей  
В эфире чистом и незримом.

Быть невидимым — быть божественным; уединение — обожествление, а человек хочет быть Богом, хотя бы только во сне:

По высям творенья, как Бог, я шагал, —

И мир подо мною недвижно сиял...

Слова соединяют людей, молчание уединяет. Но если не нужно соединение, то и слов не нужно. В словах — ложь:

Мысль изреченная есть ложь.

Истина — в молчании:

Молчи, скрывайся и таи  
И чувства, и мечты свои...

Лишь жить в самом себе умей.

Вот чистейший кристалл того яда, которым все мы отравлены, — наиболее

противоположная христианству заповедь нелюбви. Страшная заповедь — и всего страшнее то, что она не ложь: чтобы любить других, как себя, отдать себя другим — надо сперва найти себя, *познать себя*; а кто смеет сказать, что он это сделал?

Религия молчания — *Silentium* — не ложь, а половина истины, которая без другой половины убийственнее всякой лжи.

Двумя силами движется мир человеческий, так же как стихийный: силой притяжения и силой отталкивания атомов-личностей. Из этих двух сил только одну — силу отталкивания утверждает Тютчев. Но если бы исполнилось то, чего он хочет, то мир человеческий, так же как стихийный, распался бы в хаос.

В мире человеческом — ложь и зло, но в мире стихийном — истина и благо — так думал он сначала.

Невозмутимый строй во всем,  
Созвучье полное в природе;  
Лишь в нашей призрачной свободе  
Разлад мы с нею сознаем.

Откуда, как разлад возник?  
И отчего же в общем хоре  
Душа не то поет, что море,  
И ропщет мыслящий тростник?

Вопрос остался без ответа, но зато углубился до бесконечности, когда вопрошающий увидел, что разлад — не только между человеком и природой, но и в самой природе, что зло — в самом корне бытия, в самой сущности мира как воли.

Не только жизнь человека, но жизнь природы — дурной сон. Как больная, мечется она в жару «огневицы» и жаждет вечного сумрака, вечной свежести небытия. Чувство жизни в теле природы, как в теле человеческом — чувство больного в ослепительно-яркий и знойный день.

196

Хоть свежесть утренняя веет  
В моих всклокоченных власах,  
На мне, я чувю, тяготеет  
Вчерашний зной, вчерашний прах.  
О, как пронзительны и дики,  
Как ненавистны для меня

Сей шум, движенья, говор, клики  
Младого, пламенного дня!  
О, как лучи его багровы,  
Как жгут они мои глаза!  
Ночь, ночь, о, где твои покровы,  
Твой тихий сумрак и роса!

Свет и сумрак, зной и свежесть — это на тысячи ладов повторяется. Недоступный сумрак, чтобы сделать свет ослепительней; недоступная свежесть, чтобы сделать зной нестерпимее.

Уж солнца раскаленный шар  
С главы своей земля скатила...  
Грудь дышит легче и вольней,  
Освобожденная от зноя...

И сладкий трепет, как струя,  
По жилам пробежал природы,  
Как бы горячих ног ея  
Коснулись ключевые воды.

Но выкатится снова раскаленный шар, и снова будет зной и бред. Вся природа, как умирающий от жажды, пьет студеную воду во сне, но жажда не утоляется. Вечный зной, вечный бред. Ни освеженья, ни забвенья — только беспамятство:

Беспамятство, как Атлас, давит сушу...

Беспамятство, безумие — не только в человеке, но и в природе:

Там, где с землею обгорелой  
Слился, как дым, небесный свод.  
Там, в беззаботности веселой,  
Безумье жалкое живет...  
Под раскаленными лучами,  
Зарывшись в пламенных песках,  
Оно стеклянными очами  
Чего-то ищет в облаках.

То вспрянет вдруг и, чутким ухом  
Припав к растреснувшей земле,  
Чему-то внемлет жадным слухом  
С довольством тайным на челе.  
И мнит, что слышит струй кипенье,  
Что слышит ток подземных вод,  
И колыбельное их пенье,  
И шумный из земли исход.

Но ни на небе, ни на земле нет вод утоляющих. «Пошли Лазаря, чтобы он омочил конец перста своего в воде и прохладил язык мой, ибо я мучусь в пламени сем». Никто не услышит этой мольбы, потому что и слышать некому.

Зло в человеке, зло в природе — и зло на зло откликается: когда человек входит в природу, вся она в смятении:

И мы вошли: все было так спокойно,  
Все так от века мирно и темно.  
Фонтан журчал, недвижимо и стройно  
Соседний кипарис глядел в окно.  
Вдруг все смутилось: судорожный трепет  
По веткам кипарисным пробежал;

Фонтан замолк, и некий чудный лепет,  
Как бы сквозь сон, невнятно прошептал...  
Что это, друг? Иль злая жизнь недаром,  
Та жизнь — увя! — что в нас тогда текла,  
Та злая жизнь с ее мятежным жаром  
Через порог заветный перешла?

Злая жизнь переходит из тела человеческого в тело природы, как жар болезни, как зараза, чума. Пир жизни — пир во время чумы. Кубок жизни отравлен:

И девы-розы пьем дыханье,

Быть может, полное чумы.

Здесь уже в Пушкине — Тютчев, в самом здоровом — самый больной.  
Жизнь природы кажется невинной, по крайней мере, невиннее, чем жизнь людей.  
Но это обман.

Вчера, в мечтах обвороченных,  
С последним месяца лучом  
На веждах темно-озаренных,  
Ты поздним позабылась сном...  
Но сквозь воздушный завес окон  
Недолго лился мрак ночной...  
Вот тихоструйно, тиховойно,  
Как ветерком занесено,  
Дымно-легко, мгlisto-лилейно  
Вдруг что-то порхнуло в окно.  
Вот невидимкой пробежало

По темно-брезжущим коврам;  
Вот, ухватясь за одеяло,  
Взбираться стало по краям;  
Вот, словно змейкой извиваясь,  
Оно на ложе взобралось,  
Вот, словно лента развеваясь,  
Меж пологами развилось.  
Вдруг, животрепетным сияньем  
Коснувшись персей молодых,  
Румяным, громким восклицаньем  
Раскрыло шелк ресниц твоих.

Что это? А вот что:

На небе полоса видна  
И, словно скрытой страстью рдея,

Она все ярче, все живее,  
Все разгорается она.

И у невинной девушки —

Алели щеки, как заря,

Все ярче рдея и горя.

Это — рдение страсти, огонь злой жизни. Вот что крадется на ложе невинности.  
Свет как соблазн, как обольщение, растление Девственницы — Ночи. Свет — зло,  
свет — грех, свет — смерть, ибо «жало греха — смерть». Не Бог, а дьявол сказал:  
да будет свет!

У Достоевского Свидригайлову снится сон: мертвая девочка встает в гробу и  
тянется к нему с нечистой ласкою: такова природа Тютчева.

И вот почему свет его — рдеющий, свет тления, сумеречный свет гниения,  
разложения, тусклый свет зарниц:

Одне зарницы огневые,  
Воспламеняясь чередой,  
Как демоны глухонемые,  
Ведут беседу меж собой.  
Как по условленному знаку,

Вдруг неба вспыхнет полоса..  
И вот опять все потемнело,  
Все стихло в чуткой темноте,  
Как бы таинственное дело  
Решалось там, на высоте.

И когда еще нет грозы, по тому, как рдеют звезды, видно, что будет гроза.

Тихой ночью, поздним летом,  
Как на небе звезды рдеют!

Как под сумрачным их светом  
Нивы дремлющие зреют...

Колдовское небо заколдовывает землю и плод земли, зреющий хлеб: люди съедят  
хлеб и будут заколдованы, отравлены. Так вот какое «таинственное дело» решается  
там, на высоте: злое дело, злая жизнь мира.

Но нет злее зла, чем то, что мир любит зло, космос любит хаос.

О, страшных песен сих не пой  
Про древний хаос, про родимый!

Как жадно мир души ночной  
Внимает повести любимой!

И добрый любит зло, и невинный любит грех, и здоровый любит болезнь.

Люблю сей Божий гнев, люблю сие незримо

Кругом разлитое, таинственное зло...

Да, можно и ее любить, лихорадку болотную, «Маларию».  
«Люблю зло» — это он первый сказал, но не первый почувствовал.

Есть упоение в бою,  
И бездны мрачной на краю,  
И в разъяренном океане

Средь грозных волн и бурной тьмы,  
И в аравийском урагане,  
И в дуновении чумы!

Опять в Пушкине — Тютчев, в самом здоровом — самый больной.

В космос врывается хаос, как пена ревущих валов — в немые видения спящего  
на море. Хаос вкраплен в космос, и человек жадно ищет этих крапин, этих прорех в  
златотканом покрове дня, сквозь которые зияет ночь, — и как рад, когда их найдет!

Вечер мгlistый и ненастный..  
Чу! не жаворонка ль глас?..  
Ты ли, утра гость прекрасный,  
В этот поздний, мертвый час?..

Гибкий, резвый, звучно-ясный,  
В этот мертвый, поздний час.  
Как безумья смех ужасный,  
Он всю душу мне потряс!..



Так на безумие природы откликается безумие души человеческой.  
Или осенней порой —

Когда поля уж пусты, рощи голы,  
Бледнее небо, пасмурнее доли,  
Вдруг ветер повеет, теплый и сырой,

Опавший лист погонит пред собою  
И душу мне обдаст как бы весною.

Или в веселом грохоте летних бурь, вдруг

...вся дубрава задрожит  
Широколиственно и шумно...

И кой-где первый желтый лист,  
Крутясь, слетает на дорогу.

И человек опять рад: нашел-таки, чего искал, в цвете жизни увядание,  
разрушение, тление — родимое пятнышко хаоса.

Как увядающее мило!

Какая прелесть в нем для нас!

Вот почему —

Есть в светлости осенних вечеров  
Умильная, таинственная прелесть...  
Зловещий блеск и пестрота деревьев,  
Багряных листьев томный, легкий шелест...

Ущерб, изнеможенье, и на всем  
Та кроткая улыбка увяданья,  
Что в существе разумном мы зовем  
Возвышенной стыдливостью страданья.

Любовь к страданию — любовь к злу, к разрушению, к хаосу.

В рдеющей дымке зноя — накопление грозы: в каждом луче полдня — зародыш  
тьмы; в каждом дыхании космоса — зародыш хаоса.

198

В душном воздухе молчанье,  
Как предчувствие грозы...  
Дева, дева, что волнует  
Дымку персей молодых?  
Что мутится, что тоскует

Влажный блеск очей твоих?  
Что, бледнея, замирает  
Пламя девственных ланит?  
Что так грудь твою спирает?

Что? А вот что:

И гроб опущен уж в могилу...

Спирает грудь тлетворный дух.

Жар жизни — жар тления. В избытке жизни — семя смерти. Грозовое —  
сладострастное; сладострастное — смертоносное.

Глаза, потупленные ниц  
В минуты страстного лобзанья,

И сквозь опущенных ресниц  
Угрюмый, тусклый огонь желанья, —

эти глаза — то же, что небо, полное грозю:

Словно тяжкие ресницы  
Разверзались порою,  
И сквозь беглые зарницы

Чьи-то грозные зеницы  
Загорались над землею.

Зеницы хаоса: его огонь — в любви и в грозе.

Любовь и ненависть, любовь и смерть, любовь и убийство — «близнецы».

О, как убийственно мы любим!  
Как в буйной слепоте страстей

Мы то всего вернее губим,  
Что сердцу нашему милей!

Жажда любви — жажда смерти, самоубийства.

И кто, в избытке ощущений,  
Когда кипит и стынет кровь,

Не ведал ваших искушений —  
Самоубийство и любовь!

Жизнь — зло, жизнь — боль; чем живее, тем злее, большее. Бегство от зла, от  
боли — бегство от жизни — смерть.

Под мнимую волю к жизни скрывается действительная воля к смерти. Космос  
взывает к хаосу.

Дай вкусить уничтоженья,

С миром дремлющим смешай!

Природа — не дневная, призрачная, не «мир, как представление», а ночная,  
истинная, «мир как воля», —

Поочередно всех своих детей,  
Свершающих свой подвиг бесполезный,

Равно приветствует своей  
Всепоглощающей и миротворной бездной.

Все явления мира взывают к своим тайным сущностям — к бурям воли, бурям хаоса, как желтые листья — к осенним ветрам:

О буйные ветры,  
Скорее, скорей,  
Скорей нас сорвите  
С докучных ветвей!

Сорвите, умчите, —  
Мы ждать не хотим!  
Летите, летите, —  
Мы с вами летим!

Весь мир — полет к смерти, к небытию. Все явления, все образы, все лики мира плывут в бездну роковую, как тающие льдины в океан:

Все вместе, малые, большие,  
Утратив прежний образ свой,  
Все, безразличны, как стихия,  
Сольются с бездной роковой.

О смертной мысли обольщенье,  
Ты, человеческое я,  
Не таково ль твое значенье,  
Не такова ль судьба твоя?

Жизнь личности — только обольщение мысли, обман чувств, мимолетное видение, подобное радуге:

Смотри — оно уж побледнело;  
Еще минута, две — и что ж?

Ушло, как то уйдет всецело,  
Чем ты и дышишь, и живешь.

Жизнь личности даже не дым, а только «тень, бегущая от дыма». «Мы смутно сознаем самих себя лишь грезой природы». «Человек лишь снится сам себе».

Начало космоса, порядка есть начало разделения, различия (principium individuationis), начало личности; смерть — уничтожение космоса, уничтожение личности. В этом Тютчев не сомневается, верит в это со странною легкостью:

Бесследно все, и так легко не быть...

199

Жадно верит, потому что жадно хочет: ему не нужно бессмертья — ему нужна смерть. Таково противоречие, заключенное в индивидуализме: от самоутверждения — к самоотрицанию личности. Потому-то индивидуализм и утверждает личность во времени так отчаянно, что отрицает ее же в вечности так безнадежно; для того-то и цепляется так судорожно за мнимую личность — «обольщение мысли», «обман чувств», чтоб не сорваться в пустоту безличного. А когда все-таки срывается, то утешает себя: в личности корень зла, корень страдания; я страдаю, потому что я — я; не будет меня — не будет страдания. И отсюда вывод: слепою волю к смерти надо сделать зрячею — и мир будет спасен, т.е. уничтожен. Таков последний вывод буддийской метафизики.

В начале:

Лишь жить в самом себе умей,—

а в конце:

О, смертной мысли обольщенье,  
Ты, человеческое я!

В начале:

По высям творенья, как Бог, я шагал, —

а в конце:

Бесследно все, и так легко не быть.

В начале — самообожествление, а в конце — самоистребление личности. Таков заколдованный круг одиночества.

Там, в беззаботности веселой,

Безумье жалкое живет.

Это безумие не только у Тютчева, но и у многих из нас: он сказал — мы сделали. Индивидуализм приводит к пантеизму, обожествление человеческой личности — к обезличению Бога. Узнав по собственному опыту, какое ничтожество обожествленная личность, человек делает Бога безличным, чтобы спасти Его от ничтожества.

Игра и жертва жизни частной,  
Приди ж, отвергни чувств обман...

И жизни божески всемирной  
Хотя на миг причастен будь!

Божески или дьявольски всемирной — это еще вопрос. Ведь если у Бога нет лица, то как отличить Бога от беса? Ночью все кошки серы, в пантеизме все боги — бесы.

Когда пробьет последний час природы, —  
Состав частей разрушится земных:

Все зримое опять покроют воды,  
И Божий лик изобразится в них.

Божий ли? Хаос — не только в начале, но и в конце мира. Мир, космос — только движение от хаоса к хаосу, — кто поверит, что *такой* мир создан Богом, а не дьяволом? Пантеизм — утверждение: Бог все — от атеизма — утверждения: Бог ничто, нет Бога, — отделяет один волосок.

Природа — сфинкс. И тем она верней  
Своим искусом губит человека,

Что, может статься, никакой от века  
Загадки нет и не было у ней.

Никакой загадки, ни Божеской, ни дьявольской. Все ясно, все просто, все плоско. Глухая тьма, глухая стена, о которую можно только разбить себе голову. И в природе, так же как в людях, — «насилье безмерной пошлости». Весь мир — даже не дьяволов, а ничей водевиль — пустышка, гнилой орех или гриб-дождевик, который, если проткнуть его, рассыпается черною пылью. Нечего стремиться к хаосу: мир уже хаос; нечего жаждать смерти: жизнь уже смерть.

Кажется, от этого последнего вывода Тютчев отшатнулся в ужасе и ухватился за христианство, как утопающий за соломинку.

«Надо преклониться перед *безумием креста* или все отрицать», — сказал он однажды в беседе с приятелем.

О своем неверующем веке говорит, как врач о больном:

Безверием палим и иссушен,  
Невыносимое он днесь выносит...

И сознает свою погибель он  
И жаждет веры, но о ней не просит.

Но у кого просить, если природа — сфинкс без загадки?  
Лепечет мертвыми устами мертвые слова, в которые надо бы верить, если бы верилось:

200 Нет, увядание земное

Цветов не тронет неземных...

Перед его же собственной силой отрицания, как это холодно, как похоже на умную речь сановитого пастора:

И над могилою раскрытой  
Ученый пастор сановитый  
Речь погребальную гласит:  
Вещает брренность человечью,

Грехопаденье, кровь Христа...  
И умною, пристойною речью  
Толпа различно занята.

Речь умная, а все-таки —

Спирает грудь тлетворный дух...

И вот, наконец, последнее признание:

И чувства нет в твоих очах,  
И правды нет в твоих речах,  
И нет души в тебе.

Мужайся, сердце, до конца:  
И нет в творении Творца,  
И смысла нет в мольбе!

В этом бездонном отчаянии всего ужаснее то, что оно такое тихое, ясное: чем яснее, тем бездоннее.

По сравнению с нигилизмом Тютчева добрый старый нигилизм русских мальчишек по Мошешотту<sup>6</sup> и Бюхнеру — какая детская шалость! Они ведь сами не знают, о чем говорят, — целят мимо. Тютчев знает, — целит верно. Их нигилизм плоский; его — из глубины глубин. Он заглянул туда, куда почти никто не заглядывал. И вот все-таки решил: там ничего нет, ни Бога, ни дьявола.

И когда он это решил, то лицо у него стало «страшное, темное, нечеловеческое», как у того порченого, бесноватого Якова.

«— Я его вижу...

— *Ego?* Кого его?

— Да того... что к ночи называть неудобно...

— Да это тень тебе мерещится... это чернота от тени...»

Чернота от тени легла на него и окружила его «паническим ужасом».

Бедный Тютчев! Бедные мы! Он только рассказал то, что происходит во многих из нас. Ведь не он один повстречался в лесу со «старичком зеленым».

### III

И вот после всего этого — христианнейшая политика. Что за бессмыслица или что за бессовестность!

«Чтобы сделать соус из зайца, нужно зайца»; чтобы сделать христианскую политику, нужно христианство. А буддийский нигилизм Тютчева так же похож на христианство, как цианистый кали на поваренную соль.

Тютчев умен, и политика его неглупая; что же касается до совести, то она менее всего в политике. И.С. Аксаков верно заметил, что славянофильство Тютчева было «чем-то отвлеченным, а не делом жизни».

<sup>6</sup> Мошешотт Яков (1822–1893) — немецкий физиолог и философ, представитель вульгарного материализма; в мышлении видел лишь физиологический механизм.

Политика — игра. Из всех детских игр — самая детская; из всех «златотканых покровов дня» — самый призрачный. Если жизнь — тень, то политика — тень тени; если жизнь — сон, то политика — сон во сне. Что же с нее и спрашивать? Чем бы дитя ни тешилось...

Как «игре ума» должно ей отдать справедливость: златотканый покров лжи Тютчев ткет из настоящего или почти настоящего золота. Это, конечно, не древневизантийский и даже не древнерусский подлинник, а подделка. Но зато какое искусство в подделке, какое варварское великолепие красок! Все крестики да орлики, а между ними страшилища, которые могли прийти в голову только утонченному варвару. Что варварство может быть утонченным, это он уже знает: дряхлые византийские эллины любят юных варваров, между прочим, и славян (тоже «славянофилы»), потому что отдыхают от своих утончений и пресыщений на их варварской дикости.

Но для тех, для кого политика не игра ума, а дело жизни, византийская реставрация Тютчева — кощунство из кощунств, мерзость из мерзостей. К счастью, те и не знают ее, — к счастью, а может быть, и к несчастью, потому что главная слабость русской общности — слишком легкое отношение к силам врага, убеждение, что старый порядок в России держится только «штыками да пушками». Это самообман: как всякое умирающее, но все еще живое тело, старый порядок держится духом живым, т.е. внутренним ладом, строем, стилем жизни. Вот этот-то стиль, древнерусский или византийский, и выразил Тютчев в точнейшей математической формуле.

Одно из свойств русского славянофильства — мягкотелость, бескостность, неумение или нежелание доводить мысль до конца, договаривать, ставить точки над *i*, — свойство, которое делает славянофильство ни Богу свечкой, ни черту кочергой.

В чем другом, а в этом нельзя обвинять Тютчева: он вкладывает кости в тело, ставит точки над *i*. У него беспощадная логика: стоит принять послышки, чтобы сделать неизбежными выводы.

Сущность революции — человеческое я, ставящее себя на место Бога; «самовластие человеческого я, возведенное на степень политического и социального права». Эта сущность — антихристианская, «антихристова», ибо «антихрист» и есть человек, поставивший себя на место Бога, «человекобог».

Таковы послышки, а вот и выводы.

Сущность Европейского Запада — революция, антихристианство, т.е. ложь, а человеческое общество, построенное на лжи, обречено на гибель.

«Будет ли Франция иметь силу отречься от революции и сделаться снова христианской и монархической?» — спрашивает Тютчев в 1870 г., накануне Коммуны. «Если нет, — решает он, — то гибель ее неизбежна». И не только гибель Франции, но и всего Европейского Запада. «Запад отходит, все рушится, все гибнет в этом общем пожаре. Цивилизация убивает себя своими собственными руками», — предсказывал он еще в 1848 г. И в 1873 г., после Коммуны: «Что-то вроде размягчения мозга у целой нации... Состояние, близкое к идиотизму... Судорога бешенства овладела Европой... Целый мир стал воплощенной ложью»... Последнее слово Запада — «слово Иуды, который, предав Христа, очень умно рассудил, что ему остается одно: удавиться».

Все вообще славянофилы ненавидят Запад, может быть, не менее Тютчева, но стыдятся, робеют и сами не знают, что делают, когда с медвежьей ловкостью сгоняют муху со лба спящего друга булыжником. Тютчев знает. Правда, это для него только «игра ума»; но что для него игра, то для других дело. Все мысли Достоевского о «человекобожестве» революции — почти дословное повторение Тютчева.

Люди стыдливо скрывают тайну своего зачатия и рождения: так славянофилы скрывают ненависть к Западу, из которой они родились. Тютчев обнажил этот стыд, и если нагота оказалась чудовищной, то вина не его, а русского стиля, «русского духа» <...>

Таков стыд славянофильства, обращенный к Западу, а вот и другой стыд, обращенный к России:

Всю тебя, земля родная,  
В рабском виде Царь Небесный

Исходил, благословляя.

Христос благословил Россию, а все остальные народы проклял.

В мире только две силы: Россия и революция. «Между тою и другою не может быть ни договоров, ни сделок: что для одной жизнь, то для другой смерть. От исхода борьбы зависит вся будущность человечества... Над громадным крушением Запада всплывает еще более громадная Русская Держава святым ковчегом... Кто дерзнет усомниться в ее призвании?»

Не верь в святую Русь, кто хочет, —

Лишь верь она себе самой!

«Ну вот, мы в схватке со всею Европой (в 1854 г., накануне Севастополя). Это заговор. В истории не бывало примеров гнусности, замышленной и совершенной в таком объеме...» Ополчение Европы — ополчение безбожия против России, самого «антихриста» против Христа:

Все богохульные умы,  
Все богомерзкие народы

Со dna воздвиглись царства тьмы.

«Дело идет о последней борьбе всего Запада с Россией. Очень возможно, что Россия погибнет. Но если бы случилось, что погибнет не она, то уже не с Россией придется иметь дело Западу, а с чем-то исполинским и окончательным, чему еще нет имени в истории». Предсказание Наполеона на Св. Елене: «Через 50 лет Европа будет революционной или казацкою (т.е. русскою)», — уже исполняется.

Революция и Россия — «море и утес». Волны бьют об утес — разбиваются и рано или поздно присмиривают окончательно.

И без вою, и без бою,  
Под гигантскою пятою

Вновь уляжется волна.

И как Хомяков предсказывал:

И другой стране смиренной  
Бог отдаст судьбу вселенной

Меч земли и гром небес.

От такого смирения сам дьявол не отказался бы.

Иногда кажется, что Тютчев смеется. Но нет, не смеется, а только усмехается, радуясь великолепным страшилищам.

Всего бесстыднее открывает он наготу славянофильства там, где оно всего стыдливее, — в вопросе о религиозном смысле самодержавия.

«Верховная власть народа (La souveranete du peuple) есть по существу своему идея антихристианская». Верховная власть народа и власть царя исключают друг друга. А как же 1612 год (т.е. избрание на Царство Романовых)? — спрашивает Хомяков. Вопрос имел бы смысл для Тютчева, если бы царская власть была *только* мирскою: такая власть действительно зависит от избрания народного. Но власть царя, и мирская и церковная вместе, — власть от Бога, помазание Божие; царь не только царь, глава государства, но и первосвященник, глава церкви, наместник Христа, папа, хотя и обратный, потому что в Риме церковь становится государством, а в России государство — церковью.

В этой противоположности двух теократий, восточной и западной, заключается главная мысль Достоевского, который идет дальше всех славянофилов; но и он до конца не доходит. Тютчев дошел до конца.

О, будь же, царь, православен и храним,

Но не как царь, а как наместник Бога,

т.е. как папа Третьего, Русского Рима.

Он божеством себя провозгласил;  
О новом Богочеловеке

Вдруг притча родилась и в мир вошла, —

мог бы сказать Тютчев о папе не только Первого, но и Третьего Рима.

«На российском престоле находится государь, в котором воплотилась *русская мысль*», т.е. мысль о царе как о первосвященнике. В 1846 году император Николай I посетил Рим, был в соборе св. Петра и молился у гроба апостолов. «Колено-преклоненный царь был не один, — говорит Тютчев. — Вся Россия была там, склоняя колена вместе с ним. Будем же надеяться, что не напрасно вознеслась ее молитва перед святыми останками» («Папа и римский вопрос», 1849 г.).

Между тем как новые славянофилы (Булгаков, Бердяев, Эрн, Флоренский и все вообще «веховцы»<sup>7</sup>) косноязычно мямлят, — Тютчев говорит ясно и отчетливо: самодержавие с православием связаны как внешность и внутренность, форма и содержание, тело и дух. Самодержавие — Апокалипсис православия; православие в самодержавии исполняется. Разорвать их значит убить.

И, наконец, последний вывод — русская всемирная империя.

«Нельзя отвергать христианскую империю, не отвергая христианской церкви. Они обоюдны (correlatifs). Церковь, освящая империю, ее себе приобщила и сделала ее *окончательною* (абсолютною)». Единая вселенская церковь — единая вселенская империя.

Ее восстановлению должны содействовать два великих дела: в области светской — образование Греко-Славянской империи; в области духовной — воссоединение церквей, или, вернее, поглощение западной церкви восточною.

«Империя существовала всегда, только меняла властителей. Четыре империи: Ассирийская, Персидская, Македонская, Римская. С Константина Равноапостольного начинается пятая, окончательная — христианская. Ее завершение — Россия...»

...Не замыкается ли здесь поэзия с политикой в один заколдованный круг? Не так же ли и здесь воля космоса к хаосу?

О, страшных песен сих не пой

Про древний хаос, про родимый!

И лицо самого колдуна не становится ли снова «темным, страшным, нечеловеческим»?

Всемирная монархия на самом деле не последний, а только предпоследний вывод: несмотря на всю свою логику, последнего вывода Тютчев так и не делает.

«Рим счел себя вправе устроить царство Христово, как царство от мира сего».

И святотатственной опеке

Христова церковь предана была...

<sup>7</sup> Группа близких к кадетам публицистов и философов религиозно-идеалистического направления, выпустившая в 1909 г. в Москве сборник статей о русской интеллигенции "Вехи".



«Разве присваивать себе божественное не значит отрицать его?»

Свершится казнь в отступническом Риме  
Над лженаместником Христа...  
Не от меча погибнем от земного

Мечом земным владевший столько лет, —  
Его погубит роковое слово:  
«Свобода совести есть бред».

Свобода — бред, но ведь это и есть основная посылка Тютчева, из которой он делает свои выводы. Дух свободы, дух революции — «антихристов дух».

Византийская реставрация Тютчева, эта драгоценная ткань, оказалась непригодною для русской политики: дело обошлось дешево. Но на полинялой тряпице современного национализма, если всмотреться в него, можно узнать тот же узор — «орлики да крестики», как на златотканой ризе Тютчева...

В 1855 г., во время коронации Александра II в Москве, глядя с первой площадки Ивана Великого на толпу, ожидавшую царского выхода, Тютчев испытывал странное чувство: ему казалось, что прошли века и «суд Божий совершился, Великая Империя основалась». «Она вступала в свое бесконечное поприще там, в странах иных, под солнцем более ярким, ближе к дуновениям юга и Средиземного моря. Новые поколения овладели миром... и едва помнили о той тесной тьме, в которой мы теперь обитаем... И тогда все это Кремлевское зрелище, при котором я присутствовал, эта толпа, так мало подозревающая, что висит над нею в будущем, давящая друг друга, чтоб только увидеть царя, — все это показалось мне каким-то видением далекого прошлого, а люди, что около меня двигались, как будто уже давно исчезли с лица земли. Я вдруг почувствовал себя современником правнуков...»

Казалось бы, радоваться? Но вот вместо радости — тоска...

Что это значит? Или свет вечности — такой же болезненный, как свет смертного дня?

О, как лучи его багровы!

Как жгут они мои глаза!

203

Как бы то ни было, но лгать он больше не мог.

«Я сделал то, что было свойственно моей природе: я убежал из церкви и, одинокий, вернулся прямою дорогою в мою комнату, к моему шлафроку и к моему завтраку». К обломовскому шлафроку и завтраку.

«Убежал из церкви», как «порченный» Яков, сын о. Алексея.

Этим и кончилась его политика. Жизнь народов, жизнь всех — такое же ничтожество, как жизнь каждого человека в отдельности, — тень тени, сон во сне.

Бесследно все, и так легко не быть.

Вернулся в молчание, в уединение. И, оглядываясь на свою жалкую попытку подойти к людям, мог бы осудить себя снова страшным судом:

И чувства нет в твоих очах,  
И правды нет в твоих речах,  
И нет души в тебе.

Мужайся, сердце, до конца:  
И нет в творении Творца,  
И смысла нет в мольбе!

Как такая политика соединяется с таким нигилизмом? Этот вопрос надо повернуть обратно: как такой нигилизм мог бы соединиться с *иной* политикой?

Нигилизм Тютчева вскрывает самую сущность того, что выдается и по сей день за русский стиль, за русский дух, Тютчев не лучше и не хуже других славянофилов: он только правдивее всех.

#### IV

Правдивость — оправдание поэта: ведь поэзия не что иное, как высшая степень правдивости.

Самой страшной и жалкой правды о себе никто никогда не высказывал безжалостнее, бесстрашнее Тютчева. Может быть, эта последняя правдивость — от последнего одиночества. Есть такие признания, которых люди не делают не только другим, но и себе. Тютчев их делает, потому что не боится быть подслушанным: он всегда один, бесконечно далек от людей, невидим для них, как «дневная звезда».

Когда человек один, то молчит или говорит с самим собою беззвучным, внутренним шепотом. Слова Тютчева — такой шепот: они менее всех человеческих слов нарушают молчание.

Поэт может знать правду о себе, не зная правды о людях, о мире, о Боге; знать правду личную, не зная правды общей. Такова поэзия Тютчева.

Только раз в жизни прикоснулся он к общей правде — в любви. Уже почти стариком он полюбил молодую девушку.

«Читая его дышащие страстью письма, отказываешься верить, что они не вышли из-под пера впервые полюбившего 25-летнего юноши», — говорит лицо, близко знавшее Тютчева.

Пускай скудеет в жилах кровь,  
Но в сердце не скудеет нежность...

О, ты последняя любовь,  
Ты и блаженство, и безнадежность!

<sup>8</sup> Так называемый  
"денисьевский цикл",  
созданный  
Ф.И. Тютчевым в 50-  
60-е годы и связанный  
с любовью поэта к  
Е.А. Денисьевой.

Мы почти ничего не знаем об этой любви; нам осталось от нее только несколько песен, ни с чем не сравнимых в русской, а может быть, и во всемирной поэзии<sup>8</sup>. Он пожертвовал любви семейным счастьем, добрым именем, успехом в жизни, а главное, тем покоем, которым больше всего дорожил. И не только собою, но и ею, любимой. «Был палачом и жертвою вместе», — говорит тот же свидетель. Любя, убивал.

О, как убийственно мы любим!

Это длилось 14 лет, до самой ее смерти.

Весь день она лежала в забытьи,  
И всю ее уж тени покрывали;  
Лил теплый дождь, его струи  
По листьям весело звучали.  
И медленно опомнилась она,  
И начала прислушиваться к шуму,

И долго слушала — увлечена,  
Погружена в сознательную думу.  
И вот, как бы беседуя с собой,  
Сознательно она проговорила  
(Я был при ней, убитый, но живой):  
«О, как все это я любила!»

Вот когда он вышел из созерцания в действие, потому что любовь и есть главное действие, дело жизни; вот когда понял или, по крайней мере, мог бы понять, что правда молчания, уединения —

Лишь жить в самом себе умей, —

еще не последняя.  
На стон умирающей:

«О, как все это я любила!» —

почему не ответил:

Бесследно все, и так легко не быть?

Не быть — не любить: только нелюбящий может принять смерть как небытие. Любящий любит живое лицо любимого. Любовь есть воля к бессмертию личности.

Вот бреду я по большой дороге,  
В тихом свете гаснущего дня.

Тяжело мне, замирают ноги...  
Друг мой милый, видишь ли меня?

Если конец жизни — конец всего, то и спрашивать нечего.  
Смерть — освобождение от муки жизни: так — в созерцании, в неделании, а как доходит до дела, сердце хочет муки, потому что хочет любви:

О, Господи, дай жгучего страданья  
И мертвенность души моей рассей!

Ты взял ее, но муку вспоминая,  
Живую муку мне оставь по ней!

Да, Тютчев мог бы спастись любовью, и если не спасся, то был уже на краю спасенья. Но не понял этого — не понял и погиб или думал, что гибнет.

«Мое душевное состояние ужасно. Я изнываю в темной, бездонной пропасти. Смысл моей жизни утрачен, и для меня ничего более не существует», — писал он в эти дни.

«Когда Тютчев вернулся из Ниццы в Париж, мы, чтобы переговорить, зашли в кафе на бульваре и, спросив себе из приличия мороженого, сели под трельяжем из плюща. Я молчал все время, а Тютчев болезненным голосом говорил, и грудь его сорочки под конец рассказа оказалась промокнутой от падавших на нее слез» (Рассказ И.С. Тургенева в «Воспоминаниях» Фета.)

На «Молчание», *Silentium*, на всю жизнь и поэзию Тютчева лучший ответ — эти слезы.

В конце 1872 года он заболел. Как все одинокие, боялся остаться один и жался к людям. Несмотря на предостережения врачей, уже совсем больной, продолжал свою светскую жизнь. 1 января 1873 года вышел поутру из дома для новогодних визитов. Вскоре привезли его домой, разбитого параличом.

«Прикованный к постели, с ноющею и сверлящею болью в мозгу, не имея возможности ни приподняться, ни перевернуться без чужой помощи, голосом едва внятным он требовал, чтобы ему сообщали все политические и литературные новости. Порывался встать на ноги, вернуть себе свободу движений, выйти на вольный воздух, но, изнеможенный от напрасных усилий, падал в обморок» (Аксаков).

Жизнь, как подстреленная птица,

Подняться хочет и не может.

11 июня сделался новый припадок: его внезапно охватили судороги и сменились оцепенением. Все думали, что он умирает; «но недвижимый, почти бездыханный, он сохранил сознание». И когда через несколько часов оцепенение миновало, он произнес чуть слышным голосом:

«Какие последние политические известия?»

Большую часть дня лежал, как бы в забытии или полусне, как тот созерцающий лебедь, —

Скользя между двойною бездною

«Ег horcht, er denkt (он слушает, он думает)», — замечал доктор  
Вокруг него велись речи его домашними, но он *молчал*.

Какова жизнь, такова и смерть: в молчании жил, в молчании умер.

Через 9 дней припадок повторился; теперь уже никто не сомневался, что он умирает. Священник прочел над ним отходную. Но через полдня умирающий ожил, а когда его стали поздравлять и обнадеживать, он только усмехнулся:

«А ведь меня уже отпели...

И тотчас прибавил:

Какие получены подробности о взятии Хивы?»

Все еще старался удержать над бездною ночи «покров дня».

Но меркнет день, настала ночь;  
Пришла — и, с мира рокового

Ткань благодатную покрыва  
Сорвав, отбрасывает прочь...

Доктора уверяли, что ему остается жить день-два, но он прожил еще три недели. И все молчал.

Ранним утром 15 июля лицо его приняло внезапно выражение какого-то торжественного ужаса; «глаза широко раскрылись, как бы вперились вдаль; он не мог ни шевельнуться, ни вымолвить слова, — казалось, весь уже умер. Но никогда лицо его так не светилось мыслью, как в этот миг», — рассказывали потом присутствовавшие при его кончине. «*Просиял и погас*», — уверяет Аксаков.

Как погас, мы видели; но как просиял, не видим. Его судьба — наша: если он просиял, то и мы тоже; но просияем ли, это еще вопрос.

Во всяком случае то, в чем видит Аксаков спасение Тютчева — его православие, — сомнительно. Недаром усмехается он в такую минуту, когда люди вообще не смеются.

— А ведь меня уже отпели...

Это отпевание — не пение ли жаворонка в тот вечер мгlistый и ненастный, в поздний, мертвый час?

Как безумья смех ужасный,

Он всю душу мне потряс...

Нет, чем бы ни спасся он, — только не этим.

«Не хочу я верить, чтобы Господь стал судить его Своим строгим судом», — говорит о. Алексей о своем погибшем сыне.

Мы видели гибель Тютчева здесь, на земле; чтобы увидеть его спасение в вечности, нам нужно понять, что соединяет его с существом, наиболее противоположным и подобным ему, быть может, не только здесь, но и в вечности, — с Некрасовым.

## V

<sup>9</sup> Псевдоним  
Савинкова Б.В.  
(1879—1925), с 1903 г.  
эсера, руководителя  
террористических  
актов, впоследствии  
белоэмигранта.  
Арестован в 1924 г. при  
переходе советской  
границы, осужден.

Лет шесть назад, около 1907—8 года, в Париже, зайдя к одному русскому эмигранту, будущему автору «Коня Бледного», Ропшину<sup>9</sup>, я увидел у него на столе маленькую знакомую книжку, «Стихотворения» Тютчева, и удивился, огорчился: как, неужели и здесь та же зараза, от которой я бежал из России?

Но скоро я понял, что это не так: не для отвлеченной эстетики, не для созерцания, а для действия, для дела жизни, все для того же дела общественного нужен был Тютчев автору «Коня Бледного», точно так же как Некрасов нужен был тому поколению, из которого вышли народовольцы 70-х годов.

Тютчев — боль, но боль может быть ростом; Тютчев — яд, но яд может быть лекарством. Я понял, что Ропшин растет и лечится Тютчевым; растет из Некрасова, как из детских одежд, и лечится от Некрасова, как от детской болезни. Я понял, что Ропшин тянется к Тютчеву, точно так же, как Некрасов некогда тянулся к нему.

Некрасов — поэт общественности, Тютчев — поэт личности. Но правда личности — такая же вечная, как правда общественности. То, что я — я, так же таинственно, божественно, как и то, что все — все, другое великое Я — народ, человечество, общество. Индивидуализм, анархизм так же вечен и не полон, как социализм. Я могу жертвовать собою для всех, но все не могут мною жертвовать. Я один, единственный — такая же ценность для всех, как все для меня. Мир погибнет, а все-таки я—я, не только во времени, но и в вечности. Я себя не от людей принял и не людям отдам.

So bin ich ewig, denn ich bin!

Итак, я вечен, потому что есмь!  
(«Прометей», *Gême*)

Вот эту-то правду личности, правду одного-единственного (индивидуализм — анархизм), противопоставленную правде всех, правде общественной (социализму), Некрасов лишь смутно предчувствовал, но не сознавал.

Ее сознало или уже почти сознает поколение, из которого вышел автор «Коня Бледного». За этою правдой оно и потянулось к Тютчеву.

Лишь жить в самом себе умей, —

правду молчания, уединения Ропшину надо было принять, чтобы противопоставить иной правде, именно здесь, в самом остром двух правд — в вопросе о революционном насилии, убийстве, терроре: «Нельзя и надо убить».

Поколение Ропшина не только услышало зов Некрасова, но и пошло на зов:

От ликующих, праздно болтающих,  
Обагряющих руки в крови

Уведи меня в стан погибающих  
За великое дело любви!

Но вот и любящие обагрят руки в крови; любя, ненавидят; любя, убивают.

О, как убийственно мы любим!

В видении «Коня Бледного» Некрасов и Тютчев соприкасаются, как два грозových тока в молнии.

О, бурь уснувших не буди,

Под ними хаос шевелится! —

это можно сказать не только о бурях пола, бурях личности, но и о бурях общественности.

Хаос ответил хаосу, террор пола и личности — террору общественному. От убийства к самоубийству, от убийственного соединения к самоубийственному уединению — таков наш путь.

Один ли Тютчев — «порченный», «сглаженный»? Нет, не один. Ко многим пришел «тот, кого к ночи называть неудобно», с лицом Азефа-провокатора; на многих легла «чернота тени» и окружила их «паническим ужасом».

Неправда личная, зло мировое заслоняются от Некрасова неправдой общественной, злом человеческим; от Тютчева — наоборот, неправда общественная — злом личным и космическим. Некрасов не видит смерти за жизнью; Тютчев не видит жизни за смертью.

Но Некрасов понял Тютчева, хотя бы только предчувственно, бессознательно, ибо «многое можно знать бессознательно» (Достоевский). А Тютчев не понял Некрасова. Вот почему сейчас, но, может быть, именно *только сейчас*, Некрасов нам ближе, нужнее, современнее Тютчева.

К Некрасову мы были неправы в нашем декадентстве вчерашнем; будем же неправы и к Тютчеву в нашей сегодняшней общественности, чтобы восстановить правоту последнюю, понять и соединить обоих.

И вот почему из подземной пещеры тютчевской Музы, Аэндорской волшебницы, где нашептано, накурено, наколдовано так «тихоструйно, тиховойно, дымно-легко, мглисто-лилейно», мы выходим с такою отрадою на вольный воздух, на Божий свет, хотя и на будничней, серенький день — «понедельник» Некрасова.

Сейте разумное, доброе, вечное!

Это обыкновенно, однозвучно, как шелест осенней капли или чуть слышный шелест слез людских, но зато нужнее сейчас — нужнее, добрее, святее, а значит, и прекраснее, чем те заклинания волшебные.

Некрасов погибал со всеми, Тютчев — один. Но оба могли бы сказать, как Некрасов умирающий: «Ничего не понимаю, что со мною делается!» И мы все, погибая в злом соединении, в безличной общественности — с Некрасовым, в злом уединении, в безобщественной личности — с Тютчевым, могли бы сказать: ничего не понимаем, что с нами делается!

И если погибнем, то гибель наша будет здесь, в пропасти между Некрасовым и Тютчевым; а единственный путь спасения — мост, соединяющий оба края пропасти.

Тютчев и Некрасов — двойники противоположные. Что противоположны, видят все; что двойники — никто. А стоит взглянуться, чтобы увидеть.

Некрасов весь в бессознательном действии; Тютчев — в созерцании бездейственном. У Некрасова религиозное народничество революционное, во имя России будущей; у Тютчева — консервативное, во имя России прошлой (славянофильство тоже «религиозное народничество», хотя и с *другого конца*).

О самом Некрасове можно бы сказать то же, что он сказал о Чернышевском:

Его послал Бог гнева и печали

Рабам земли напомнить о Христе.

О Христе — о свободе. А Тютчеву и Христос напоминает о рабстве:

Всю тебя, земля родная,  
В рабском виде Царь Небесный

Исходил, благословляя.

Есть два рода людей. Одни верят или знают (тут знание и вера одно и то же), что, несмотря на всю неправду и зло мира, он все-таки в корне добр: «Все добро зело». А из веры в добро — и воля к добру:

Сейте разумное, доброе, вечное!

Это — христиане, не в историческом временном, а в метафизическом, вечном смысле, хотя бы они во Христа не верили.

Другие верят или знают, что мир в корне зол: «Все зло зело», все к худу. Сколько ни сей доброе, вырастет злое. Это — не христиане, опять-таки в смысле вечном, хотя бы они во Христа и верили.

К первому роду людей принадлежит Некрасов, ко второму — Тютчев. Некрасов извне атеист, внутри верующий; Тютчев извне верующий, внутри атеист.

Но как ни противоположны они, а в какой-то одной точке, именно здесь, в вере, сходятся. Если бы Некрасов хотел, а Тютчев мог верить, это была бы одна вера.

Недаром понял Некрасов, только он один и понял Тютчева.

«Впечатление, какое испытываешь при чтении этих стихов («Осеннего вечера»), можно сравнить с чувством, какое овладевает человеком у постели молодой умирающей женщины, в которую он был влюблен».

Да, Некрасов понял тайну Тютчева: вечную влюбленность, Вечную Женственность:

«О, как все это я любила!» —

говорит умирающая возлюбленная и умирающая Муза Тютчева. Уходя от земли, все еще любит землю:

Нет, моего к тебе пристрастья

Я скрыть не в силах, мать-земля! —

говорит Тютчев, и мог бы сказать и Некрасов.

Ты, ты, мое земное Провидение! —

кому и кем это сказано, возлюбленной — Тютчевым или матери — Некрасовым? Земле-Возлюбленной или Земле-Матери?

Оба верят в землю, оба любят землю. Но земля Некрасова — родная, дневная, здешняя:

Эти бедные селенья,

Эта скудная природа, —

та самая, которую так хотел и не мог полюбить Тютчев. А земля Тютчева — чужая, ночная, нездешняя:

Край иной — родимый край.

Некрасов любит землю, как тело матери, Тютчев — как тело возлюбленной. Вечная Мать — Вечная Возлюбленная. Одна — Земная, другая — Небесная. Сейчас их две, но будет одна: Небесная будет Земной.

Кто это? Что это? Оба не поняли.

Если бы Некрасов понял, что свобода есть Бог; если бы Тютчев понял, что любовь есть Бог, то соединились бы две тайны русской поэзии.

Оба не поняли. Отцы не поняли, дети не понимают, — может быть, внуки поймут?

1915

### ИЗ КНИГИ «О ПРИЧИНАХ УПАДКА И О НОВЫХ ТЕЧЕНИЯХ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»

Прежде чем я перейду к поколению современных русских писателей-идеалистов, я должен сказать несколько слов о другом могущественном литературном течении, также вполне современном, имеющем огромную будущность, которому лишь по недоразумению большинство наших критиков придает такой резкий, утилитарный и реалистический характер. В сущности это течение очень близко к идеализму. Я разумею *народничество*.

Песни Кольцова в нашей поэзии едва ли не самое полное, стройное, донныне еще мало оценённое выражение земледельческого быта русского крестьянина. Мы здесь имеем дело не с человеком, только любящим народ, т.е. сходящим к нему, а вышедшим из него, не порвавшим с ним глубокой сердечной связи: можно сказать, что устами Кольцова говорит сам тысячелетия безмолвствовавший русский народ. Певцы, нисходившие к нему, говорили, что он несчастен.

Вьдь на Волгу: чей стон раздастся  
Над великою русской рекой?  
Этот стон у нас песней зовется,

То бурлаки идут бечевой...  
Где народ — там и стон...

У Кольцова есть крик негодования, беспредельная жажда свободы, даже — если хотите — возмущенный крик ярости и боли, но беспомощных стонов и этого жалобного плача, которым полны вышеприведенные анапесты интеллигентного поэта, у Кольцова нет. Конечно, никакие стоны интеллигентных певцов не могут выразить той глубины затаенного, высокомерного и молчаливого страдания, которое он носит в душе своей. Эта скорбь народа — воистину ничем не меньше нашей мировой скорби, байроновской «тьмы».

Тяжелей горы,  
Темней полночи,

Легла на сердце  
Дума черная...



И все же он не стонет. Он не хочет жалости, он только жаждет воли.

Чтоб порой пред бедой  
За себя постоять,  
Под грозой роковой  
Назад шагу не дать:

И чтоб с горем в пиру  
Быть с веселым лицом,  
На погибель идти —  
Песни петь соловьем!

Такая сила и гордость были еще только у одного поэта на Руси, у Лермонтова... Не происходит ли великое и добровольное *смирение* народа, о котором так много, и даже слишком много, говорил Достоевский, от сознания этой страшной внутренней силы, от исторического, никакими несчастьями неистребимого сознания грядущей победы?

Снаряжу коня...  
Полечу в леса,  
Стану в тех лесах  
Вольной волей жить.

С кем дорогою  
Сойдусь, съедусь ли, —  
Всякий молодцу  
Шапку до земли!

Разве это стон? И ведь у каждого из тех мужиков, которые стояли у парадного подъезда и которых пожалел интеллигентный поэт, была же где-то, в глубине души, такая же чудная русская гордость и сила. Не нам жалеть народ. Скорее мы должны *себя пожалеть*. Чтобы самим не погибнуть в отвлеченности, в пустоте, в холоде, в безверии, мы должны беречь кровную связь с источником всякой силы и всякой веры — с народом.

Вот что замечательно: истинно народный поэт Кольцов — по своему духу гораздо ближе к Лермонтову, величайшему мистику, одинокому мечтателю, презиравшему идеалы пользы и влюбленному в неземную красоту, чем к практическому Некрасову, который всю жизнь сам так мучительно и страстно хотел быть близким к народу.

208 И сила есть — да воли нет...  
.....  
И друзья мои, товарищи  
Одного меня все кинули...

Гой ты, сила пододонная!  
От тебя я службу требую —  
Дай мне волю, волю прежнюю.  
А душой тебе я кланяюсь.

Так поэт любит волю, он готов душу отдать темным силам зла, только бы купить себе утраченное блаженство воли! Разве это не гордое возмущение Лермонтова?

Интеллигентный певец народа считает идеалы красоты и поэзии, так называемого «чистого (?) искусства» противоречащими деятельной любви к народу.

С твоим талантом стыдно спать,  
Еще стыдней в годину горя

Красу долин, небес и моря,  
И ласки милой воспевать!

Он стыдится петь *вечное*, т.е. любовь и красоту, в то время, как народ несчастен. Но сам народ, который все-таки больше страдает, чем за него страдают, не стыдится красоты, а любит ее, как жизнь, как свободу, как свою силу, как хлеб насущный. Красота для него вовсе не роскошь и не отдых, она для него — солнце жизни, вдохновение в его песнях, молитва в его страданиях. О нет, он не стыдится красоты. И право же, народ поет весну и цветы, и красные зори, и даже ласку милой — все, что в жизни сладко, все дары Божьи, поет не хуже, а гораздо лучше, сильнее и музыкальнее, чем, например, Фет, столь нелюбимый народниками. И заметьте, что ведь поет он их именно бескорыстно, не думая ни об идее, ни о пользе, а чувствуя блаженство красоты и освобождения от земных цепей. Мужик, тот самый мужик, во имя которого у нас считали нужным стыдиться красоты, творит свои песни так же, как Пушкин их творил.

Не для житейского волнения,

Не для корысти, не для битв.

И посмотрите, как в древних былинах, в песнях, в стихотворениях Кольцова самые прозаические подробности жизни, земледельческого быта — хлеб, деньги, свадебная пирушка, даже семейные раздоры — все превращается в красоту, — «в чистое золото поэзии», по выражению Белинского. Как же народу не любить красоты? Он сам — величайшая красота! Разве и Пушкин не заимствовал всей своей божественной крепости и силы из этого вечного, неиссякаемого источника *русской красоты*, из духа народного, из речи народной? Кто поймет и полюбит красоту в Пушкине, тот полюбит не что-то чужое, далекое и враждебное народу, а, самую душу русского языка, т.е. русского народа. Как все великое, как все живое, красота не отделяет нас от народа, а приближает к нему, делает нас причастными глубочайшим сторонам его духовной жизни. Бояться или стыдиться красоты во имя любви к народу — безумие.

На поля, сады,  
На зеленые,  
Люди сельские  
Не настроятся.

Люди сельские  
Божьей милости  
Ждали с трепетом  
И с молитвою.

И поэт рассказывает нам, какие «заветные, мирные думы» пробуждаются у них с весной. Первая их дума: «Хлеб из закрома насыпать в мешки, убирать воза». А вторая их была думушка: «Из села гужом в пору выехать». Как видите, думы самые практические — хозяйственные и торговые. Конечно, хлеб для народа — величайшая забота. В

песнях Кольцова хлеб играет вовсе не меньшую роль, чем забота и скорбь по поводу экономического разорения народа — в стихах интеллигентных поэтов. *Как рождается хлеб* — вот в сущности реальное содержание лучших и самых поэтических песен Кольцова.

Но замечательно, что в заботах о насущном хлебе, об урожае, о полных закромах у этого практического человека, настоящего прасола, изучившего будничную жизнь, — точка зрения вовсе не утилитарная, экономическая, как у многих интеллигентных писателей, скорбящих о народе, а, напротив, — самая возвышенная, идеальная даже, если хотите, мистическая, что, кстати сказать, отнюдь не мешает практическому здравому смыслу. Когда поэт перечисляет мирные весенние думы сельских людей, третья дума оказывается такой священной, что он не решается говорить о ней. И только благоговейно замечает: «Третью думушку как задумали, *Богу Господу помолилися*». И потом мы видим, что эта страшная, священная дума народа — о том, как бы засеять землю и дожидаться нового урожая. Все та же дума о хлебе насущном! Мы, интеллигентные люди, много говорим о насущном хлебе. «Прежде надо накормить голодный народ, а потом уже заботиться о высшей идеальной культуре».

Для народа страшная дума о *хлебе* неотделима от еще более страшной и великой думы о Боге. Бог дает ему хлеб.

Посмотрю пойду,  
Полюбуюся,  
Что послал Господь  
За труды людям;  
Выше пояса

Рожь зернистая...  
Словно Божий гость  
На все стороны  
Дню веселому  
Улыбается.

О, как это не похоже на мертвые разговоры мертвых людей об экономическом благосостоянии народа, как это не похоже на нашу скучную, бесплодную журнальную полемику по мужицкому вопросу, из которой ни одного живого зерна не родится. Когда мы говорим о хлебе, у нас в душе какая-то недоверчивая тревога, мы становимся прозаичны и сухи, чувствуем, что *«ложь в нас есть»*, с мепистофельской улыбкой противопоставляем мечтам идеалистов цифры статистиков. Мы отделяем бездную вопросы о насущном хлебе для народа от вопросов о Боге, о красоте, о смысле жизни. Но народ не может, не смеет говорить о хлебе, не говоря о Боге. У него есть вера, которая объединяет все явления природы, все явления жизни в одно божественное и прекрасное целое! Для него нет прозы, потому что нет, как у нас, сытых людей, говорящих о хлебе, лжи и раздвоенности в его сердце. Для него самое рождение хлеба — благодатное и неисповедимое чудо:

Выйдет в поле травка...  
Вырастет и колос,  
Станет спеть, рядиться  
В золотые ткани...

С тихою молитвой  
Я вспашу, посею:  
Уроди мне, Боже,  
Хлеб — мое богатство!

И мотив этот повторяется всюду: *Бог рождает хлеб*. Вот где глубочайшая *божественная* основа народного мирозерцания, народной поэзии.

Слишком часто наше интеллигентное народничество упускало из виду эту идеальную сторону русского земледельческого быта, слишком часто оно боязливо отворачивалось от красоты и поэзии, признавая их барскою роскошью, слишком часто становилось на исключительно экономическую, мертвящую точку зрения, забывало в своих деловитых исследованиях, что дать народу Бога — это значит дать ему хлеба. Горек будет хлеб, если мы дадим его только по утилитарному, статистическому расчету, только в холодном разумном сознании экономической необходимости, без умиления, без сочувственной, братской веры в то, что у народа есть самого святого:

Видит солнышко,  
Жатва кончена:  
Холодней оно  
Пошло к осени;

Но жарка свеча  
Поселянина  
Пред иконою  
Божьей Матери.

Если в душе интеллигентных людей навеки потухнет мерцание *этого* божественного света, то уже никакая статистика, никакая политическая экономия, никакие заботы о хлебе насущном не возвратят нас, холодных, безбожных и мертвых, к живому сердцу народа. Только вернувшись к Богу, мы вернемся к своему народу, к своему великому христианскому народу. Другого пути нет. И конечно, тогда мы не устыдимся ни красоты, ни Пушкина, ни поэзии, ни европейской культуры, ни той же статистики и политической экономии, ибо все это нужно и народу не меньше, а больше, чем нам, или, по крайней мере, *будет нужно*.

Некрасов иногда становится на точку зрения, чуждую великому и свободному искусству, утилитарную, исключительно экономическую, и тогда его поэзия превращается в холодную прозу, его могучая лирика — в журнальную сатиру. Именно это служение злобе дня, т.е. слабую сторону Некрасова, превозносили наши реалистические критики. Они совершенно упустили из виду, что есть другой Некрасов — великий и свободный поэт, который, помимо своей воли, творил «не для житейского волнения, не для корысти, не для битв», Некрасов — идеалист, Некрасов — как более или менее все русские люди — мистик, Некрасов, верующий в божественный и страдальческий образ распятого Бога, самое чистое и — святое воплощение духа народного. Он тоже имел

силу, как Достоевский и Л. Толстой, любить русскую землю мировую, всечеловеческой любовью. И в этом смысле он вовсе не журнальный «боец», не служитель злобы дня, а такой же *вечный поэт*, как Пушкин, как Лермонтов. Мы имеем право, мы должны гордиться Некрасовым и перед Европой. Он — один из самых сильных русских художников, один из представителей оригинальных задатков русской литературы. Он навсегда останется велик тем, что открыл *новую красоту*, нашел в струнах современной лиры новые, до него еще никому неведомые, звуки песни жгучей, беспредельной любви к народу. Вот в чем его сила!

Храм Божий на горе мелькнул  
И детски чистым чувством веры  
Внезапно на душу пахнул.  
Нет отрицанья, нет сомненья,  
И шепчет голос неземной:  
Лови минуту умиления,  
Войди с открытой головой!  
Как ни тепло чужое море,  
Как ни красна чужая даль, —  
Не ей поправить наше горе,  
Размыкать русскую печаль!  
Храм воздыханья, храм печали —  
Убогий храм земли твоей:  
Тяжеле стонов не слышали  
Ни Римский Петр, ни Колизей!  
Сюда народ, тобой любимый,

Своей тоски неодолимой  
Святое бремя приносил —  
И облегченный уходил!  
Войди! Христос наложит руки  
И снимет волею святой  
С души оковы, с сердца муки  
И язвы с совести больной...  
Я внял, я детски умилился  
И долго я рыдал и бился  
О плиты старые челом,  
Чтобы простил, чтоб заступился,  
Чтоб осенил меня крестом  
Бог угнетенных, Бог скорбящих,  
Бог поколений предстоящих  
Пред этим скудным алтарем!

210

Вот истинный Некрасов, бессмертный русский поэт! Это чистейшее откровение духа, т.е. самая возвышенная и свободная религия. И заметьте, как в этих строках он далек от мелких насущных вопросов жизни, от злобы дня, от цифр и деловой статистики. Поэт достигает великой *красоты*, служит ей бескорыстно, как Пушкин, как Лермонтов, как служили и будут ей служить все истинные поэты на земле. Некрасов против своей воли доказал, что Пушкин, не понятый реалистическими народниками, был прав. В самом деле, поэты —

...рождены для вдохновения,

Для звуков сладких и молитв.

Родина всю жизнь, до последнего вздоха, сливалась для него с таинственным и чистым видением покойной матери. Это высочайший символ любви к родной земле, какой только есть в русской поэзии:

Треволнения мирского далекая,  
С неземным выраженьем в очах,  
Русокудрая, голубоокая,  
С тихой грустью на бледных устах,  
Под грозой — величаво-безгласная,  
Молода, умерла ты, прекрасная,  
И такой же явилась ты мне  
При волшебном светящей луне.

Да! Я вижу тебя, бледнолицую,  
И на суд твой себя отдаю.  
Не робеть перед правдой-царицею  
Научила ты музу мою;  
Мне не страшны друзей сожаления,  
Не обидно врагов торжество,  
Изреки только слово прощения  
Ты, чистейшей любви божество!

И поэт жаждет мученической смерти, чтобы доказать свою любовь к *Ней* — все равно к Матери или к Родине — эти два великих, многострадальных образа для него сливаются. Разве такая поэзия — не религия?

Много суетного, болезненного и даже порочного в Некрасове-журналисте, скептическом современном человеке, деловитом издателе, сатирике, пишущем хлесткие стихи на злобу дня. Но те, кто говорят, что он — не художник, останавливаются на шероховатой, прозаической и холодной поверхности, не умеют проникнуть в живую глубину поэзии. Там, за полемикой, утилитарным уродством, суетой и грязными петербургскими сумерками, в глубине души его не потухает тихий, всепримиряющий свет народного евангельского идеала, о котором Кольцов так хорошо сказал:

Но жарка свеча  
Поселянина

Пред иконою  
Божьей Матери.

И Некрасов сам это чувствовал. В безверии, в отчаянии, на краю могилы он протягивает к Ней, к Матери, свои руки и знает, что Она исцелит его и убаюкает, знает, что беспредельная любовь к родине — его сила, его оправдание перед людьми и перед Богом, его красота. И с вдохновенною гордостью восклицает он, прощаясь с жизнью:

О, Муза, я у двери гроба.  
Пускай я много виноват,  
Пусть увеличит во сто крат  
Мои вины людская злоба —  
Не плачь! Завиден жребий наш.  
Не надругаются над нами:

Меж мной и честными сердцами  
Порваться долго ты не дашь  
Живому, кровному союзу!  
Не русский — взглянет без любви  
На эту бледную, в крови,  
Кнутом иссеченную Музу...

Он прав. И никакое равнодушие поклонников так называемого чистого искусства, никакие несправедливые нападки мнимых эстетиков не уничтожат этого страдальческого ореола!

К сожалению, наши критики-реалисты мало оценили вечную сторону поэзии Некрасова. С ревнивой мелочностью они прилепились к его полемике и сатире, к его сухому и прозаическому взгляду на жизнь, к отрицанию красоты и злобе дня. Последующие народники, гораздо менее талантливые и умные, сняли с него божественный и мученический ореол, терновый венец, ограничили и сузили могучую, страстную любовь Некрасова, с высоты вдохновенной поэзии свели ее к исключительному преобладанию деловой статистики и политической экономии. Правда, они говорят о любви к народу, но нет в их речах, в их скучной, холодной полемике ни огня, ни трепета живой любви. Явилась какая-то особая, вовсе не народная, а *мужицкая* литература — условная, мертвая и сентиментальная. Критики противоположного эстетического лагеря выражали довольно странный и комический протест, уверяя, что мужик им надоел, что мужик, наконец, их просто душит, и назло народникам до небес превозносили весьма поверхностные, эпикурейские вдохновения Фета. Реакционное, бездарное поклонение мнимым идеалам чистого искусства наводнило русскую литературу не меньшим количеством слабых и уродливых произведений, чем бездарное народничество.

Но по некоторым признакам можно заключить, что в русской литературе то течение, которое я называю любовью к народу, до сих пор — жизненное и глубокое. Оно не связано необходимо с непониманием красоты. Как только писатели пытаются изобразить не сословного представителя — мужика в драных лаптях и полушубке, а живую душу человека в народе, как только начинают любить народ религиозной всечеловеческой любовью — не сто миллионов экономических единиц, а воплощение «Царя Небесного в рабском виде» — по выражению Тютчева, тотчас же сами собою у них являются вдохновение, и огонь, и сила, и красота. Без красоты не бывает у людей ни одного великого чувства, как без света не бывает могучего пламени!<sup>10</sup>

Первый рассказ г. Короленко «Сон Макара» — его лучшее произведение. Религиозное вдохновение окрыляет поэта. Раз в жизни трезвый, умный этнографический наблюдатель отдался этой силе, — и посмотрите, что она сделала с ним, как охватила и унесла на такую высоту, на которой он никогда не был и, может быть, никогда не будет.

«Сон Макара» стоит совершенно одиноко в молодой народнической литературе. Как лучшие рассказы В.М. Гаршина — это лирическая поэма в прозе. Когда вы давно ее не перечитывали, в душе остается неизгладимое воспоминание о ней, как о величавом сновидении, как о торжественной и грозной мелодии, подобной шуму лесов над сибирскую тундрой.

Вот — чистейшая религиозная легенда, детская, наивная и глубокая, как лучшие легенды прошлых веков.

Один из «малых сих», даже не русский мужик, а якут — глупый, грязный, уродливый, — в загробном мире, на страшном суде перед Отцом Светов, перед неизреченной Справедливостью и Разумом вселенной. Вы предчувствуете, что единое слово, единый взор Судьи сразу уничтожит, раздавит, возвратит к небытию это жалкое существо. Что он может возразить, что он может привести в свое оправдание? Он понурил голову, молчит и ждет приговора. Как затравленный зверь, и здесь, в загробном мире, он по старой привычке пускается на свои крохотные, земные хитрости, он думает — обмануть Всеведущего. И его обличают... Теперь уж нет никакого сомнения, что он погиб безвозвратно. И вдруг, в последнюю минуту, из какой-то страшной, неведомой глубины человеческого духа подымается не мольба, а крик свободы, безумная жажда не справедливости, а любви.

Когда библейский патриарх на своем гноище, из праха и пепла, когда Фауст Гете, Манфред или Каин Байрона обращаются с этим криком возмущенной совести к Верховному Судье, вы чувствуете, что они имеют право на голос. Как высшие духи, от лица человечества, от лица всего мира должны предстать они перед Невидимым. Но дикий полузверь из глубины обледенелых тундр, пьяный, уродливый, грязный якут — имеет ли он такое же право на крик свободы и возмущения, как древние титаны человеческого духа? Да, имеет!.. И даже еще большее право, потому что он — бессилен, дик, безобразен и, наперекор всему этому, он — человек, а не зверь, он — образ и подобие Божье на земле. Воистину нет такой глубины падения, из которой человек не имел бы права воскликнуть к Своему Отцу: «Господи, не суда Твоего хочу, а любви Твоей!»

Такие произведения, как «Сон Макара», показывают, что дух жизни, дух русского народа еще не отлетел от нашей молодой литературы. Только на поверхности — упадок, омертвение, холод, а там в глубине дремлет Бог знает сколько нетронутых и невидимых сил. Только что наши поэты, даже как будто случайно, даже мимоходом, коснутся вечных евангельских идеалов народа, — у них является неожиданное могущество, как у Антея, когда он касается родной земли: словно живая, теплая кровь вливается в их жилы... И они воскресают.

Такое же чудо происходит иногда и с другим современным народником, Глебом Успенским.

Наши критики-реалисты превознесли его до небес. Наши эстетики смешали его чуть не с грязью или же высокомерно молчат, игнорируя его существование.

Несомненно, что убийственное для всякой поэзии утилитарное поветрие коснулось Гл. Успенского в большей мере, чем Некрасова. Успенский как будто не смеет отдаться вдохновению, пишет под гнетом «злобы дня», пускается в полемику вместо того, чтобы трогать сердце читателя, думает доказать цифрами и данными

<sup>10</sup> В произведениях одного из совершеннейших классиков русской прозы Д.В. Григоровича, которые по дивной гармонии и законченности можно сравнить разве только с "Записками охотника" Тургенева, ясно видно, как в своих первоначальных источниках народническое течение неразрывно связано с культом и обоготворением красоты, с благоговением к эстетическим традициям Пушкина, с утонченной европейской образованностью и неподражаемым изяществом формы. — Примеч. Д. Мережж.



статистики то, что можно доказать только любовью и творчеством. У него есть тот непреодолимый стыд красоты, который я отметил в Некрасове, который свойствен и многим другим русским писателям. Впрочем, недостатки Успенского слишком ясны, чтобы стоило долго о них говорить. Каждый поверхностный читатель может их легко определить. Я думаю, что даже поклонники Гл. Успенского согласятся с тем, что у него нет ни одного стройного, гармонически прекрасного и законченного произведения, какие есть, например, у Некрасова.

Но — повторяю — и с ним происходит то же чудо, как с другими народниками, и он превращается в истинного поэта, и его увлекает та же великая, божественная сила любви к народу.

Все, что Глеб Успенский говорит о гармонии, о красоте земледельческого быта («Власть земли»), — превосходно. Это настоящий комментарий к одной из лучших песен Кольцова — «Урожай». Все это вытекает не из политико-экономических соображений, а из творческого духа поэта, близкого к народу. Здесь Успенский как будто преодолел вечный аскетический «стыд красоты» и сердцем понял, что она — не эпикурейство, не роскошь, а живая потребность *всех людей*, одна из глубочайших основ народной жизни, как и всякой целостной жизни. Вы вдруг с невольным удивлением чувствуете, что Гл. Успенский, между прочим, и за красоту любит народ, *за красоту* и гармонию его величаво-патриархального быта.

Да, всю жизнь этот современный интеллигентный человек путешествовал из конца в конец России, наблюдал, жадно прислушивался к разговорам мастеровых, монахов, землепашцев, раскольников, деревенских кулаков, нищих и, всюду тревожный, скорбный, ничем не удовлетворенный, искал он, как поэт, как научный исследователь, *правды Божьей* в русском народе конца XIX века. Правда Божья! Если бы он никогда не переводил этих двух великих народных слов на интеллигентный, утилитарный язык, разумея под ним *одну только правду земную*, одну только правду социальную и экономическую, оторванную от правды Божьей.

У народа эти две правды слиты в одно нераздельное целое, и такими нераздельными являются они в лучших произведениях Глеба Успенского, например в очерке «Парамон Юродивый».

В провинциальном городке в обыкновенную буржуазную семью приходит человек не от мира сего, юродивый Парамон, настоящий угодник Божий из народа. Сытые, тупоумные чиновники боятся или презирают его. Но дети изумлены, очарованы его силою, подвижническим терпением, нежностью, его поэзией и красотой.

Вот — величайший образ, созданный Гл. Успенским. Искатель правды Божьей, страстотерпец, удрученный железными веригами, долго этот младенчески кроткий и суровый образ Русского народа не изгладится из нашей памяти.

Цифры, журнальная полемика, утилитарная трезвость и сухость — все это на поверхности, как у Некрасова, — все это лишь современная одежда, а там, в глубине, — простой русский человек, под одеждой мученические железные вериги и язвы и кровь от них. «Кнутом иссеченная Муза» Некрасова в унижении сохраняла признак власти, она была гордой. У Глеба Успенского нет такой силы. Но зато в этих кротких, как будто потухших глазах, в этом усталом лице — тихая жалость к людям, точно непрерывный упрек кому-то, точно мольба за них. Холодное, безбожное поколение наших дней может пройти мимо такого человека равнодушно и бросить банальную укоризну: «Это публицист, а не художник!», не понимая, что наперекор всем рамкам и законам эстетики в мученической любви к народу не может не быть поэзии, не может не быть красоты.

В том же литературном течении ближе всех к Успенскому стоит один современный критик, который имел и до сих пор имеет большое влияние на молодое русское поколение. Я разумею Н.К. Михайловского.

Едва ли не самый низменный и уродливый из человеческих пороков — неблагодарность. К сожалению, надо сознаться, что этот порок свойствен русским современным публицистам.

Увы! мы имели еще недавно случай наблюдать классический образчик неблагодарности в отношении одного молодого и смелого рецензента (имени его я не буду называть) к Н.К. Михайловскому. Когда переступается известный предел полемической злобы, люди всех партий, всех направлений соединяются в чувстве нравственного возмущения. Видя, как молодой человек, случайный пришелец, подымает руки на человека, постаревшего в литературе, на деятеля безукоризненного, вся жизнь которого отмечена печатью высшего рыцарского благородства, все испытали это непреодолимое чувство нравственного возмущения. Нет, нехорошо, нехорошо это было и унижительно даже не для достоинства литературы, а просто для человеческой природы: ибо, повторяю, в одном лишь из всех наших пороков — в неблагодарности — есть какое-то противоестественное, несвойственное человеческой природе безобразие. Только то поколение, которое научится ценить доброе и прекрасное в своих предшественниках, прощать их недостатки и признать их силу, имеет право надеяться на будущее. Живое взаимодействие, примирение прошлого и настоящего — вот величайшая основа всякой культуры.

Много спорили о так называемом «субъективном методе» Михайловского. Доказывали его полную научную несостоятельность. Но кроме способности точных знаний, кроме чисто философской абстрактной деятельности разума, в человеке есть другая великая сила, создавшая все искусства, все религии, зажигающая искры вдохновения в ученых и философах, — сила творческая. Метод субъективный есть метод творческий.



Многие считают Михайловского исключительно позитивистом. Правда, он позитивист, как и большинство русских критиков, в отношении к искусству и красоте. Он не хочет примириться с высшим сознательным и божественным идеализмом, который, как многие люди его поколения, считает реакционным возрождением отжившего и суеверного мистицизма. Но в своих молодых статьях о Дарвине, о Спенсере — он идеалист. Это — все тот же непотухающий огонь любви к народу, который можно проследить и у Гл. Успенского, и у Некрасова, и еще раньше у Белинского, Добролюбова, Писарева. Когда приверженцы эволюционной теории утверждали: человек «палец от ноги» общественного организма, — когда мнимые дарвинисты проповедовали: поедайте друг друга, способствуйте благодатному закону естественного подбора, — тогда и самый невежественный, самый жалкий из людей, носящих образ и подобие Божье, имел бы полное нравственное право восстать на царей разума, на богов точного знания и сказать им в лицо: «Да погибнет вся ваша наука, если она должна привести меня к такому злодейству!» Вот почему дилетант Михайловский говорил смело и гордо, говорил, как власть имеющий, как *человеку* прилично говорить даже с *богами-олимпийцами* современной науки! Он не мог и не должен был иначе говорить. Вся оригинальная сила его произведений — в их глубокой и пламенной субъективности.

Но если он не ученый, не поэт, в чем же, наконец, его значение? У Михайловского есть одна превосходная статья о Лермонтове. Критик отмечает в Лермонтове черту необычайной *героической* воли, несокрушимую гордость и силу, что-то царственное, «признак власти».

Я думаю, что и в безукоризненно чистой и прекрасной литературной жизни таких людей, как сам Н.К. Михайловский, есть нечто *героическое*. Вот в чем сила таких людей, вот в чем тайна их обаяния. Это не поэты, не ученые, не философы. Литературой, словом они не могут выразить лучшего, что в них есть. Слово только тогда достигает полноты своего действия, когда оно само для себя награда и цель, для них же слово — только орудие для работы или меч для борьбы, а цель — сама жизнь, т.е. действие воли на волю других людей.

Явление редкое в конце XIX века — человек абсолютно чуждый сомнений! Чтобы так безупречно верить в какую бы то ни было святыню, надо иметь силу.

Мы живем в странное время, похожее не оттепель. В самом воздухе какое-то нездоровое расслабление и податливость. Все тает... То, что было некогда действительным и белым, как снег, превратилось в грязную и рыхлую массу. На водах — совсем тонкий, изменнический лед, на который ступить страшно. И шумят и текут мутные, вешние ручьи из самых подозрительных источников.

Среди этой мучительной, грязноватой русской оттепели и распутицы отрадно смотреть на спокойную силу, незыблемую твердость и незапятнанную чистоту таких людей, как Михайловский. Вот человек! За 25 лет работы он не изменил себе ни одним движением, ни одним помыслом, ни одним чувством и не изменит до последнего вздоха.

Он имел одно виденье,  
Непостижное уму,

И глубоко впечатленье  
В сердце врезалось ему.

И он посвятил этой святыне воистину рыцарское служение без страха и упрека. Слава таким безукоризненным *«рыцарям Духа Святого»*, — по чудному выражению Гейне. Их немного у нас на Руси, их с каждым днем все меньше, и мы не умеем их оценить. Я знаю, наши эстетики проходят мимо таких людей с пренебрежительной улыбкой. Эстетики! Богиня красоты могла бы сказать им, как некогда Учитель сказал фарисеям: «Люди эти чтут меня устами своими, а сердце их далеко отстоит от меня». В рыцарском служении Михайловского, так же как в «бледной, кнутом иссеченной Музе» Некрасова, есть высшая *красота любви*, и мертво, и холодно сердце у тех, которые не знали ее.

Но вот вопрос: не следует ли лучшим представителям прошлого, например Н.К. Михайловскому, прислушаться к тому, что говорит современное поколение? Иногда не кажется ли отцам изменой то, что в детях только *необходимый следующий* момент развития? Кто знает, — может быть, Михайловский нашел бы не одну бездарность и самонадеянность, а что-нибудь искреннее в том, что говорят молодые, идущие за ним. Я знаю, что Михайловский имеет полное право возразить: «Кто же эти молодые? Укажите на них... Что они говорят? Я их не слышу, я их не знаю...»

Да, голос их слаб. Но хотя бы это был шепот, он есть. Мы, слабые, ничтожные люди, сегодня шепотом говорим друг другу на ухо то, что гений будущего заставит людей возвещать на кровлях и площадях народных. Разве в первый раз великое начинается с малого, с отвергнутого и осмеянного?.. Помните евангельскую притчу о горчичном зерне. До сих пор можно сказать, что в сердцах человеческих божественный идеализм подобен этому зерну горчичному, «которое человек взял и посеял на поле своем, которое хотя меньше всех семян, но, когда вырастет, бывает больше всех злаков и становится деревом, так что прилетают птицы небесные и укрываются в ветвях его».

Чем свободное удовлетворение мистической потребности современного человека противоречит идеалам Михайловского, Глеба Успенского, Некрасова, идеалам любви к народу? Всему, что можно сказать против внешних форм, в которые облекался божественный идеализм, никто так не будет сочувствовать, как люди, стремящиеся к его возрождению. Но нельзя доказать, что мистическое чувство нераздельно и необходимо связано со своими ограниченными историческими формами. Только освободившись от них окончательно, приобретает оно для человечества то значение, какое должно и будет иметь. Один из глубочайших родников всемирной поэзии — любовь к народу — не может проистекать ни из какого утилитарного расчета, ни из

какой политико-экономической необходимости, а только из свободной веры в евангельскую святину народа, только из божественного идеализма.

## О МУДРОМ ЖАЛЕ

Строители «Нового Дома», я хочу сказать вам два слова. Говорю как будто со стороны, не из Дома, а в Дом, но не потому, что я не с вами, а потому, что я человек поколения старшего, годами, — сердце не стареет. Только два слова, — следующие слова будут зависеть уже не от меня, а от того, как Дом ваш построится.

Воля к мысли — вот мои два слова, и надеюсь, вы меня поймете с этих двух слов. Да и те, кто с вами, — я не сомневаюсь, что кое-кто будет с вами, и сейчас уже есть, — те меня тоже поймут.

Воля к мысли — ведь это и есть камень, заложенный в основание Нового Дома, — «камень, пренебреженный зиждущими, но который делается главою угла». Не оттого ли и рухнул наш Старый Дом, что он был основан не на этом Камне?

Воля к мысли скована сейчас в России такими цепями, каких мир еще не видал. Верно поняли ковавшие цепь, что не сковав мысли, не скуешь и России. Это очень страшно, но не удивительно; удивительнее и, может быть, страшнее то, что воля эта скована и здесь, среди нас — кем? чем? Как бы мы ни ответили на этот вопрос, ясно одно: с волею к мысли борется тайная, темная, но очень упорная и жадная воля к безмыслию. Там, в России, воля эта понятна со стороны сковавших цепь, а отчасти и со стороны скованных: есть же такая мера несчастья, когда лучше не думать, потому что всякая мысль — только лишняя боль. Но ведь здесь, среди нас, бегство от мысли совсем не такое, и объяснить его нельзя ничем, если только не предположить самое страшное — что и здесь и там рука, сковавшая мысль, — одна — видимая там, невидимая здесь...

Но об этом в двух словах не скажешь. Лучше вернемся к более узкой литературной задаче «Нового Дома».

Что такое воля к мысли в литературе? Это воля к оценке, к суду, прежде всего над собой, а потом и над другими, — воля к творческой критике, потому что критика, в своем высшем пределе, не только может, но и должна быть творческой.

Кажется, вы очень верно угадали самую насущную потребность русской литературы, вчерашней, сегодняшней и завтрашней. «Жатвы много, а делателей мало». Мало критиков; и жатва русской литературы осталась несобранной; житницы наши все еще пусты. Это в прошлом, а в настоящем и будущем: русская литература нуждается в критике, как иссохшая земля в дожде.

Десять тысяч «поэтов», и ни одного критика. Что это, хороший знак? Нет, очень плохой. Не потому, разумеется, что поэтическое творчество ниже критики. Может быть, выше; может быть, и ниже. Данте говорит стихами, но ведь и Смердяков «любит стишок». Без критики мы так и не узнаем, сколько в числе десяти тысяч Смердяковых и сколько Данте.

Спор критики с поэзией давний и ненужный спор. Муза критики и муза поэзии — родные сестры. Критика есть оценка, но и сама оценка может быть — нет, должна быть ценностью, это и значит — критика должна быть творчеством, поэзией, так же как поэзия должна быть глубочайшей мыслью о жизни, судом над жизнью — критикой.

Критика — не только суд над прошлым и настоящим, но и предсказание будущего: пророчество. Да, вот вечное, хотя и забытое имя критика — пророк. Имя это наше, русское по преимуществу.

Русская литература извне наименее, а внутри наиболее критическая, потому что наиболее пророческая. От «горестных замет» Пушкина, первого русского критика, через «Философические письма» Чаадаева и гениальную, все еще непонятую «Переписку с друзьями» Гоголя до «Дневника писателя» Достоевского, к Вл. Соловьеву и Розанову — вот критический, пророческий путь русской литературы. Он оборван с бытием России; с ним же будет и восстановлен.

Критика — пророческая мысль — есть жало поэзии. Поэзия без мысли — змея без жала.

И жало мудрая змея  
В уста замершие мои

Вложил десницею кровавой.

Это мудрое жало нам сейчас нужнее, чем когда-либо. Мы, русская Диаспора, — воплощенная критика России, как бы от нее отошедшая мысль и совесть, суд над Нею, настоящей, и пророчество о Ней, будущей.

Да, мы — это или — ничто.

# Зинаида Гиппиус

1869—1945



## КОЛОДЦЫ

Слова, рожденные страданием,  
Душе нужны, душе нужны.  
Я не отдам себя молчаньям,  
Слова как знаки нам даны.

Но сторожит молчаний демон  
Колодцы черные свои.  
Иду — и знаю: страшен тем он,  
Кто пил от горестной струи.

Слова в душе — ножи и копыя...  
Но воплощенные, в устах —  
Они как тающие хлопья,  
Как снежный дым, как дымный прах.

## СВОБОДНЫЙ СТИХ

*Молодым поэтам*

Приманной легкостью играя,  
Зовет, влечет свободный стих.  
И соблазнил он, соблазняя,  
Ленивых, малых и простых.

Сулит он быстрые ответы  
И достижения без борьбы.  
За мной! За мной! И вот, поэты —  
Стиха свободного рабы.

Они следят его извивы,  
Сухую ломкость, скрип углов,  
Узор пятнисто-похотливый  
Икающих и пьяных слов...

Немало слов с подолом грязным  
Войти боялись... А теперь  
Каким ручьем однообразным  
Втекают в сломанную дверь!

Втекли, вшумели и выплились...  
Гогочет уличная рать.  
Что ж! Вы недаром покорились,  
Рабы не смеют выбирать.

Ты лет мгновенный их не встретил,  
Бессильный зов не услышал,  
Едва рожденным — не ответил,  
Детей, детей не удержал!

Молчанье хитрое смеется:  
Они мои, они во мне,  
Пускай умрут в моем колодце,  
На самом дне, на самом дне...

О друг последний мой! Кому же,  
Кому сказать? Куда идти?  
Пути всё уже, уже, уже...  
Смотри: кончаются пути.

*Февраль 1913*

СПБ

Без утра пробил час вечерний,  
И гаснет серая заря...  
Вы отданы на посмеих черни  
Коварной волею царя!

А мне — лукавый стих угоден.  
Мы с ним веселые друзья.  
Живи, свободный! Ты свободен —  
Пока на то изволю я.

Пока хочу — играй, свивайся  
Среди ухабов и низин.  
Звени, тянись и спотыкайся,  
Но помни: я твой властелин.

И чуть запросит сердце тайны,  
Напевных рифм и строгих слов —  
Ты в хор вольешься неслучайный  
Созвучно-длинных, стройных строф.

Многоголосы, тугозвонны,  
Они полетны и чисты —  
Как храма белого колонны,  
Как неба снежного цветы.

*Ноябрь 1915*

СПБ

## ЕСТЬ РЕЧИ...

У каждого свои волшебные слова.  
Они как будто ничего не значат,  
Но вспомнятся, скользнут, мелькнут едва, —  
И сердце засмеется и заплачет.

Я повторять их не люблю; я берегу  
Их от себя, нарочно забывая.  
Они мне встретятся на новом берегу:  
Они написаны на двери Рая.

Июль 1918  
СПБ

## СИЯНЬЯ

Сиянье слов... Такое есть ли?  
Сиянье звезд, сиянье облаков —  
Я всё любил, люблю... Но если  
Мне скажут: вот сиянье слов —  
Отвечу, не боясь признанья,  
Что даже святости блаженное сиянье

Я за него отдать готов...  
Всё за одно сиянье слов!

Сиянье слов? О, повторять ли снова  
Тебе, мой бедный человек-поэт,  
Что говорю я о сиянии Слова,  
Что на земле других сияний нет?

## НЕОБХОДИМОЕ О СТИХАХ

Стихи мои я в первый раз выпускаю отдельной книгой, и мне почти жаль, что я это делаю. Не потому, что их написано за пятнадцать лет слишком мало для книги, и не потому, что считаю мою книгу хуже всех, без счета издающихся, стихотворных сборников: нет, я думаю — она и хуже, и лучше многих; но мне жаль создавать нечто совершенно бесцельное и никому не нужное. Собрание, книга стихов *в данное время* — есть самая бесцельная, ненужная вещь. Я не хочу этим сказать, что *стихи не нужны*. Напротив, я утверждаю, что стихи нужны, даже необходимы, естественны и вечны. Было время, когда всем казались нужными целые книги стихов, когда они читались сплошь, понимались и принимались. Время это — прошлое, не наше. Современному читателю не нужен, бесполезен сборник современных стихов. Это и не может быть иначе, и вина (если тут есть вина) лежит столько же на читателях, сколько на авторах. Ведь и те, и другие — одинаковые дети своего времени. Ему подчиняясь, современный поэт утончился и обособился, отделился, как человек (и, естественно, как стихотворец), от человека, рядом стоящего, ушел даже не в индивидуализм, а в тесную субъективность. Именно обособился, перенес центр тяжести в свою особенность, и поет о ней, потому что в ней видит свой путь, святое своей души. Это может казаться печальным, но тут нет ничего безнадежного или мелкого; и опечаленных пусть утешает мысль, что это — современное, а все «современное» — временно. Неизбежная одинокая дорога, быть может, ведет нас, и в области поэзии, к новому, еще более полному, общению. Но возвращусь к тому, что есть.

Я считаю естественной и необходимейшей потребностью человеческой природы — молитву. Каждый человек непременно молится или стремится к молитве, — все равно, сознает он это или нет, все равно, в какую форму выливается у него молитва и к какому Богу обращена. Форма зависит от способностей и наклонностей каждого. Поэзия вообще, стихосложение в частности, словесная музыка — это лишь одна из форм, которую принимает в нашей душе молитва. Поэзия, как определил ее Баратынский, — «есть полное ощущение данной минуты». Быть может, это определение слишком общее для молитвы, — но как оно близко к ней!

И вот мы, современные стихописатели, покорные вечному закону человеческой природы, молимся — в стихах, как умеем, то неудачно, то удачно, но всегда берем наше «свое», наш центр, все наше данное «я» в данную минуту (таковы законы молитвы); — виноваты ли мы, что каждое «я» теперь сделалось особенным, одиноким, оторванным от другого «я», и потому непонятным ему и ненужным? Нам, каждому, страстно нужна, понятна и дорога наша молитва, нужно наше стихотворение, — отражение мгновенной полноты нашего сердца. Но другому, у которого заветное «свое» — другое, непонятна и чужда моя молитва. Сознание одиночества еще более отрывает людей друг от друга, обособляет, заставляет замыкаться душу. Мы стыдимся своих молитв и, зная, что все равно не сольемся в них ни с кем, — говорим, слагаем их уже вполголоса, про себя, намеками, ясными лишь для себя.

Некоторые из нас, стыдясь и печальясь, совсем оставляют стихотворную форму, как слишком явно молитвенную, и облачают иной, сложной и туманной, плотью свое божественное устремление.

Если есть где-нибудь один, кто поймет нашу молитву, — он поймет ее и сквозь печаль тумана. Но есть ли он? Есть ли чудо?

Я считаю мои стихи (независимо от того — бездарны они или талантливы, — не мне судить, да и это к делу не относится) — очень современными в данном значении слова, то есть очень обособленными, своеобразными, в своеобразности однообразными, а потому для других ненужными. Соединение же их в одной книге — должно казаться просто утомительным. Книга стихотворений — даже и не вполне «обособленного» автора — чаще всего утомительна. Ведь все-таки каждому стихотворению соответствует полное ощущение автором *данной* минуты; оно вылилось — стихотворение кончилось; следующее — следующая минута, — уже иная; они разделены временем,

жизнью; а читатель перебегает тут же с одной страницы на другую, и смены, скользя, только утомляют глаза и слух.

Но, повторяю, было время, когда стихи принимались и понимались всеми, не утомляли, не раздражали, были нужны всем. И не оттого, что прежние поэты писали прекрасные стихи, а теперешние пишут плохие; что толкуют о вырождении стиха, об исчезновении поэтических талантов! Исчезли не таланты, не стихи, — исчезла возможность общения именно в молитве, общность молитвенного порыва. Я утверждаю, что стремление к ритму, к музыке речи, к воплощению внутреннего трепета в правильные переливы слов — всегда связано с устремлением молитвенным, религиозным, по-ту-сторонним, — с самым таинственным, глубоким ядром человеческой души, и что все стихи всех действительно-поэтов — молитвы. Молитвенны стихи и прежних наших стихотворцев, — тех, в свое время принятых, понятных. Был и будет Пушкин; он принят навсегда, он был и будет нужен; его песни, он сам — как солнце; он вечен, всепроникающ, но, — как солнце, — неподвижен. То, что *есть* молитвы Пушкина, — не утоляет нашего порыва, не уничтожает нашего искания: он — не цель, не конечный предел, а лишь некоторое условие существования этого порыва, как солнце не жизнь, а только одно из условий жизни. Пушкин — вне времени, зато он и вне нашего пути, исторического и быстрого.

Но вот Некрасов, поэт во времени, любимый и всем в свое время нужный. И его «гражданские» песни — были молитвами. Но молитвы эти оказались у него общими с его современниками. Дрожали общие струны, пелись хвалы общему Богу. Каковы они были — все равно. Они замолкли и уже не воскреснут, как молитвословия. Но они звучали широко и были нужны, они были — общими. Теперь — у каждого из нас отдельный, сознанный или несознанный, — но свой Бог, а потому так грустны, беспомощны и бездейственны наши одинокие, лишь нам и дороге, молитвы.

Есть и в прошлом один, нам подобный, «ненужный всем» поэт: Тютчев. Любят ли его «все», понятны ли «всем» его странные, лунные гимны, которых он сам стыдился перед другими, записывал на клочках, о которых избегал говорить? Каким бесцельным казался и кажется он! Если мы, редкие, немногие из теперешних, почуяли близость его и его Бога, сливаемся сердцем с его славословиями, — то ведь нас так мало! И даже для нас он, Тютчев, все-таки — из прошлого, и его Бог не всегда, не всей полностью — наш Бог...

Я намеренно не вхожу здесь в оценку величины и малости того или другого поэта. Вопрос о силе таланта не имеет значения для тех мыслей, которые мне хотелось высказать. Я думаю, явись теперь, в наше трудное, острое время, стихотворец, по существу подобный нам, но гениальный, — и он очутился бы один на своей узкой вершине; только зубец его скалы был бы выше, — ближе к небу, — и еще менее внятным казалось бы его молитвенное пенье. Пока мы не найдем общего Бога, или хоть не поймем, что стремимся все к Нему, Единственному, — до тех пор наши молитвы, — наши стихи, — живые для каждого из нас, — будут непонятны и не нужны ни для кого.

3. Гиппиус  
1903



# Валерий Брюсов

1873—1924



ВАЛЕРИЙ

218 **ПОЭЗИЯ**  
Ты знаешь, чью любовь мы изливаем в звуки?  
Ты знаешь, что за скорбь в поэзии царит?  
То мира целого желания и муки,  
То человечество стремится и грустит.

**ПОЭЗИЯ**  
Поэзия везде. Вокруг, во всей природе,  
Ее дыхание пойми и улови —  
В житейских мелочах, как в таинстве любви,  
В мерцании фонаря, как в солнечном восходе.

Пускай твоя душа хранит на все ответ,  
Пусть отразит весь мир природы бесконечной;

\* \* \*

Я за то свою мысль ненавижу,  
Что в холодном кристалле ее  
Я вчерашнее счастье свое  
Беспощадно развенчанным вижу.

Я за то презираю себя,  
Что сегодня, как скучную сказку,

**ТВОРЧЕСТВО**  
Тень несозданных созданий  
Колыхается во сне,  
Словно лопасти латаний  
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки  
На эмалевой стене  
Полусонно чертят звуки  
В звонко-звучной тишине.

И прозрачные киоски<sup>1</sup>,  
В звонко-звучной тишине,

В молениях о любви, в мучениях разлуки  
Не наш, а общий стон в аккордах дивных слит.  
Страдая за себя, мы силою искусства  
В гармонии стиха сливаем мира чувства.  
*18 ноября 1891*

Во всем всегда найдет блеск красоты предвечной  
И через сумрак чувств прольет идеи свет.

Но пусть в твоей любви не будет поклоненья:  
Природа для тебя — учитель, не кумир.  
Твори — не подражай.

— Поэзия есть мир,  
Но мир, преломленный сквозь призму вдохновенья.  
*23 мая 1892*

Осмею я безумную ласку  
И тот миг, где я плакал, любя.

И что страстных признаний порывы,  
Что мечты вдохновенный полет  
Я сочту за безмолвный расчет  
И за пафос заученно-лживый.  
*17 апреля 1893*

Вырастают, словно блески,  
При лазоревой луне.

Всходит месяц обнаженный.  
При лазоревой луне...  
Звуки реют полусонно,  
Звуки ластятся ко мне.

Тайны созданных созданий  
С лаской ластятся ко мне,  
И трепещет тень латаний  
На эмалевой стене.  
*1 марта 1895*

<sup>1</sup> *Беседки (франц. kiosque).*

**СОНЕТ К ФОРМЕ**

Есть тонкие властительные связи  
Меж контуром и запахом цветка.  
Так бриллиант невидим нам, пока  
Под гранями не оживет в алмазе.

Так образы изменчивых фантазий,  
Бегущие, как в небе облака,  
Окаменев, живут потом века  
В отточенной и завершенной фразе.

**ЮНОМУ ПОЭТУ**

Юноша бледный со взором горящим,  
Ныне даю я тебе три завета:  
Первый прими: не живи настоящим,  
Только грядущее — область поэта.

Помни второй: никому не сочувствуй,  
Сам же себя полюби беспредельно.

**СОНЕТ О ПОЭТЕ**

Как силы светлого и грозного огня,  
Как пламя, бьющее в холодный небосвод,  
И жизнь, и гибель я; мой дух всегда живет,  
Зачатие и смерть в себе самом храня.

Хотя б никто не знал, не слышал про меня,  
Я знаю, я поэт! Но что во мне поет,  
Что голосом мечты меня зовет вперед,  
То властно над душой, весь мир мне заслоня.

\* \* \*

Есть слова волшебства. Вы всеисильны,  
Роковые слова о былом!  
Разве годы не камень могильный,  
Разве смерть называется сном?

Мы идем бесконечной долиной,  
С каждым шагом все больше теней,

**СЛУЖИТЕЛЮ МУЗ**

Свой хор заветный водят музы  
Вдали от дольных зол и бед,  
Но ты родные Сиракузы  
Люби, как древле Архимед!

Когда бросает ярость ветра  
В лицо нам вражки знамена, —  
Сломай свой циркуль геометра,  
Прими доспех на рамена!

И если враг пятой надменной  
На грудь страны поникшей стал, —

И я хочу, чтоб все мои мечты,  
Дошедшие до слова и до света,  
Нашли себе желанные черты.

Пускай мой друг, разрезав том поэта,  
Упьется в нем и стройностью сонета,  
И буквами спокойной красоты!  
*6 июня 1895*

Третий храни: поклоняйся искусству,  
Только ему, безраздумно, бесцельно.

Юноша бледный со взором смущенным!  
Если ты примешь моих три завета,  
Молча паду я бойцом побежденным,  
Зная, что и мире оставлю поэта.  
*15 июля 1896*

О, бездна! я тобой отторжен ото всех!  
Живу среди людей, но непонятно им,  
Как мало я делю их горести и смех,

Как горько чувствую себя среди них чужим  
И как могу, за мглой моих безмолвных дней,  
Видений целый мир таить в душе своей.  
*2 августа 1899*

И из них не отстать ни единой:  
То бледнеют, то снова ясней.

И при вспышке могучего слова  
Тень прошедшего странно жива.  
И глядит умоляюще снова,  
И твердит прямо в душу слова.  
*14 ноября 1899*

Забудь о таинствах вселенной,  
Поспешно отточь кинжал!

Священны миги роковые,  
В порыве гнева тайна есть,  
И лик склоняет Урания,  
Когда встает и кличет Мечь!

Пусть боги смотрят безучастно  
На скорь земли: их вечен век.  
Но только страстное прекрасно  
В тебе, мгновенный человек!  
*1 сентября 1907*

## ПОЭТУ

Ты должен быть гордым, как знамя;  
Ты должен быть острым, как меч;  
Как Данту, подземное пламя  
Должно тебе щеки обжечь.

Всего будь холодный свидетель,  
На все устремляя свой взор.  
Да будет твоя добродетель -  
Готовность взойти на костер.

Быть может, все в жизни лишь средство  
Для ярко-певучих стихов,

## ПОЭТ — МУЗЕ

Я изменял и многому и многим,  
Я покидал в час битвы знамена,  
Но день за днем твоим велениям строгим  
Душа была верна.

Заслышав зов, ласкательный и властный,  
Я труд бросал, вставал с одра, больной,  
Я отрывал уста от ласки страстной,  
Чтоб снова быть с тобой.

220 В тиши полей, под нежный шепот нивы,  
Овеян тенью тучек золотых,  
Я каждый трепет, каждый вздох счастливый  
Вместить стремился в стих.

Во тьме желаний, в муке сладострастья,  
Вверяя жизнь безумью и судьбе,

## РОДНОЙ ЯЗЫК

Мой верный друг! мой враг коварный!  
Мой царь! мой раб! родной язык!  
Мои стихи — как дым алтарный!  
Как вызов яростный — мой крик!

Ты дал мечте безумной крылья,  
Мечту ты путами обвил,  
Меня спасал в часы бессилья  
И сокрушал избытком сил.

Как часто в тайне звуков странных  
И в потаенном смысле слов  
Я обретал напев — нежданных,  
Овладевавших мной стихов!

Но часто, радостью измучен  
Иль тихой упоен тоской,  
Я тщетно ждал, чтоб был созвучен  
С душой дрожащей — отзвук твой!

## ПЕВЦУ «СЛОВА»

Стародавней Ярославне тихий ропот струн:  
Лик твой скорбный, лик твой бледный, как и прежде, юн.  
Раным-рано ты проходишь по градской стене,  
Ты заклятье шепчешь солнцу, ветру и волне,  
Полететь зегзицей хочешь в даль, к реке Каял,  
Где без сил, в траве кровавой, милый задремал.  
Ах, о муже-господине вся твоя тоска!  
И, крутясь, уносит слезы в степи Днепр-река.

И ты с беспечального детства  
Ищи сочетания слов.

В минуты любовных объятий  
К бесстрастью себя приневожь,  
И в час беспощадных распятий  
Прославь исступленную боль.

В снах утра и в бездне вечерней  
Лови, что шепнет тебе Рок,  
И помни: от века из терний  
Поэта заветный венок.

18 декабря 1907

Я помнил, помнил, что вдыхаю счастье,  
Чтоб рассказать тебе!

Когда стояла смерть, в одежде черной,  
У ложа той, с кем слиты все мечты,  
Сквозь скорбь и ужас я ловил упорно  
Все миги, все черты.

Измучен долгим искусом страданий,  
Лаская пальцами тугой курок,  
Я счастлив был, что из своих признаний  
Тебе сплету венок.

Не знаю, жить мне много или мало,  
Иду я к свету иль во мрак ночной, —  
Душа тебе быть верной не устала,  
Тебе, тебе одной!

27 ноября 1911

Ты ждешь, подобен великану.  
Я пред тобой склонен лицом.  
И всё ж бороться не устану  
Я, как Израиль с божеством!

Нет грани моему упорству.  
Ты — в вечности, я — в кратких днях,  
Но всё ж, как магу, мне покорствуй,  
Иль обрати безумца в прах!

Твои богатства, по наследству,  
Я, дерзкий, требую себе.  
Призыв бросаю, — ты ответствуй,  
Иду, — ты будь готов к борьбе!

Но, побежден иль победитель,  
Равно паду я пред тобой:  
Ты — Мститель мой, ты — мой Спаситель,  
Твой мир — навек моя обитель,  
Твой голос — небо надо мной!

31 декабря 1911

Стародавней Ярославне тихий ропот струн.  
Лик твой древний, лик твой светлый, как и прежде, юн.  
Иль певец безвестный, мудрый, тот, кто «Слово» спел,  
Все мечты веков грядущих тайно подсмотрел?  
Или русских женщин лики все в тебе слиты?  
Ты — Наташа, ты — и Лиза, и Татьяна — ты!  
На стене ты плачешь утром... Как светлая тоска!  
И, крутясь, уносит слезы песнь певца — в века!  
1912

## ПАМЯТНИК

*Sume superbiam...  
Horatius<sup>2</sup>*

Мой памятник стоит, из строф созвучных сложен.  
Кричите, буйствуйте, — его вам не свалить!  
Распад певучих слов в грядущем невозможен, —  
Я емь и вечно должен быть.

И станов всех бойцы, и люди разных вкусов,  
В каморке бедняка, и во дворце царя,  
Ликуя, назовут меня — Валерий Брюсов,  
О друге с дружбой говоря.

В сады Украйны, в шум и яркий сон столицы,  
К преддверьям Индии, на берег Иртыша, —  
Повсюду долетят горящие страницы,  
В которых спит моя душа.

## ПОСЛЕДНИЕ ПОЭТЫ

Высокая барка, — мечта-изваянье  
В сверкании закатных оранжевых светов, —  
Плыла, увозя из отчизны в изгнание  
Последних поэтов.

Сограждане их увенчали венками,  
Но жить им в стране навсегда запретили...  
Родные холмы с золотыми огнями  
Из глаз уходили.

Дома рисовались, как белые пятна,  
Как призрак туманный — громада собора...  
И веяло в душу тоской необъятной  
Морского простора.

Смотрели, толпясь, исподлобья матросы,  
Суров и бесстрастен был взор капитана.  
И барка качнулась, минуя утесы,  
В зыбях океана.

Гудели валы, как в торжественном марше,  
А ветер свистел, словно гимн погребальный,  
И встал во весь рост меж изгнанников старший,  
Спокойно-печальный.

Он кудри седые откинул, он руку  
Невольно простер в повелительном жесте.  
«Должны освятить, — он промолвил, — разлуку  
Мы песней все вместе!

Я первый начну! пусть другие подхватят.  
Так сложены будут священные строфы...  
За наше служенье сограждане платят  
Нам ночью Голгофы!

В нас били ключи, — нам же подали оцет,  
Заклать нас ведя, нас украсили в ирис...  
Был прав тот, кто «esse deum», молвил, «nocet»<sup>3</sup>,  
Наш образ — Озирис!»

Была эта песня подхвачена младшим:  
«Я вас прославляю, неправые братья!  
Vaе victis!<sup>4</sup> проклятие слабым и падшим!  
Нам, сирым, проклятье!

А вам, победители, честь! Сокрушайте  
Стоцветные цепи мечты, и — свободны,  
Над гробом осмеянных сказок, справляйте  
Свой праздник народный!»

За многих думал я, за всех знал муки страсти,  
Но станет ясно всем, что эта песнь — о них,  
И, у далеких грез в неодолимой власти,  
Прославят гордо каждый стих.

И в новых звуках зов проникнет за пределы  
Печальной родины, и немец, и француз  
Покорно повторят мой стих осиротелый,  
Подарок благосклонных Муз.

Что слава наших дней? — случайная забава!  
Что клевета друзей? — презрение хулам!  
Венчай мое чело, иных столетий Слава,  
Вводя меня в всемирный храм.

*Июль 1912*

Напевно продолжил, не двигаясь, третий:  
«Хвалы и проклятий, о братья, не надо!  
Те — заняты делом, мы — малые дети:  
Нам песня отрада!

Мы пели! но петь и в изгнании мы будем!  
Божественной волей наш подвиг нам задан!  
Из сердца напевы струятся не к людям,  
А к богу, как ладан!»

Четвертый воскликнул: «Мы эти мгновенья  
Навек околдуем: да светятся, святые,  
Они над вселенной в лучах вдохновенья...»  
Прервал его пятый:

«Мы живы — любовью! Нет! только для милой  
Последние розы напева святого...»  
«Молчанье — сестра одиночества!» — было  
Признание шестого.

Но выступил тихо седьмой и последний.  
«Не лучше ли, — молвил, — без горьких признаний  
И злобных укоров, покорней, бесследней  
Исчезнуть в тумане?»

Оставшихся жаль мне: без нежных созвучий,  
Без вымыслов ярких и символов тайных,  
Потянется жизнь их, под мрачною тучей,  
Пустыней бескрайной.

Изгнанников жаль мне: вдали от любимых,  
С мечтой, как компас, устремленной к далеким,  
Потянется жизнь их, в пустынях палимых,  
Под солнцем жестоким.

Но кто же виновен? Зачем мы не пели,  
Чтоб мертвых встревожить, чтоб камни растрогать!  
Зачем не гудели, как буря, свирели,  
Не рвали, как коготь?

Мы грусть воспевали иль пальчики Долли,  
А нам возвышаться б, в пальбе и пожарах,  
И гимном покрыть голоса в мюзик-холле,  
На митингах ярых!

Что в бой мы не шли вдохновенным Тиртеем!  
Что не были Пиндаром в буре гражданской!..»  
Тут зовы прорезал, извилистым змеем,  
Свисток капитанский.

<sup>2</sup> Преисполнись гордости... — Горацій (лат.).

<sup>3</sup> Гибельно быть богом (лат.)

<sup>4</sup> Горе побежденным! (лат.)

«К порядку! — воззвал он, — молчите, поэты!  
Потом напоетесь, отдельно и хором!»  
Уже погасали последние светы  
Над темным простором.

Изгнанники смолкли, послушно, угрюмо,  
Следя, как смеются матросы ответно, —

### УЧЕНИК ОРФЕЯ

Я всюду цепи строф лелеял,  
Я ветру вслух твердил стихи,  
Чтоб он в степи их, взвив, развеял,  
Где спят, снам веря, пастухи;

Просил у эхо рифм ответных,  
В ущельях гор, в тиши яйлы;  
Искал черед венков сонетных  
В прибое, бьющем в мол валы;

Ловил в немолчном шуме моря  
Метр тех своих живых баллад,  
Где ласку счастья, жгучесть горя  
Вложить в античный миф был рад;

222 В столичном грозном гуле то же,  
Когда, гремя, звеня, стуча,  
Играет Город в жизнь, — прохожий,  
Я брел, напев стихов шепча;

Гудки авто, звонки трамвая,  
Стук, топот, ропот, бег колес, —  
В поэмы страсти, в песни мая  
Вливали смутный лепет грез.

### К.Д. БАЛЬМОНТУ

*Чахлые сосны дорогу к лазури найдут.  
К. Бальмонт*

Ты нашел свой путь к лазури,  
Небом радостно вздохнул, —  
Ведал громы, видел бури,  
В вихрях взвеванных тонул;

Славой солнца опьянялся,  
Лунной магией дышал,  
Всех пленял и всем пленялся,  
С мировой мечтой дрожал;

И дождем с высот небесных,  
Алым облаком горев,  
В строфах жгучих и чудесных  
Ты спадал на новый сев!

### НОВЫЙ СИНТАКСИС

Язык изломан? Что ж! — глядите:  
Слова истлевшие дотла.  
Их разбирать ли, как Эдите  
На поле Гастингском тела?

Век взвихрен был; стихия речи  
Чудовищами шла из русл,  
И ил, осевший вдоль поречий,  
Шершавой гривой заскорузл.

Но так из грязи черной встали  
Пред миром чудеса Хеми,

И та же над каждым прореяла дума:  
«Все было бы тщетно!»

Согбенные тени, недвижны, безмолвны,  
Смешались в одну под навесом тумана...  
Стучали о барку огромные волны  
Зыбей океана.

1917

Все звуки жизни и природы  
Я облекать в размер привык:  
Плеск речек, гром, свист непогоды,  
Треск ружей, баррикадный крик.

Везде я шел, незримо лиру  
Держа, и властью струн храним,  
Свой новый гимн готовя миру,  
Но сам богат и счастлив им.

Орфей, сын бога, мой учитель,  
Меж тигров так когда-то пел...  
Я с песней в адову обитель,  
Как он, сошел бы, горд и смел.

Но диким криком гимн Менады  
Покрыли, сбили лавр венца;  
Взвив тирсы, рвали без пощады  
Грудь в ад сходявшего певца.

Так мне ль осилить взвизг трамвайный,  
Моторов вопль, рев толп людских?  
Жду, на какой строфе случайной  
Я, с жизнью, оборву свой стих.  
20/7 февраля 1918

Влагу огненную жадно  
Пили тысячи семян,  
Чтоб весной в парче нарядной  
Ликовала даль полян.

Пусть погасло пламя в небе, —  
Под землей огонь твой жив:  
Светел Рок, завиден Жребий  
Тех, кто умер, жизнь разлив!

Беглый блеск прощальных вспышек  
Тайно манит, как магнит:  
То — твоих лучей излишек  
В глубине зарниц горит!  
22 — 23 февраля 1919

И он, как шлак в Иоахимстале, —  
Целенье долгих анемий.

В напеве первом пусть кричащий  
Звук: то забыл про немоту  
Сын Креза, то в воскресшей чаще  
Возобновленный зов «ату!».

Над Метценжером и Матиссом  
Пронесся озверелый лов, —  
Сквозь Репина к супрематистам,  
От Пушкина до этих слов.  
1922



**ОПЫТЫ  
ПО МЕТРИКЕ И РИТМИКЕ, ПО ЕВФОНИИ  
И СОЗВУЧИЯМ, ПО СТРОФИКЕ И ФОРМАМ  
1912 — 1918**

**Предисловия**

**Ремесло поэта  
Вступительная статья<sup>5</sup>**

*Мое святое ремесло!*  
Каролина Павлова

**I**

<sup>5</sup> Вступительная лекция к курсу стихотворной техники в московской "Студии стиховедения", прочитанная 18/5 апреля 1918 г. (Прим. Брюсова.)

Едва ли надобно разъяснять, что каждое искусство имеет две стороны: творческую и техническую.

Способность к художественному творчеству есть прирожденный дар, как красота лица или сильный голос; эту способность можно и должно развивать, но приобрести ее никакими стараниями, никаким учением нельзя. *Poetae nascuntur...* Кто не родился поэтом, тот им никогда не станет, сколько бы к тому ни стремился, сколько бы труда на то ни потратил. Каждый, или почти каждый, за редкими исключениями, может, если приложит достаточно стараний, научиться стихотворству и достигнуть того, что будет писать вполне гладкие и «красивые», «звучные» стихи. Но такие стихи не всегда — поэзия.

Наоборот, технике стиха и можно и должно учиться. Талант поэта, истинное золото поэзии, может сквозить и в грубых, неуклюжих стихах, — такие примеры известны. Но вполне выразить свое дарование, в полноте высказать свою душу поэта — может лишь тот, кто в совершенстве владеет техникой своего искусства. Мастер стиха имеет формы и выражения для всего, что он хочет сказать, воплощает каждую свою мысль, все свои чувства в такие сочетания слов, которые скорее всего находят отклик в читателе, острее всех других поражают внимание, запоминаются невольно и навсегда. Мастер стиха владеет магией слов, умеет их заклинать, и они ему служат, как покорные духи волшебнику.

Что поэзия имеет свою техническую сторону, с этим вряд ли будет кто-нибудь спорить. Но многие склонны думать, что эта техника стиха или тоже прирожденный дар, как способность к творчеству, или, вне этого, — ограничена немногими, простейшими правилами, включенными в школьные курсы любой «теории словесности». Думающие так полагают, что достаточно будущему поэту узнать основные правила родного стихосложения, и все остальное или будет подсказано «вдохновением», или все равно останется недоступным. Рассуждение, напоминающее известные слова сочинителя од из сатиры И. Дмитриева «Чужой толк»:

Мы с рифмами на свет, он мыслил, рождены...  
...Природа делает певца, а не ученье.

Он, не учась, учен, как придет в восхищенье.

Странно было бы допустить, что поэзия составляет исключение в ряду других искусств. Почему художники кисти и скульпторы учатся по несколько лет в Академиях художеств или школах живописи, изучая перспективу, теорию теней, упражняясь в этюдах с гипса и с натуры? Почему никому не приходит на мысль писать симфонию или оперу без соответствующих знаний, и почему никто не поручит строить собор или дворец человеку, незнакомому с законами архитектуры? Между тем, чтобы писать драму или поэму, многие считают достаточным знакомство с правилами грамматики. Неужели техника поэзии, в частности, стихотворства, настолько проще технической стороны в музыке, живописи, ваянии, зодчестве?

Правда, Академий поэзии и консерваторий для стихотворцев еще не существует. Между тем наши великие поэты, Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет, Некрасов и др., выказали себя мастерами стиха. Но значит ли это, что они приобрели свое мастерство, не учась ему, что мастерами сделала их «природа, а не ученье»? Вовсе нет. Как слаб в техническом отношении первый сборник стихов Фета («Лирический Пантеон», 1840 г.), насколько слабее, технически, ранние стихи Некрасова («Мечты и Думы», 1840 г.), нежели его позднейшие поэмы, или как далеко «Лицейским стихотворениям» Пушкина от технического совершенства его зрелых созданий. И эти истинно «великие» поэты, одаренные гениальной способностью к творчеству, достигли технического мастерства лишь путем медленного искусства и долгой, терпеливой работы.

До последнего времени поэтам приходилось быть «самоучками». Каждому приходилось заново «открывать» законы и правила своего ремесла путем внимательного изучения классических образцов литературы, путем поисков почти ощупью, путем тысячи проб и ошибок. Но в чем же и состоит задача науки, которая «сокращает нам опыты быстротекущей жизни»? Не в том ли, чтобы избавить от отыскания того, что уже найдено раньше? Сколько драгоценного времени и труда было бы сэкономлено, если бы каждый поэт не был принужден вновь, для себя, воссоздавать теорию стиха, а мог бы знакомиться с ней из лекций профессора, как композитор знакомится с элементарной и высшей теорией музыки! «Академии поэтов» — это неизбежное учреждение будущего, ибо в этом будущем, каково бы оно ни было, конечно, найдется свое место поэзии. Эти «Академии», повторяю, будут бессильны *создавать* поэтов (как и консерватории не создают Римских-Корсаковых и Скрябиных), но помогут поэтам легче и скорее овладеть техникой искусства.

Как аксиому, должно признать, что наука изучает *все*; все явления вселенной, начиная от движения солнц до строения атомов, от свойств амёб до исторических судеб человечества, составляют объект научного наблюдения. Нет ничего столь малого, чем могла бы пренебречь наука, как и нет ничего столь недостойного, мимо чего она могла бы пройти. Медицина не делает различия между болезнями красивыми и отвратительными, психология — между благородными и неблагородными аффектами, зоология — между животными интересными и неинтересными.

Стих — одно из явлений, занимающее немалое место в духовной жизни человечества. Едва ли не у всех народов во все времена мы находим свои молитвенные гимны; Эллада и Рим, создатели всей нашей европейской цивилизации, высоко чтит стих; Восток упивался стихами; современные дикари поют стихи, выражая ими и горе и веселье. По-видимому, стих «присущ» человеку, так как, независимо от подражаний, рождался на земле много раз, в различные эпохи, на разных концах мира.

Каким же образом стих может быть исключен из числа объектов, изучаемых наукой? Не явно ли, что должна существовать *наука о стихе*, которая исследовала бы его свойства и устанавливала бы его общие законы. Рядом со «сравнительным языкознанием» должна существовать «сравнительная метрика». И надо думать, что сравнительное изучение свойств стиха в различных языках и в различные периоды истории даст не менее ценные выводы, нежели дает филология.

Разумеется, зачатки этой «науки о стихе» существуют, входя в системы «эстетик» и «поэтик», от работ Аристотеля вплоть до изысканий новейших мыслителей. Но все эти зачатки еще крайне скудны. «Сравнительная метрика» пока еще в зародыше. Философские обоснования метрики ограничиваются небольшим числом сочинений, иногда остроумных (например, известная теория Вундта), но почти всегда очень произвольных. Исследования по «частным» метрикам, то есть по стихосложению отдельных языков, сводятся к книгам типа школьного руководства, лишенным истинно научного значения. Наконец имеется небольшое количество чрезвычайно интересных, и порой очень удачных, работ по некоторым отдельным вопросам (вроде книги Кассанья о метрике Бодлера, статей Сент-Бёва, у нас — Андрея Белого и т. п.), но эти работы остаются, как говорится, каплями в море.

Да иначе и не может еще быть, потому что не исполнен необходимый подготовительный черновой труд: не собраны и не систематизованы те факты, на которых могла бы быть основана научная метрика. Нужно еще *несколько поколений* научных работников, которые пожелали бы посвятить всю свою жизнь на это трудное и неблагодарное дело. Нужно составить словари к отдельным поэтам (помимо словарей к античным авторам, мне известны словари к Данте, Шекспиру, Шелли, и это — почти все); нужно составить таблицы метров, употребляемых всеми значительными поэтами; нужно систематизовать все особенности их просодии, проследить в их стихах все сочетания звуков, сделать то же самое для рифм и ассонансов и т.д. и т.д. Только тогда явится возможность, на научном основании, то есть на основании систематизованных фактов и наблюдений, писать сначала «частные» метрики и просодии, а затем и общую сравнительную метрику, и общую теорию рифмы и звукописи.

Все это еще настолько чуждо нам, что многие, вероятно, затруднятся назвать те науки, которые изучают и устанавливают свойства и законы стиха. Даже в тех самых «эстетиках» и «поэтиках», которые прямо трактуют этот вопрос, терминология настолько не установлена, что самое именование основных наук далеко не общепринято. В то время как никто не затруднится указать главные науки, выясняющие законы музыки и музыкального творчества, каковы: элементарная теория музыки, гармония, теория фуги и вообще композиция, инструментовка, — большинство, даже среди ученых филологов и философов, не сумеет указать, что этому соответствует в области наук о стихе.

По существу, однако, совершенно ясно, что эти науки распадутся на три дисциплины: одна изучает стих, как таковой, то есть собственно стихосложение, — те условия, в силу которых речь становится стихотворной; вторая изучает внутреннее строение стиха, его звуковую сторону, — то, что в разговорном языке называют «музыкальностью» или «певучестью» стиха; сюда же, естественно, относится учение о рифме; третья изучает сочетание стихов между собой, — в строфы и в традиционные формы, каковы: сонет, октава, терцина и т.д. Как бы ни были различны принципы, по которым данный теоретик предполагал бы рассматривать стихосложение, он неизбежно должен прийти к такому делению, лежащему в природе вопроса: учение о стихе, учение о стихотворной речи, учение о сочетании стихов.

Так как терминология, как мы указывали, еще не установилась, мы ничем не связаны в названии этих трех наук и предлагаем называть их в дальнейшем привычными греческими терминами:

1) Учение о стихе вообще может быть названо *метрика* и *ритмика*, так как оно явственно распадается на две части;

2) учение о стихотворной речи может быть названо *евфония*, так как задача состоит в установлении законов «хорошей» («музыкальной», «певучей», вообще отвечающей содержанию) речи; в употреблении уже существует термин «словесная инструментовка» или «звукопись», но он недостаточно широк для предмета; к евфонии, как ее часть, относится и учение о рифме; наконец,

3) учение о сочетании стихов может быть названо *строфика*, так как и все традиционные формы стихотворений должны рассматриваться как состоящие из строф или сами по себе образующие строфу (например, триолет).

Эти три науки, метрика и ритмика, евфония с учением о рифме и строфика, и суть те специальные науки, без изучения которых поэт не может быть признан знающим технику своего искусства, свое ремесло.

Но, очень вероятно, у некоторых еще остается сомнение, если не в необходимости для поэта ознакомиться с теми сведениями, какие дают эти науки, то, по крайней мере, в том, что это действительно «науки» и что они достаточно сложны. Некоторые, вероятно, готовы думать, что название «науки» слишком громко для собрания технических правил стихосложения, что эти правила не заключают в себе элементов подлинной «научности» и что, во всяком случае, нужно весьма немного времени, чтобы изучить всю эту ремесленную сторону дела, так как она должна сводиться к ограниченному числу указаний, за которой тотчас начинается область пресловутого «вдохновения». Все это — недоразумения, которые необходимо рассеять.

### III

Существуют в разных языках разные метрики. Так, у древних эллинов и римлян было стихосложение *метрическое*, основанное на счете долгих и кратких слогов; у романских народов принято стихотворение силлабическое, основанное на счете слогов вообще; у северных народов, в том числе у нас, у русских (как у англичан, немцев и др.), ныне господствует стихосложение *тоническое*, основанное на счете ударных слогов; народная русская поэзия (былины, песни) пользовалась стихосложением *смысловым*, основанным на счете значащих образов в стихе; известны еще стихосложения, основанные на параллелизме образов (у древних евреев), на высоте звуков (у китайцев) и т.п.

Наша искусственная поэзия не случайно усвоила себе тоническое стихосложение: оно наиболее отвечает свойствам русского языка. Силлабическая метрика (во многих отношениях стоящая выше, уже потому, что допускает большее разнообразие ритмов) применима только в языках, где слоги (гласные звуки) произносятся отчетливо и где, следовательно, ухо может инстинктивно отмечать их количество в стихе. В языках, где отчетливо звучит только ударный слог в слове или даже в сочетании слов и где слоги неударные произносятся неясно, как в языках английском и русском, силлабическая метрика весьма неудобна; доказательство: неудачные попытки всех слагателей русских «виршей» XVII и XVIII вв. вплоть до Кантемира. Такие языки, естественно, должны опираться свою метрику на счет ударений в стихе.

Известно, что основным элементом русского стиха являются стопы, то есть определенные сочетания ударных и неударных слогов; эти стопы, по аналогии со стопами античного (метрического) стихосложения, носят традиционные названия: *ямб, хорей, пиррихий, спондей* (двухсложные стопы), *дактиль, анапест, амфибрахий, трибрахий, молосс, бакхий, амфимакр, антибакхий* (трехсложные стопы), *диямб, дихорей, дипиррихий, диспондей, антиспаст, хориямб*, ионические стопы *восходящая* и *нисходящая*, *пеоны* 1-й, 2-й, 3-й, 4-й, *эпитриты* 1-й, 2-й, 3-й, 4-й (четырёхсложные стопы), *дохмий* (пятисложная стопа).

Последовательное сочетание этих стоп и образует собою стих. Если стих состоит из одинаковых стоп, он называется *чистым* (чистый ямб, хорей и т.д.); если из различных, — сложным (например, гексаметр из дактилей и хореев). По числу стоп стихи бывают одноstopные, двухstopные, трехstopные, четырехstopные (например, четырехstopный ямб, или ямбический диметр, считая два ямба за одну стопу) и т.д.

Все это — еще довольно просто, хотя и самое построение стиха из стоп ставит длинный ряд вопросов, разрешить которые не так легко. Те, кто отрицает сложность «науки о стихе», действительно, и думают, что она начинается и кончается учением о стопах. Но дело в том, что, если бы свойства стиха обуславливались *только* сочетанием стоп, наши стихи были бы до крайности, до нестерпимости однообразными. Мы только что перечислили около 30-ти разных стоп. Некоторые теоретики считают их больше, другие — меньше, считая все четырехсложные и пятисложные стопы комбинацией двухсложных. Возьмем наше среднее число — 20; будем иметь в виду, что свыше 8 стоп в стихе почти не употребляется, так как тогда стих неизбежно разлагается на два. Это дает возможность построить только 160 «чистых» метров, из которых многие возможны лишь теоретически, а на практике не употребляются и даже почти не осуществимы. Число возможных «сложных» метров также невелико, так как далеко не все стопы могут сочетаться между собой. Итак, одно «стопосложение» может дать только столько-то десятков, в лучшем случае небольшое число *сотен*, разных форм стиха.

Какую мучительную монотонность представляла бы поэзия, если бы в ней постоянно повторялись все одни и те же формы стиха! если бы какими-нибудь ста-дьямистами или даже тремя-четырьмястами размеров исчерпывались все возможности поэта разнообразить свой напев! Кроме того, какую мучительную монотонность представляло бы каждое стихотворение, если бы в нем все стихи были одинаковы по своему напеву, в зависимости от избранного раз навсегда, то есть на всю поэму, размера! Поистине, при таких условиях предпочтительнее было бы писать прозой, и стихотворцы, действительно, были бы, по выражению одного из героев Карамзина, «людьми, которые хотят прытко бегать в оковах»!

По счастью, дело обстоит совсем не так, но вместе с тем и наука о стихе значительно осложняется.

Сочетание стоп образует основной размер, но, в сущности, этот размер почти всегда остается только условностью, той отвлеченной схемой (я намеренно не говорю: «тем идеалом»), к которой каждый отдельный стих более или менее приближается, почти никогда с ней не совпадая. Мы говорим, что такое-то стихотворение написано трехstopным хореем

или четырехстопным ямбом, но в стихотворении обычно трудно бывает найти стих, который действительно состоял бы из трех хорейческих или четырех ямбических стоп. На деле каждый стих в стихотворении имеет *свое* строение, или, говоря терминами, свой *ритм*. Вот почему учение о стихе вообще и должно называться: метрика и ритмика.

#### IV

Мы назвали стопы *основным* элементом стиха. Рядом с ним существуют второстепенные элементы. Они-то и образуют ритм стиха, как стопы образуют его метр или размер. Эти второстепенные элементы суть *ипостаса* или *замена*, *цесура* или *пресечение*, *каталектика* или учение *об окончанииях*. Но далее существуют еще, так сказать, дополнительные элементы стиха, также придающие свой оттенок ритму: *иперметрия* и *липометрия*, *синереса* и *диереса*, *систола* и *диастола*, *синкопа*, *элидия* и др.

Важнейший из второстепенных элементов есть ипостаса, или замена. Он состоит в том, что в чистом метре (мы будем говорить только о «чистых» метрах, то есть составленных из одинаковых стоп) каждая стопа может быть заменена другой, состоящей из того же количества слогов: например, ямбическая стопа — пиррихием, спондеем или хореем, амфибрахическая — любой из трехсложных стоп и т. п. Такая замена употребляется поэтами «на каждом шагу», и мало бывает стихов, где замены нет, например, в стихе:

Цыгане шумною толпой  
(Пушкин),

третья стопа четырехстопного ямба заменена пиррихием; в стихе:

Смерть дочерью тьмы не назову я  
(Баратынский),

первая стопа заменена спондеем; в стихе:

Ты — тридцати веков кумир  
(Пушкин),

первая стопа заменена хореем; в стихе:

Там ниже мох тощий, кустарник сухой  
(Пушкин),

вторая стопа четырехстопного амфибрахия заменена антибакхием.

Понятно, насколько разнообразится ритм стиха от таких замен. В стихе может быть то одна, то несколько ипостас; заменяющие стопы могут быть разного характера, например, в ямбе то является пиррихий (наиболее обычно), то спондей, то хорей; заменяющих стоп может оказаться, и это случай вовсе не редкий, больше, нежели стоп основного метра, и т. д. Таким образом, благодаря только одним ипостасам, каждый размер получает множество видоизменений, или *ритмов*. Например, четырехстопному ямбу одни только ипостасы (без других второстепенных элементов стиха) дают около 40 ритмов.

Но и это число еще весьма невелико; учение о ритме еще гораздо сложнее. Ритм стиха зависит не только от ипостас, но и от цесур. Цесура есть разрез стиха по окончании слова или группы слов, произносимых с одним ударением. Различают цесуры *большие* в определенном месте размера, например, обычная цесура после 3-й стопы в шестистопном ямбе, обязательные цесуры в гексаметре и т. п., и цесуры *малые*, делящие каждый стих по числу находящихся в нем слов или групп слов с одним ударением. То или другое положение цесур значительно меняет ритм стиха. Как различны, например, по ритму стихи:

Не спи, казак! во тьме ночной  
(Пушкин),

Мой дядя, самых честных правил  
(Пушкин),

стихи, в которых ипостас нет и которые различаются именно цесурами (малыми). Легко сосчитать, что тот же четырехстопный ямб, благодаря одним малым цесурам, может иметь около 20 ритмов.

*Сочетание* ипостас и цесур есть могущественнейший прием ритма. В сущности, одна ипостаса еще не придает стиху определенного ритма: это происходит только через сочетание ипостас с малыми цесурами<sup>6</sup>. Возьмем, как пример, два стиха:

Щит, бурку, панцирь и шелом  
(Пушкин).

Тиха украинская ночь  
(Пушкин).



По ипостасам они тождественны (пиррихий в 3-й стопе), но различие малых цесур делает их совершенно различными по ритму. То же самое стихи:

Выхожу один я на дорогу  
(Лермонтов).

Сестры-птицы громкими хвалами  
(Мережковский).

Тем более различны по ритму стихи, где различны и ипостасы и цесуры, например:

В небесах торжественно и чудно  
(Лермонтов).

Только ласточки поют в карнизе  
(Мережковский).

Или:

Адмиралтейская игла  
(Пушкин).

Есть целый мир в душе твоей  
(Тютчев).

Чтобы вычислить приблизительно число ритмов, получаемых от сочетания ипостас и цесур, должно перемножить число вариаций первого рода на число вариаций второго рода. Для четырехстопного ямба это дает около 800 теоретически возможных ритмов, если же допустить ипостасы в четвертой стопе (что ранее мы не принимали в расчет), то и более 1000.

Однако вполне определяется ритм только при условии того или другого *окончания* (каталексия). Окончания могут быть: мужские (с ударением на последнем слоге), женские (на предпоследнем), дактилические (на третьем от конца), 4-сложные, 5-сложные и т.д. В русском языке окончания 4-сложные весьма распространены (например, выдержанность, истинами, листовенная, вкрадчивыми, радуется, выбросила), 5-сложные — не редки (радующийся, выброшенная), но встречаются и 6- и 7-сложные (свешивающиеся, отбрасывающимися, свидетельствованиями). Следовательно, каждый ритм имеет еще до семи видоизменений, в зависимости от окончания стиха. Ямб с дактилическим окончанием звучит совершенно иначе, нежели с мужским. Таким образом для четырехстопного ямба мы получим уже несколько тысяч ритмов.

Правда, четырехстопный ямб, размер, который мы брали примером, стих исключительно гибкий. По числу возможных ритмов он превосходит все другие размеры, почему он был и остается любимейшим стихом поэтов, в частности, любимейшим стихом Пушкина. Другие размеры много беднее ритмами, хореи, например, потому, что избегают ипостасы пиррихийем во 2-й стопе (кроме трехстопных метров), шестистопный ямб потому, что естественно распадается на два стиха (большую частью разделенных постоянной цесурой), трехсложные размеры потому, что неохотно допускают некоторые ипостасы (например, трибрахий и молосс). Вообще с четырехстопным ямбом, по разнообразию ритмов, может соперничать лишь хорео-дактилический гексаметр, измененный метр античной древности<sup>7</sup>, да отчасти пятистопный ямб. Но все же большинство чистых метров имеют по несколько сот, другие по несколько тысяч ритмов. Так как самих чистых метров, как мы видели, около 160, то, хотя малостопные стихи имеют и мало вариаций, — общее число возможных в русском стихе ритмов должно быть исчислено *десятками тысяч*, может быть, и свыше 100 000 ритмов.

Но в этом беглом обзоре мы умолчали еще о том, что называли выше «дополнительными» элементами стиха: иперметрия и липометрия, систола и диастола, синереса и диереса, синкопа, элидия и др.<sup>8</sup>. Некоторые, правда, в русском стихе встречаются крайне редко, как элидия, но другие довольно распространены, как иперметрия, то есть прибавление лишних слогов к метру, или липометрия, то есть пропуск слогов в метре, также систола и др. Возможность пользоваться этими средствами еще увеличивает число ритмов (вариаций) каждого метра.

После этого становится понятно, что содержание метрики и ритмики достаточно обширно. Чтобы хотя бегло рассмотреть эти 100 000 ритмов, указав на характерные особенности хотя бы важнейших из них, нужно положить достаточно труда и внимания, а, бесспорно, большинство этих ритмов имеет свои индивидуальные особенности. Можно целые страницы посвятить свойству пятистопного ямба с постоянной цесурой и без него, точно так же подобному же различию пятистопного хорея, своеобразным особенностям некоторых двухстопных ритмов, переходу ритмов — одного в другой, и т.д.

Между тем мы ничего не говорили о сложных метрах, которых по аналогии с античной метрикой можно (по крайней мере, теоретически) построить значительное число. Каждый из них тоже будет иметь свои ритмы, свои вариации. Далее, существуют еще смешанные метры, получившие за последние годы широкое распространение. Мы имеем в виду, во-первых, «свободный стих», а потом так называемые «дольники», метры, близкие по строению к немецкому народному стиху (Knittelvers). И «свободный

<sup>7</sup> Античный гексаметр был чистый дактилический метр с ипостасами дактиля равнозначней (по числу "мор") стопой спондея. Русский гексаметр, каким его создали Гнедич, Дельвиг и др., есть сложный метр, образуемый 3-сложными стопами дактиля и 2-сложными стопами хорея. Явно, что метр изменен в самом своем существе. (Прим. Брюсова.)

<sup>8</sup> В русской метрике эти термины имеют иной смысл, нежели в античной, но выяснение их завело бы нас здесь слишком далеко в подробности. (Прим. Брюсова.)



стих», и «дольники» также — крайне разнообразны и имеют тысячи вариаций. Наконец не говорили мы о складе русских народных песен и былин, — предмет, несомненно относящийся к изучению русской метрики. Склад русских песен и русский былинный стих не менее других, тонических метров, сложны и многовидны.

Из всего сказанного видно, что поэту есть над чем поработать, чтобы усвоить себе в полном объеме те технические знания, которые вытекают из выводов «частной метрики и ритмики».

## V

Если евфония не уступает метрике и ритмике по значительности материала, подлежащего ее рассмотрению, то значительно превосходит их по затруднительности ознакомиться с ней. Конечно, русская «частная метрика» еще не разработана, но она имеет много аналогий с другими частными метриками, античной, разработанной великолепно, с немецкой, с английской. Да и по самой русской метрике все же есть ряд заслуживающих внимания работ. Русская звукопись и учение о рифмах русского языка и не разработаны вовсе и почти ни в чем не могут опереться на работы иноязычные, так как произношение русского языка существенно отличается от других языков. Русского стиха в его звуках нельзя даже изобразить иностранными буквами. Попробуйте написать французской азбукой, сохраняя очарование звукописи, стихи Пушкина:

Шипенье пенистых бокалов

И пунша пламень голубой!

Основу евфонии составляет *собственно звукопись*, или *словесная инструментовка*, учение об том, какими средствами достигается, чтобы звук слов соответствовал их значению и способствовал бы наибольшему впечатлению. Звукопись есть учение об том, как живописать словом. Известно, что величайшими мастерами в этом отношении были римские поэты. У Вергилия буквально каждый стих по звукам строго соответствует тому, что в нем сказано, изображает звуками слов то бурю, то скак коня, то свист змеи, то стук мечей о брони. По-русски тоже нетрудно привести примеры яркой звукописи:

На звонко скачущем коне  
(Пушкин).

И скакал по камням конь Одинов  
(Майков).

Знакомым шумом шорох их вершин  
(Пушкин).

Где луна теплее блещет  
В сладкий час вечерней мглы  
(Пушкин).

Чтобы построить теорию звукописи, необходимо выяснить свойства звуков, то есть сочетаний гласных и согласных букв. Средствами звукописи служат: *аллитерация* внешняя и внутренняя, буквенная *анафора*, *антистрофа (эпифора)*, *параномасия*, *антитеза*, *дзевгма* и др. Каждый из этих приемов, — примеры которым нетрудно указать на каждой странице Пушкина, — заслуживает особого рода рассмотрения и изучения. Одно исследование этих средств звукописи уже составляет сложную систему знаний. Как крайний предел звукописи стоит наиболее известный прием — *звукоподражание*, как, например, в изображении мычания вола.

И мы грешны  
(Крылов)

Второй отдел евфонии составляет *евритмия*, или учение о музыкальности (певучести) стихотворной речи. Разумеется, абсолютных требований в этом отношении быть не может: та или иная задача, поставленная себе поэтом, может потребовать самых неожиданных сочетаний звуков. Понятия о «музыкальности» и «благозвучии» также могут быть до крайности различны. Но важно, чтобы поэт *мог по своей воле* давать ту или иную звучность стиху, а не зависел в этом отношении от случая, ибо случайности нет места в искусстве (что, конечно, не исключает элемента бессознательности в творчестве). Поэтому задача евритмии прежде всего предупредить, где возможно, неблагозвучия, какофонию, то есть указывать все сочетания звуков, которые недопустимы. Далее евритмия рассматривает соединения слов между собой, то есть уясняет, какие звуки могут заканчивать одно и начинать другое слово, чтобы при сочетании их получалось «благозвучие». И, наконец, евритмия рассматривает звуковое строение самых слов и их форм по отношению к их звучности (например, особенность причастных окончаний на «вший», глагольных форм на «ал»).

Третий отдел евфонии разрастается в особую науку: учение о рифмах и ассонансах. Область эта более чем обширна и в русском стихосложении почти совсем не исследована. До сих пор не определены еще все виды русской рифмы. Не имеется ни одного, сколько-нибудь сносного словаря рифм (хотя бы такого, какие имеются для языков французского, немецкого, английского). Теории рифмы нет и в зачатке.

Никто не подумал уяснить, какие изменения падежей и глагольных форм ведут к тем и другим созвучиям. Еще меньше сделано для ассонанса, самое понятие которого до сих пор не определено точно. Таким образом, в области рифмы русскому поэту поневоле приходится быть самоучкой.

Правда и то, что русская рифма — одна из самых сложных, сравнительно с рифмами других языков. Разнообразие ударений в словах, доходящее до седьмого слога с конца, многообразие форм слова (в склонениях и спряжениях), наконец, часто встречающиеся группы согласных перед окончанием — придают русской рифме изумительное разнообразие, до которого далеко, например, французской. Зато и число возможных русских рифм очень велико. Если мы возьмем только рифму с ударной гласной на *a* и следующей согласной *b*, то, допуская все мыслимые окончания (и даже не принимая в расчет опорной согласной) *abb*, *abv*, *abg*, *abd* и т.д., потом *aba*, *abba*, *abvaabga*, и т.д., мы найдем сотни тысяч теоретически возможных окончаний, из которых весьма многие действительно встречаются в языке, притом и из числа наименее ожидаемых, например, сабли (абл), зябнуть (абн), рабствующий (абств), канделябр (абр) и т.д. Какое же число возможных окончаний получим мы, приняв во внимание *все* сочетания с *a*, то есть *av*, *ag*, *ad* и т.д., и с другими гласными: много миллионов!

Не менее сложный результат получится, если мы подойдем к рифме иным путем, — через изменения слов. Простейшее существительное «дом» рифмуется в именительном падеже: 1) со сходными существительными, как «гром», 2) с родительным падежом множественного числа слов женского рода, например, «истом», 3) с творительным падежом единственного числа мужского рода, например, «морьяком», 4) с формой прилагательного, например, «знаком», 5) с местоимениями, например, «о ком», «твоим», 6) с наречьями, например: «нипочем», «вдвоем». Существительное того же склонения с иным окончанием будет иметь иные рифмы, например: «стол» — «пришел», «меч» — «лечь», «сын» — «один», «дож» — «ложь», «уничтожь» — «кто ж», «палач» — «вскачь» и т.д. Косвенные падежи того же склонения представят ряд совершенно новых родов рифмы, например, «стола» — «мгла» — «пришла» — «колокола», или: «дома» — «истома»; далее: «столу» — «в углу», или «ужу» — «тужу», «столов» — «нов» — «обнов» — «зов», «столами» — «ламый», «даме» — «нами» и т.д. и т.д. Опять-таки мы сталкиваемся с таким многообразием даже не рифм, а типов рифмы, что становится понятным, почему до сих пор, в сущности, нет русского словаря рифм.

Знакомство с рифмой русскому поэту приходится приобретать тяжелой ценой личного опыта. Можно многое возражать против изысканности рифм. Без сомнения, истинно хороша вовсе не какая-нибудь непременно редкая, хитрая или новая рифма, а хороши те рифмы, которые естественно стоят на конце стиха и своим созвучием подчеркивают слова, имеющие особое значение в стихе. Это — неоспоримо. Но, с другой стороны, разве естественно и разве достойно оправдания, что у большинства наших поэтов на конце стиха попадают почему-то все одни и те же слова, непременно и «вновь» — «любовь», и «смерть» — «твердь», и «строго — много — тревога» и т. п., а другие слова почему-то упорно прячутся в середине стиха и ни за что не хотят оказаться на конце!

Евфония превращает речь в речь поэтическую. Если стих лишен евфонии, он остается прозой, хотя бы и был безукоризнен по метру. Античные поэты знали рифму лишь как случайную прикрасу; силами одной звукописи они достигали высочайшей музыкальности стихов. Это не значит, однако, что рифма — излишня. Она — новое могучее средство евфонии и, вместе с тем, лучшее средство изобразительности. Пушкин умел придавать исключительную выразительность слову только тем, что ставил его на конец стиха, как рифму. Поэт обязан внимательно изучить законы евфонии, звукопись и учение о рифмах. Только вполне владея их средствами, он становится полновластным хозяином поэтической речи.

## VI

Наиболее разработана из наук о стихе — строфика, для всех языков — одна и та же, за малыми видоизменениями, обуславливаемыми той или другой метрикой. Несмотря на то, в русской поэзии строфика все еще остается в пренебрежении. Если простейшие формы, как сонет, терцины, октава, давно вошли в нашу поэзию, то давно ли стали наши поэты пользоваться секстиной, балладой, канцоной, и сколько форм еще ждут своего первого появления в русских стихах!

Строфика — необходимая часть науки о стихе. Каждое стихотворение (если оно не однострочное, примеры чего есть уже у римских поэтов) есть сочетание стихов. Как должно наилучшим образом сочетать стихи, об этом и учит строфика.

Разделяется строфика на два отдела: учение о простых строфах и учение об установленных формах стихотворений; отдельно стоит учение о темах.

Простые строфы естественно могут быть: двустистишия или дистихи, трехстишия или терцины, четверостишия или кватрины, пятистишия, шестистишия и т.д. Известны строфы в 9 («Спенсера»), в 12 («Евгения Онегина»), в 15, 16 и более стихов. Одно расположение рифм и число их может придать этим строфам почти бесконечную разнообразность. Алгебраическая «теория соединений» дает огромные цифры для всех возможных перемещений рифм в строфе из 10 — 12 стихов. Ограничивая это число условным числом рифм, мы все же получаем сотни возможностей расположить рифмы во многострочной строфе.

Но простые строфы могут быть двоякого рода: состоять из стихов одного размера («чистые» строфы) или из стихов разных размеров («сложные» строфы или

собственно «метры»). В последнем случае количество возможных комбинаций почти неисчислимо: теоретически они достигают многих миллионов. Но не все такие комбинации уместны на практике, так как не все размеры способны сочетаться один с другим. Вот почему задача строфики — изучить те строфические построения, которые уже были испробованы выдающимися поэтами, выяснить их относительное достоинство и их характер, а также определить допустимость иных, еще не испробованных, комбинаций.

Таковы, например, строфы античной метрики, особенно принятые Горацием, которые почти все могут иметь аналогию по-русски. Таковы «чистые» и «сложные» строфы Спенсера, Пушкина, Эдгара По, Виктора Гюго, Теннисона и др. Построение их столь удачно, из бесчисленного числа возможных комбинаций избраны столь несомненно совершеннейшие, что к этим строфам поэты всегда будут обращаться вновь и вновь. Пока будет существовать поэзия, не перестанут, вероятно, пользоваться и дистихом из гексаметра и пентаметра, и терцинами Данте, и октавами Тассо, и сапфической строфой, и Спенсеровой, и строфой «Ворона» Эдгара По. Трубадуры средневековья считали строфу собственностью того, кто ее изобрел, и не позволяли себе пользоваться чужими строфами. Современность снисходительнее в этом отношении: почему искать уже найденное или пользоваться худшим, когда есть лучшее?

То же самое должно сказать об установленных традицией *формах* целого стихотворения, каковы: сонет, триолет, секстина, баллада (французская), вириле, рондо, газелла, канцона, децима, танка (японская) и мн. др. Происхождение их различно. Одни формы пришли к нам из древности, другие из средневековья, третьи от эпохи Возрождения, четвертые — с Ближнего, пятые — с Дальнего Востока... Но все они освящены испытанием веков, признавшим их за совершеннейшие построения из определенного числа стихов и по внешней стройности, и по свойству — наиболее полно выражать известные чувства или раздумья. Как традиционные строфы, так и традиционные формы, конечно, останутся в мировой поэзии навсегда.

Ошибочно думать, что эти формы — только игрушка, головоломная забава, техническая задача для поэта. Можно доказать, что невозможно, например, более совершенным образом расположить 14 стихов, нежели то сделано в сонете; что есть цикл раздумий, который наиболее адекватным образом может быть выражен лишь секстиной, другой — лишь рондо, что маленькая японская танка есть идеальнейшее использование 31 слога и т.д. Внимательный анализ показывает все значение этих построений не только для внешности стихотворения, но и для его содержания, но выяснение этого важного соображения завлекло бы нас здесь слишком далеко.

Поэт, желающий вполне владеть техникой своего искусства, обязан знать законы этих форм, — законы, которые, конечно, не установлены произвольно, но долгим опытом выведены из наиболее замечательных образцов. С наиболее распространенными формами можно ознакомиться и теоретически, так как существуют, например, довольно подробно разработанные теории сонета, терцины, канцоны... Но, за пределами их, остается еще множество форм, узнать которые возможно лишь по образцам. Так, например, римские поэты III — IV в. по Р. Х. сделали в этом отношении весьма много, но работа их до сих пор еще не теоретизирована. То же относится к многим формам, найденным поэтами арабскими, персидскими, древнеармянскими. Область изучений и наблюдений и в этом отношении очень широка и требует от поэта опять много времени и труда.

Остается сказать о так называемых «темах» — формах, предусматривающих звуковое строение стихотворений. Темы стоят на границе между строфикой и евфонией. Таковы: акrostих, месостих, телестих, метаграмма, палиндром буквенный и палиндром словесный (по латыни: *versus reccurentes*, по-русски: перевертень), ропалические стихи, шарада и мн. др. Было бы неосторожно обращаться пренебрежительно и к этим техническим задачам. Палиндром, например, то есть стихи, которые можно читать от начала к концу и от конца к началу, безусловно, придает и особый ритм стиху. То же самое — метаграмма, то есть стихи, составленные из тех же букв; ропалические стихи, где каждое следующее слово на один слог длиннее предыдущего; «обращенные» (повторные) дистихи, где первое полустихие первого стиха повторяется как второе полустихие во втором, замечательные образцы чего нам оставил Пентадий; стихотворения, где многообразно комбинируется определенное число основных стихов, например, четырех, образец чего мы находим у Порфирия; стихи, где все слова начинаются с одной и той же буквы; акrostихи, азбучные стихи и т.д. Все это — приемы, с помощью которых поэт может достичь совершенно неожиданных, новых и глубоких эффектов.

Таким образом строфика оказывается наукой не менее сложной, нежели ее сестры, метрика с ритмикой и евфония с учением о созвучиях. Эти три области знания дают в руки поэта могущественнейшие средства изобразительности и выразительности. При знании технических законов своего ремесла поэт становится, действительно, господином своего языка. «Хочу и не могу», восклицание «мудреца» в стихотворении Фета, недостойно поэта, который отвечает словами Пушкина:

О чем, прозаик, ты хлопчешь?

Давай мне мысль, какую хочешь... — и т.д.

«О если б без слова — сказаться душой было можно!» — тосковал Фет. Разумеется, навеки останется незаполнимая пропасть между *идеей* (поэтической мыслью) и словом: слово навсегда останется не-адекватным переживанию, всегда будет выражать мысли и чувства лишь приблизительно. Но задача поэта — выразить себя именно *в слове*; поэзия есть искусство, материалом для которого служат слова. Поэтому поэт обязан владеть словом в совершенстве, иметь в своем распоряжении *все* средства, которые способны до известной степени заполнять эту пропасть между словом и душой.

В конце концов все средства в поэзии хороши, если служат своей цели — усилить выразительность слова, и нет средств «благородных» и «неблагородных». Поэтому неосторожно — высказываемое нередко пренебрежение к «темам». То, что сейчас нам кажется ничтожным, незначительным, под рукой гениального поэта может оказаться неожиданно одним из самых сильных средств — достичь желаемого впечатления. Чем именно воспользуется этот гениальный завершитель, теперь нельзя и предвидеть. Но, в ожидании его, поэты в дружном усилии должны разрабатывать, по возможности, все элементы стиха, все средства изобразительности, все технические приемы. Только такая совместная работа может раскрыть все тайны поэтической техники и сделать поэтов будущего истинными магами в области слова: их голосу слова будут подчиняться как властным заклинаниям, и осуществится мечта нашего поэта:

Крылатый сердца звук  
Хватает на лету и закрепляет вдруг

И темный бред души, и трав неясный запах!  
(Фет)

Валерий Брюсов

## ОТ АВТОРА

Предпосылая собранию стихов, озаглавленному «Опыты», свою вступительную лекцию, прочитанную в московской «Студии стиховедения», я полагаю, что объясняю тем и назначение самой книги. В своей лекции я хотел бегло обозреть всю сложность поэтической техники и хотя бы только намекнуть на ее значение для искусства поэзии. Очень многих вопросов поэтической техники я не мог коснуться даже попутно; очень многие ее задачи, — задачи важные и трудные, — обойдены мною молчанием. Все, сказанное мною, только едва приподнимает край завесы над областью словесного мастерства. Тем не менее моя лекция, я надеюсь, показывает, как много еще предстоит сделать для русской поэзии в области стихотворной техники.

Над разработкой этой техники трудились тысячелетия. Величайшие поэты всех веков и народов вносили свой вклад в это дело. Только на то, чтобы изучить совершенное ими, должно посвятить всю свою жизнь. Поэзия античной древности, европейского средневековья, Ближнего Востока, Дальнего Востока, новых литератур, даже народная поэзия полукультурных племен, — представляют множество образцов разного рода технических приемов, способствующих основной цели: победить слово. Иные из этих образцов широко известны; другие — забылись за далью столетий; на третьи — еще никто не обращал достаточного внимания. А сколько еще остается технических возможностей, никем не затронутых, не использованных, не испробованных! Теоретически их число, — как мы видели, — бесчисленно: их столько же, сколько можно составить «сочетаний», «перемещений» и «размещений» (говоря языком алгебры) из тысяч элементов по сотням и по десяткам. И число мыслимых метров и ритмов, и количество звуковых комбинаций, и ряд возможных строф и форм — несчетны.

Задача каждого поэта, — рядом со своим творческим делом, которое, конечно, остается главной задачей всей жизни, — по возможности способствовать и развитию техники своего искусства. Искать, повторять найденное другими, применяя к своему языку и своему времени, делать *опыты*, — вот одна из важных задач, стоящая перед поэтом, если он хочет работать не только для себя, но и для других, и для будущего. Такими «опытами», вероятно, воспользуются другие, но они проложат им путь и облегчат им дело. Такие «опыты» — черновой труд, подобный труду инженера, ведущего дорогу в еще неизведанные края, куда за ним явятся пионеры культуры. Нечего добавлять, что такой труд особенно важен именно в русской поэзии, которая в разработке техники далеко отстала от своих западных сестер и для которой «неизведанными» остаются многие области, уже давно знакомые поэтам Запада и отчасти Востока.

Таково назначение и этой книги. В «примечаниях» я подробнее выясняю отдельные задачи, которые ставил себе. Там я точнее определяю, чему именно в разработке техники пытался содействовать тем или другим своим «опытом». Здесь достаточно сказать, что, сообразно с тремя отделами технических знаний, с тремя «науками» о стихе, книга разделена на три отдела: 1) опыты в области метрики и ритмики, 2) опыты в области евфонии и созвучий (рифм и ассонансов) и 3) опыты в области строфики.

Некоторое число стихотворений взято из моих предшествующих книг: я не видел надобности вторично производить опыт, если в прошлом он мне более или менее удался (все такие стихотворения отмечены в оглавлении)<sup>9</sup>. Другие стихотворения перепечатаны из сборников, журналов и газет. Но значительная часть (что также отмечено в оглавлении) появляется в печати впервые. Есть среди собранных здесь стихотворений — переводы, есть подражания, есть оригинальные пьесы. Но, хотя все стихи, вошедшие в эту книгу, представлены здесь, как *образцы* тех или иных технических приемов, хотя все они справедливо названы мною «опыты», все же здесь нет ни одного стихотворения, которое не было бы в то же время подлинным выражением моих внутренних переживаний. Если встречаются в книге стихотворения, которые, быть может, не удовлетворят взыскательную критику, то это уже — вина моего дарования или моей оценки, но отнюдь не сознательное с моей стороны допущение. В идеале я стремился к тому, чтобы включить в эту книгу лишь те стихи, которые являются подлинной поэзией. Я мог ошибиться в своем выборе, мог слишком снисходительно отнестись к своему произведению, но ни в коем случае не считал, что одно техническое исхищрение превращает

<sup>9</sup> В данном издании под строкой указано, в каком томе помещены эти стихотворения.



стихи в создание искусства. Знаю, что среди помещенных далее стихотворений есть более слабые и менее удачные, но в каждом из них непременно есть «частица моей души», и мне самому каждое из них, помимо особенностей их техники, напоминает те или другие чувства, глубоко пережитые мною, то или другое раздумье, живо и остро волновавшее меня когда-то.

В заключение я должен оговорить, что в «опытах» отнюдь не предполагал — собрать образцы или примеры *всех*, или хотя бы *всех* важнейших, технических приемов поэзии. Во-первых, для этого потребовалась бы не книга, а целый ряд томов, во-вторых, я не имею притязания соперничать с теми классическими образцами различных стихотворных размеров и форм, какие даны нашими поэтами за два века русской литературы. «Опыты» — не систематический учебник; в них собраны стихотворения, написанные мною в разные годы, под разными побуждениями, и лишь теперь объединенные с одной, определенной точки зрения. В этой книге — не те примеры, которые *должно* было бы дать в наше время для читателя, интересующегося стихотворной техникой, а те, которые я *мог* выбрать среди своих стихотворений последних лет. Это, может быть, придает книге несколько случайный характер, но зато избавляет ее от преднамеренности, для творчества губительной.

Апрель 1918

Валерий Брюсов

### ОПЫТЫ ПО МЕТРИКЕ И РИТМИКЕ (РАЗМЕРЫ И НАПЕВЫ)

#### 232 ПЛЯСКА ДУМ (*Одноstopные хорей*)

Моря вязкий шум,  
Вторая пляске дум,  
Злится, — где-то там...  
Мнится это — к нам  
Давний, дальний год  
В ставни спальни бьет.  
Было то же: мы,  
В милой дрожи тьмы,  
Ждали страстных мук;  
Далей властных звуков

К счастью ближе звал,  
Страстью движа вал!  
В небе рдяный пыл —  
Жребий данный был.  
Ныне, бездны бед —  
Синий звездный свет!  
«Поздно!» — учит час...

Грозно мучит нас  
Моря в пене шум,  
Вторая смене дум.  
1918

#### ВЕЧНАЯ ВЕСНА (*Одноstopные ямбы*)

И ночи — короче, и тени — светлей,  
Щебечет, лепечет весенний ручей,

Истомой знакомой пленяет апрель:  
Он сладко, украдкой, вливает свой хмель,

И снова иного не надо! Мечта  
С лучами, с ручьями усладой слита,

Нет горя! Не споря с порывом, душа  
Вся — пенье! в волненьи счастливом спеша —

На воле, там, в поле, росточком восстать,  
На склонах зеленых листочком дрожать!  
9 января 1918

#### ВЕРЕТЕНА (*Пеон третий*)

Застонали, зазвенели золотые веретена,  
В опьяняющем сплетении упоительного звона.

Расстилается свободно вырастающая ткань...  
Успокоенное сердце! волноваться перестань!

Это — парки. Неуклонно неустанными руками  
Довершают начатое бесконечными веками:

Что назначено, то будет! исполняется закон  
Под звенящее жужжанье вдохновенных веретен!  
1918

#### БУРЯ С БЕРЕГА (*Пеон третий*)

Перекидываемые, опрокидываемые,  
Разолились, разбесились белоусые угри.  
Вниз отбрасываемые, кверху вскидываемые,  
Расплетались и сплетались, от зари и до зари.

Змеи вздрагивающие, змеи взвизгивающие,  
Что за пляску, что за сказку вы затеяли во мгле?  
Мглами взвихриваемыми путь забрызгивающие,  
Вы закрыли, заслонили все фарватеры к земле.

Тьмами всасывающими опоясываемые,  
Заметались, затерялись в океане корабли,  
С неудерживаемостью перебрасываемые,  
Водозмеи, огнезмеи их в пучину завлекли.

Чем обманываете вы? не стремительностями ли  
Изгибаний, извиваний длинно-вытянутых тел?  
И заласкиваете вы не медлительностями ли  
Ласк пьянящих, уводящих в неизведанный предел?  
24 декабря 1914



**НА ПРИЧАЛЕ***(Ритмы 4-стопного ямба)*

Удерживаемый причалом,  
 Не примиряется челнок  
 Ни с буреломом одичальным,  
 Ни с вытянутостью осок.

Челн рвет узлы: вдруг режет, взброшен,  
 Сеть лилий, никнет, полн воды,  
 Гнет тростники; вдруг прочь, непрошен,  
 Летит, — стал, словно вкован в льды...

**УЕДИНЕННЫЙ ОСТРОВ***(Женская цесура в 6-стопном ямбе)*

Уединенный остров, чуть заметный в море,  
 Я неуклонно выбрал, — золотой приют,  
 Чтоб утаить в пустыне и мечты и горе  
 И совершить свободно над собой свой суд.

Немного пальм качалось над песком прибрежий:  
 Кустарник рос по склонам, искривлен и сер;  
 Но веял ветер с юга, просоленный, свежий,  
 Вдали, в горах, прельщала тишина пещер.

Я с корабля на берег был доставлен в лодке;  
 Как с мертвецом, прощались моряки со мной,  
 Казались в миг разлуки голоса их кротки,  
 И каждый стал как будто для меня — иной.

**ВОСХОД ЛУНЫ<sup>10</sup>***(Ритмы 4-стопного хорея)***АЛТАРЬ СТРАСТИ***(7-стопные хореи и др. ритмы)***1**

Любовь и страсть — несовместимы.  
 Кто любит, тот любовью пьян.  
 Он не действительность, а мнимый  
 Мир видит сквозь цветной туман.  
 Он близости, а не сближений  
 С любимой ищет; в жданный миг  
 Не размеряет он движений  
 По указанию мудрых книг;  
 И все равно ему, чем страсти  
 Последний трепет побежден:  
 У темных чувств он сам во власти,  
 Но ими не владеет он.  
 То нежность, то восторг, то ревность  
 Его смущают и томят,  
 И сладострастья, во вседневность  
 Превращены, теряют яд.

**2**

Истинное сладострастие — самодержавно,  
 Как искусство, как религия, как тайный смысл  
 Вечного стремленья к истине, единой, главной,  
 Опирающейся в глубине на правду числ.

Сладострастие не признает ни в чем раздела.  
 Ни любовь, ни сострадание, ни красота,  
 Не должно ничто соперничать с порывом тела:  
 В нем одном на миг — вся глубина, вся высота!

Дивное многообразие жрецу открыто,  
 Если чувства все сумеет он перебороть;  
 Свят от вечности алтарь страстей, и Афродита  
 Божеским названием святит поныне плоть.

И прыгнул вновь; вновь, дик, безумен,  
 Канат натягивает... Но  
 Ветер свирепствует, безумен...  
 Что суждено, то суждено!

Веревки перервались с треском.  
 Миг, — челн в просторе водяном!  
 Вот он, под беспощадным блеском  
 Небес, уже плывет вверх дном.

1918

Над палубой взметнулось колыханье дыма,  
 Над голубым простором прозвучал свисток...  
 И вот судно помчалось вдаль невозвратно,  
 И на косе песчаной был я одинок!

О, как я страстно жаждал рокового мига,  
 Мечтал все пути жизни навсегда порвать...  
 Теперь природа вскрыта, как большая книга:  
 Леса на скалах, небо и морская гладь...

Но почему так страшен этот миг разлуки?  
 Иль я глубоко знаю, что напрасно жду?  
 Изменятся лишь краски, ароматы, звуки,  
 Но и в пустыне буду, как в толпе, — в аду!

16 марта 1918

Но святыню сладострастия ищи не только  
 В наслаждении сплетенных рук и сжатых губ;  
 Пусть объятий триста тридцать три и дважды  
 столько —  
 Их восторг — мгновенен, призрачен и слишком  
 груб!

Истинное сладострастие — за гранью чувства,  
 В мигах ласк изменчивых всегда искажено,  
 Как религия, как смысл наук и как искусство,  
 В сфере вечных мировых идей царит оно!

**3**

Как музыка — не эти звуки,  
 Не этот или тот напев,  
 Мотив тоски, мотив разлуки,  
 Хор юношей, детей и дев;  
 И не — симфония, соната,  
 Романс иль опера, — не то,  
 Что композитором когда-то  
 В гармонию из нот влито!  
 Как, в музыке, — все исполненья,  
 Рояль, песнь, скрипка и орган,  
 Лишь — отраженья, приближенья,  
 Лишь — созерцанья сквозь туман —  
 Неведомых, непостижимых  
 Напевов, слышанных в тиши,  
 В минуты грез неповторимых  
 Не слухом тела, но души;  
 Так, в сладострастии, все земное —  
 Лишь отблеск страсти неземной,  
 И все дневное, все ночное,  
 Лобзанья, нега, томный зной,  
 Сближенья, ласки, быстрый трепет

<sup>10</sup> См. сб. "Девятая Камена" - т. 2, с. 281.

Объятий гибких формы все, —  
 Все это — только слабый лепет,  
 Хотящий подражать грозе!  
 Искусство гейш и одалисок,  
 И баядерок и гетер,  
 Все это — только бледный список,  
 Как звук пред музыкаю сфер!

4

Страсть, святыня вечная,  
 Страсть, священный зов,  
 Ты — связь бесконечная  
 Зиждемых миров!

Страсть животворящая,  
 Древний жезл чудес,

Нас во мгле роднящая  
 С глубями небес,  
 Ты — всегда божественна,  
 Дивна — каждый час,  
 Ты — во всех тождественна,  
 В ангелах и в нас!

Сила неизменная  
 В сменах мировых, —  
 Держится вселенная  
 Властью уз твоих!

Страсть, мечту очисти нам!  
 На своем пути  
 Нас вселенским истинам  
 Тайно причасти!

8 апреля 1918

## ИЗ МЕНИППЕЙ ВАРРОНА

*(Ямбический триметр)*

Внезапно ночью, близко от полуночи,  
 Когда прозрачный воздух теплый пламенно  
 Далеко в небе хоры звезд показывал, —  
 Равно холодным кровом тучи зыбкие  
 Златую бездну в небесах задержали,  
 Струя на смертных воду подземельную

И с холодной оси ветры вдруг низринутись,  
 Неистовые порожденья Севера,  
 Неся с собою ветки, крыши, остовы...  
 И мы, бедняги слабые, как аисты,  
 Чьи крылья пламень молниями зубчатыми  
 Спалил, упали на землю в унынии.  
 <1917?>

234

## В УСЛОВНЫЙ ЧАС

*(Ионический диметр)*

«Приходи!» — страстно мечта стонет,  
 Но его ль тайный призыв тронет!  
 Как ответ, ива чело клонит.

Тишина; речка внизу плачет;  
 Миновал избранный час... Значит, —  
 Для тебя горестный круг начат!

Суждено всем испытать то же:  
 Пережить сладкие дни дрожи,  
 Исчерпать страсть на ночном ложе,

А потом — горечь разлук, вскоре  
 Наблюдать скорбь в дорогом взоре  
 И испить, все до конца, горе!

Пред тобой черная здесь вежа,  
 Ты зовешь, плачешь... на плач эхо  
 Прозвенит легкой волной смеха,

Лишь с тобой речка внизу плачет.  
 Роковой час миновал, значит, —  
 Для тебя горестный круг начат.  
 1918

## ИЗ ПЕСЕН САПФО<sup>11</sup>

*(Античные ритмы)*

## ИЗ ВЕНКА<sup>12</sup>

*(Дактиле-хорешеские дистихи)*

## ПАМЯТНИК

*(1-й асклепиадов стих Горация)*

Вековечней воздвиг меди я памятник,  
 Выше он пирамид царских строения,  
 Ни снедающий дождь, как и бессильный ветер,  
 Не разрушат его ввек, ни бесчисленных  
 Ряд идущих годов или бег времени.  
 Нет, не весь я умру, большая часть меня  
 Либитины уйдет; славой посмертною  
 Возрастать мне, пока по Капитолию

## В ДУХЕ ЛАТИНСКОЙ АНТОЛОГИИ<sup>13</sup>

*(Гендикасиллабы)*

Жрец верховный ведет деву безмолвную.  
 Буду назван, где мчит Авфид неистовый  
 И где бедный водой Давн был над сельскими  
 Племенами царем, из ничего могущ.  
 Первым я перевел песни Эолии  
 На Итальяский лад. Гордость заслуженно  
 Утверди и мою голову Дельфийским  
 Благоклонно венчай лавром, Мельпомена.  
 <1912–1918>

<sup>11</sup> См. сб. "Сны человечества" — т. 2, с. 324.

<sup>12</sup> См. сб. "Сны человечества" — т. 2, с. 325, под заглавием "Из Александрийской антологии".

<sup>13</sup> См. сб. "Сны человечества" — т. 2, с. 327, под заглавием "В духе Катюлла", и с. 328, № 1.

## РОК

*(Гексаметры Авсония)*

Все непрочное в мире родит, и ведет, и крушит Рок,  
Рок, неверный и зыбкий, но манит нас лъстивых надежд рой,  
Рой, что с нами всю жизнь, и с кем разлучит нас одна смерть,  
Смерть ненасытная, кою адская кроет в свой мрак ночь.  
Ночь в свой черед умирает, едва воссияет златой свет,  
Свет, этот дар богов, пред кем впереди предлетит Феб,  
Феб, от кого не укрылся с Кипридой одетый в доспех Марс,  
Марс, что рожден без отца; его чтит фракийцев слепой род,  
Род проклятый мужей, что свой в преступлениях зрит долг,  
Долг убивать, как жертву, людей; таков той страны нрав, —  
Нрав свирепых племен, что законов признать не хотят власть.  
Власть, что в мире возникла из вечных природы людской прав,  
Прав благочестия дочерей, прав, где сказался богов ум,  
Ум этот чувством небесным кропит достойный того дух,  
Дух подобие мира, всей жизни начало, упор, мощь,  
Мощь, бессильная, впрочем: затем, что все — шутка, ничто все!  
1911

## Б Р Ю С О В ПРОРОЧЕСТВО МЕЧТЫ

*(Ропалические стихи)*

Пусть мечта рыдает горестными восклицаньями.  
Даль горит, сверкает радостными ожиданиями!  
Ты, опять доверясь обольщенью вековечному,  
Жизнь предать согласен сновиденью бесконечному,  
Вновь сожмешь объятья, трепетные, обольщенные!  
Ах, тая проклятья, истинные, освященные!

Миг страстей настанет, совершится невозможное,  
И любовь обманет, — повторится непреложное!  
Мгла тебя отметит трепетами сладострастными,  
И, губя, приветит лепетами полуясными...  
Даль — свята, пылает радостными обещаньями,  
Лишь мечта рыдает горестными восклицаньями.  
1914

235

## ГНОМ О ЖИЗНИ

*(Ропалические стихи XIV в.)*

Жизнь — игра желаний мимолетных,  
Есть — пора мечтаний безотчетных,  
Есть, потом, — свершений горделивых,  
Скук, истом, томлений прозорливых;  
Есть года жестоких испытаний,

Дни суда, глубоких ожиданий;  
Страсть везде незримо торжествует,  
Льстит в нужде; гонима, знаменует  
Дни побед холодным беспристрастьем...  
Мир согрет бесплодным сладострастьем!  
1918

## ПОСЛЕ СКИТАНИЙ<sup>14</sup>

*(Разложение дактилического гексаметра)*

## КЛИНОПИСЬ<sup>16</sup>

*(Параллелизм)*

## ВЕСНОЙ<sup>15</sup>

*(Двух-трехдольники)*

## ИЗ КИТАЙСКОЙ ПОЭЗИИ<sup>17</sup>

*(Параллелизм)*

<sup>14</sup> См. сб. "Семь цветов радуги" - т. 2, с. 126.

<sup>15</sup> См. сб. "Семь цветов радуги" - т. 2, с. 117.

<sup>16</sup> См. сб. "Сны человечества" - т. 2, с. 323.

<sup>17</sup> См. сб. "Сны человечества" - т. 2, с. 387, № 1, № 4.

## ВЕЧЕР ПОСЛЕ СВИДАНИЯ

*(Силлабические стихи)*

Вода едва качает  
Абрисы темных ив;  
День, убываая, тает;  
Свет вечерний пуглив.  
Словно лестницей длинной,  
За ступенью ступень,  
Лишь дрожа беспричинно,  
Идет ночная тень.  
Вот воцарились всюду  
Тишина, темнота;  
Верит невольно чуду,  
Опьянена, мечта.  
Кажется, все вернется,  
Что было час назад;

Склонится, улыбнется  
Близко — желанный взгляд!  
И будет миг свиданья  
Дивен, сладок вдвойне,  
В святом кругу молчанья,  
При встающей луне.  
Сознавая невольно  
Власть ее волшебства,  
Качнулась богомольно  
Под ветерком трава.  
И не жаль, что утрачен  
Миром — колдунный дар,  
Когда встает, прозрачен,  
За лесом лунный шар!  
1918

## НОЧНАЯ ПЕСНЯ СТРАННИКА

*(Свободный стих Гете)*

На всех вершинах —  
Покой.  
В листве, в долинах,  
Ни одной

Не вздрогнет черты...  
Птицы дремлют в молчании бора.  
Погоди только: скоро  
Уснешь и ты!  
<1915>

236

## ДРУЗЬЯ<sup>18</sup>

*(Ритм)*

### ДОЖДЬ

*(Свободный стих Верхарна)*

Как длинные нити, нетихнувший дождь  
Сквозь серое небо, и полон и тощ,  
Над квадратами луга, над кубами роц  
Струится нетихнувший дождь,  
Томительный дождь,  
Дождь...

Так он льет со вчера,  
Так он мокрые тянет лоскутья  
С тверди серой и черной;  
Терпеливый, упорный,  
Так он льет со вчера  
На перепутья,  
Необорный.

По путям,  
Что ведут от полей к городам,  
По дорогам, безмерно скривленным,  
Шагом сонным,  
Монотонным,  
Утомленным,  
Словно дроги путем похоронным,

Проезжают возы, в колесах,  
Для того без конца параллельных,  
Что они исчезают в ночных небесах,  
И сливаются в даях предельных...  
А вода,  
Час за часом, струится всегда;  
Плачут травы, деревья и дома  
В бесконечности краткой истомы...  
Перейдя за гнилые плотины,  
Разливаются реки в долины  
Серой пеной,  
И плывет унесенное сено;

Ветер хлещет орешник и ивы;  
И, хвостами в воде шевеля,  
Стадо черных быков наполняет мычаньем поля;  
Вечер близится; тени — пугливы,  
И неслышно ложатся вдоль сумрачных роц;  
Твердь — все та же;  
Так же льется нетихнувший дождь,  
Долгий дождь,  
Дождь густой и прозрачный, как сажа.  
Долгий дождь  
Нити вытянул ровно и прямо;  
Ткет ногтями своими упрямо, —

Петля за петлей, стежок за стежком  
Одеянье,  
Закрывая в свой плащ каждый дом,  
Каждое зданье,  
В плащ изодранный, жалкий,  
Что виснет тряпьем,  
Как на палке...  
Голубятня под крышей зубчатой;  
Слуховое оконце, бумагой заткнутое грубо;  
Водосточные трубы,  
Что крестом стоят над коньком;

На мельницах крылья с заплатой;  
Крест над родной колокольней, —  
Под долгим дождем,  
Непрерывным дождем  
Умирают зимой в агонии безбольной...  
О, нетихнувший дождь,  
В серых нитях, в морщинах, с большой бородой  
Водяной!  
О, нетихнувший дождь  
Старых стран,  
Многодневный, седой, облеченный в туман!  
<1915>

<sup>18</sup> См. сб. "Сны человечества" — т. 2, с. 369.

**ПРИСЛОВЬЯ***(Склад народных песен)***1**

Да притихнут щекоты славие,  
 Да примолкнут говоры галичьи,  
 Да не грают вороны черные,  
 Да сороки не стрекочут, пестрые!  
 Сокол правит путь в поднебесье,  
 По чистым полям громок конский скак,  
 На червлёный щит взвыл голодный волк,  
 Далеко по земле слышен орлий клет.

**2**

Высоко, высоко до поднебесья,  
 Глубоко, глубоко до морского дна,

**4. КОЛЫБЕЛЬНАЯ**

Кто пришел, кто стоит  
 Там у притолки?  
 Кто кивнул головой  
 Нам из сумрака?

**ЧАСТУШКИ***(Склад новонародных песен)***1**

Я присела на крылечко,  
 Вася подарил колечко.  
 Я прошлася на лужочек,  
 Федя мне принес платочек.  
 Я вечер гоняла кошку,  
 Митрий преподнес мне брошку,  
 А когда я вышла в сени,  
 Подзатыльник дал мне Сеня.  
 Как подарки позабыть?  
 Буду каждого любить.

**2**

Мою милку не забуду,  
 Потому что хороша.  
 Разопью я с ней посуду,  
 Гуляй, вольная душа!  
 Буду верен две недели,  
 Приходи на сеновал!  
 Засмеют меня соседи,

Кто, богатырь, сошел во глубь земли,  
 Кто, ведун, возлетел под облаки?  
 Чудеса вместил в себя божий мир,  
 Ни сказать, ни спеть, что на свете есть.

**3**

Как по морю, морю синему,  
 Мимо ль острова неведомого,  
 Выплывали, выгребали в ширь  
 Ровно тридцать три кораблика,  
 А на первом на кораблике  
 На корме беседа — рыбий зуб...

Это — сон, он пришел  
 Да за дитяткой,  
 Спи, мой милый, усни,  
 Я баюкаю...

&lt;1918&gt;

Дескать, паренек пропал,  
 Не хочу только жениться,  
 Душе воля дорога.  
 Будешь в омуте топиться,  
 Туда и дорога!

**3**

Ворожила мне маменька:  
 Не быть тебе старенькой,  
 Слишком милого любишь,  
 Свою душу загубишь.  
 Я же маменьке ответила:  
 Проживу жизнь весело,  
 Ежели подчас тоскую,  
 Зато милого целую.  
 Говорила я маменьке,  
 Сидя на заваленке,  
 А сама была не своя:  
 Бросил милый мой меня.

18 декабря 1914



ОПЫТЫ ПО ЕВФОНИИ  
(ЗВУКОПИСЬ И СОЗВУЧИЯ)

**ЗАКАТНЫЙ ТЕАТР**

*(Укороченные рифмы)*

В небе — яркость повечерия:  
Реют птиц волшебных перья,  
Гривы странного зверья...

Словно вырос там, над городом,  
Пред владыкой грозно-гордом  
Некий дивный ипподром.

Как в торжественной базилике,  
Всюду — облики и лики,  
Толпы дивно велики;

Все скамьи людьми унизаны;  
По одеждам жемчуг ризный  
Блещет с темной крутизны.

Ждут ли толпы гладиатора  
В рдяной алости театра,  
В круге синего шатра?

Вот и он, боец невиданный!  
Меч возносит серповидный,  
В тучах руки чуть видны...

Решена борьба заранее:  
Полетит на стон страданья  
Черный облак воронья.

Крыльев, кровью отороченных,  
Ляжет взмах, в углах урочных,  
Точно сотня створ ночных.

И лишь звезды сквозь расщелины,  
Озирая мрак земельный,  
Будут искриться, хмельны.

Да вверху над стихшим городом  
Будет спать в молчаньи гордом  
Нам незримый ипподром.

1918

238

**НА ПРУДУ**

*(Омонимические рифмы)*

Ты белых лебедей кормила,  
Откинув тяжесть черных кос...  
Я рядом плыл; сошлись кормила;  
Закатный луч был странно-кос.

По небу полосы синели,  
Вечеровой багрец края;  
В цветах черемух и синели  
Скрывались водные края.

Все формы были строго-четки,  
Миг ранил сердце сотней жал...  
Я, как аскет сжимает четки,  
В руке весло невольно жал.

Вдруг лебедей метнулась пара...  
Не знаю, чья была вина...  
Закат замлел за дымкой пара,  
Алея, как поток вина.

Была то правда ли, мечта ли, —  
Уста двоих слились в одно.  
Две лодки, как и мы, мечтали,  
Как будто вонзены во дно.

Я свято помню эту встречу:  
Пруд, берег, неба яркий плат...  
Миг тот же если вновь я встречу, —  
И жизнь ничтожная из плат!

12 декабря 1914

**НА БЕРЕГУ**<sup>19</sup>

*(Омонимические рифмы)*

**ВОСТОРГ ЖЕНЩИНЫ**

*(Разноударные омонимические рифмы)*

Я — под синим пологом  
На холме пологом.

Все вокруг так зелено;  
Шум — в траве зеленой.

Вот — ромашка белая;  
Как она, бела я.

Сосенки! вы в горе ли?  
Мы, как вы, горели.

Но изжита, минута  
Страшная минута!

В сердце — радость виденья:  
Сгнули виденья.

Счастья нужно ль большего?  
Будет и большего.

1914, 1918

<sup>19</sup> См. сб. "Зеркало теней" — т. 2, с. 48.

**ПОЖАР***(Глубокие рифмы)*

Рвется ветер одичалый,  
 Буря знак дала погонь...  
 С бурей споря, родич алый,  
 Машет сотней лап огонь.

Рамы трески, двери скрежет,  
 Балок грохот, гуд и рев...

**ОНА — ПРЕЛЕСТНА...***(Глубокие рифмы)*

Она прелестна, как весной лилея,  
 Как ель стройна, как серна сложена;  
 А дряхлый муж, ее плечо лелея,  
 Лукаво говорит: «Моя жена!»

Давно ль она, в мечты погружена,  
 С других кудрей вдыхая хмель елея,  
 Дрожа, шептала клятву Галилея:  
 «Я все ж люблю! я счастьем сожжена!»

**НА ЛЬДИНАХ***(Богатые рифмы)*

Задумчиво я слушаю  
 Хруст снега под ногой.  
 Над морем и над сушею  
 Мучительный покой.

Иду один вдоль берега,  
 Везде лишь снег да лед,  
 И профилем Тиберика  
 Далекий холм встает.

Мне кажется, смеется он,  
 Качая головой.

**ТЫ — ЧТО ЗАГАДКА...***(Семисложные рифмы)*

Ты — что загадка, вовек не разгадывающаяся!  
 Ты — что строфа, непокорно не складывающаяся!

Мучат глаза твои душу выведывательностями,  
 Манят слова твои мысль непоследовательностями.

**НОЧЬ**<sup>20</sup>*(Уменьшающиеся рифмы от 7 слогов до 1)*

Буря с боя вереск режет,  
 Гнет стволы в дуги дерев!

Страшен ты, Кащей летучий!  
 Но, как светлый сердолик,  
 Месяц вниз, сквозь щели тучи,  
 Клонит милосердо лик.

1918

Тому не быть! что было — миновало,  
 И больше ей не целовать овала  
 Того лица, твердя: «О милый мой!»

Здесь на груди, сокрытое глубоко,  
 Чтоб на него не посягнуло б око,  
 Лежит посланье с траурной каймой.  
 <1918>

Кончая свой симпозион  
 Насмешкой роковой.

«Как жаль, что не единая  
 У мира голова!»  
 Один иду на льдины я.  
 Пустынна синева.

Все тихо. Тщетно слушаю:  
 Лед хрустнет под ногой, —  
 И над водой и сушею  
 Опять глухой покой.

19 ноября 1914

Ты — словно нить, до сверканья раскаливающаяся,  
 Ты — как царица, над нищими сжаливающаяся.

Небо полно золотыми свидетельствами  
 Всех, кто твоими был жив благодарствованиями!  
 Ноябрь 1914

**ХОЛОД**<sup>21</sup>*(5-сложные рифмы)*<sup>20</sup> См. сб. "Семь цветов радуги" — т. 2, с. 192.<sup>21</sup> См. сб. "Все напевы" — т. 1, с. 482.

**С ГУБАМИ, СЛАДКО УЛЫБАЮЩИМИСЯ***(Рифмы 5 и 4-сложные)*

С губами, сладко улыбающимися,  
Она глядит глазами суженными,  
И черны пряди вокруг чела;  
Нить розоватыми жемчужинами  
С кораллами перемежающимися  
Ей шею нежно облегла.

Она как будто не догадывается,  
Движеньем легким грудь показывая,  
Как странно-мутны взоры всех.  
И лишь ее накидка газовая  
В причудливые складки складывается,  
Дрожа под затаенный смех.

**ДЛИТЕСЬ, МГНОВЕНЬЯ!***(4-сложные рифмы)*

Реет река, лиловеющая  
В свете зари предвечерней,  
Даль, неоглядно темнеющая,  
Тянется дивно безмерней.

Радости вечера длительного,  
Вас всей душой я впиваю!  
Яркость заката слепительного —  
Двери к последнему раю!

Нет, не чета новоявленная  
Встала здесь, — Ева с Адамом:

**КАК ДЕЛЬФИН***(Начальные рифмы)**Как дельфин тропических морей...  
Вордсворд*

Как дельфин тропических морей,  
Тишь глубин я знаю, но люблю  
Выплывать под знойный меч луча,  
Режа гладь морскую на бегу.

Хороши сквозь воду светы дня!  
Там, в тиши, все — чудо; груды, стаи рыб  
Там плывут, как призрачная рать;  
Страшный спрут, как царь, таится там;

Бел и ал, со дна растет скалой  
Там коралл, и тысячью цветов

**РЕЕТ ТЕНЬ***(Начальные рифмы)*

Реет тень голубая, объята  
Ароматом несошенных трав;  
Но, упав на зеленую землю,  
Я объемлю глазами простор.  
Звездный хор мне поет: аллилуя!  
Но, целуя земную росу,  
Я несущу мой тропарь умиленный  
До бездонной кошницы небес.  
Не исчез дольний мир. Сердцем чую

Она встает, и зыбко свешиваются  
Алмазы, искрами утроенные,  
Горящих в локонах серег;  
Порывы, у тигриц усвоенные,  
С газельей медленностью смешиваются  
При каждом шаге легких ног.

И меж изгибов, жадно впитываемых  
Глазами, жалко не ответственными,  
Безумцев, ведающих страсть,  
Нет, что не дышат снами девственными!  
То над толпой рабов испытываемых  
Владычица являет власть!  
3 января 1915

Сзади — дорога оставленная,  
Ночь — за торжественным храмом.

Путь с его рвами и рытвинами  
Пройден: не будет возврата!  
Жажду с мечтами молитвенными  
Медлить во храме заката!

Длитесь, мгновенья темнеющие!  
Даль, разрастайся безмерней!  
Струи скользят лиловеющие  
В свете зари предвечерней.  
1913. 4 января 1915

Анемон гнездится меж камней,  
Окружен живым кольцом медуз.

Но свой взор насытив странным сном,  
На простор спешу я снова всплыть,  
От чудес безмерных глубей я  
В глубь небес опять хочу смотреть.

Мир объят пожаром заревым,  
И закат кровавит сини вод:  
Я, волну чуть зыбля на лету,  
Тишину дневную жадно пью.  
16 марта 1918

Голубую, как сон, тишину  
И весну, воплощенную в мае  
Легкой стаей ночных облаков.  
Но готов все забыть, всем забыться,  
Я упиться хочу тихим сном;  
Здесь, в ночном упоении над бездной, —  
К тайне звездной земная ступень...  
Реет тень...  
29 апреля 1914

**МЕЖ РАЗВАЛИН***(Серпантин)*

Я, печален, блуждаю меж знакомых развалин,  
Где, давно ли, рыдал я от ласкательной боли!  
Камни те же, и тот же ветер, медленный, свежий,  
Мглу колышет, и берег маргаритками вышит...  
Но иное томленья душу режет в покое:

Вместо жгучей печали — сон, как осень, тягучий!  
Эти камни так тверды! и уныло близка мне  
Эта башня под мхами, с ее думой всегдашней  
О далеком, отшедшем, дорогом, хоть жестоком!  
1918

**УСНИ, БЕЛОСНЕЖНОЕ ПОЛЕ!<sup>22</sup>***(Рифма предпоследнего слова)***МОНОПЛАНЫ***(Рифмы дактиле-хореические)*

Высоко над городом,  
В перелете гордом,  
Словно птицы странные,  
Реют монопланы.

А под ними, парами,  
Грязным тротуаром,  
Словно тени жуткие,  
Бродят проститутки.

Может быть, воочию,  
Этой самой ночью,

Тем же девам — летчики  
Поднесут цветочки;

И в позорных комнатах  
Волю неба вспомнят,  
Ах! склоняясь ласково  
Над застывшей маской!

Первый, в лете сниженном,  
Кажется недвижимым...  
Не к земной улке ли  
Монопланы сникли?  
1918

**ВЕЧЕРОМ В ДОРОГЕ<sup>23</sup>***(Рифмы дактиле-хореические)***ДВЕ ГОЛОВКИ<sup>24</sup>***(Рифмы дактиле-хореические)***НА ЛЫЖАХ<sup>25</sup>***(Сплошные рифмы)***МГНОВЕНЬЯ МГНОВЕННЕЕ<sup>26</sup>***(Сплошные рифмы)***КАК НЕЯРКИЕ БУТОНЫ<sup>27</sup>***(Внутренние постоянные рифмы)***ЛЕСНЫЕ ТРОПИНКИ<sup>28</sup>***(Внутренние постоянные рифмы)***ДВЕ МАЛАЙСКИХ ПЕСНИ<sup>29</sup>***(Ассонансы)***ДВЕ ИСПАНСКИХ ПЕСЕНКИ<sup>30</sup>***(Романские ассонансы)***ВЕРБНАЯ СУББОТА<sup>31</sup>***(Ассонансы)***СУХИЕ ЛИСТЬЯ<sup>32</sup>***(Звукопись)***ЛИШЬ БЕЗМЯТЕЖНОГО МИРА...<sup>33</sup>***(Перезвучия)***ЭТО — НАДГРОБНЫЕ НЕНИИ...<sup>34</sup>***(Перезвучия)***УТРЕННЯЯ ТИШЬ<sup>35</sup>***(Однозвучия)***ПОСЛЕДНИЙ СПОР<sup>36</sup>***(Однозвучия)***МОЙ МАЯК<sup>37</sup>***(Триолет-анафора)*<sup>22</sup> См. сб. "Семь цветов радуги" — т. 2, с. 192.<sup>23</sup> См. сб. "Семь цветов радуги" — т. 2, с. 117.<sup>24</sup> См. сб. "Семь цветов радуги" — т. 2, с. 171.<sup>25</sup> См. сб. "Семь цветов радуги" — т. 2, с. 137.<sup>26</sup> См. сб. "Семь цветов радуги" — т. 2, с. 136.<sup>27</sup> См. сб. "Семь цветов радуги" — т. 2, с. 137.<sup>28</sup> См. сб. "Девятая Камена" — т. 2, с. 274.<sup>29</sup> См. сб. "Сны человечества" — т. 2, с. 336.<sup>30</sup> См. сб. "Сны человечества" — т. 2, с. 346, под заглавием "Испанские народные песни".<sup>31</sup> См. сб. "Семь цветов радуги" — т. 2, с. 170.<sup>32</sup> См. сб. "Семь цветов радуги" — т. 2, с. 121.<sup>33</sup> См. сб. "Девятая Камена" — т. 2, с. 212.<sup>34</sup> См. сб. "Девятая Камена" — т. 2, с. 286.<sup>35</sup> См. сб. "Девятая Камена" — т. 2, с. 270.<sup>36</sup> См. сб. "Девятая Камена" — т. 2, с. 301.<sup>37</sup> См. сб. "Семь цветов радуги" — т. 2, с. 204.

## СЛОВО

(Стихи с созвучиями)

Слово — событий скрижаль, скиптр серебряный созданной славы,  
Случая спутник слепой, строгий свидетель сует,  
Светлого солнца союзник, святая свирель серафимов,  
Сфер созерцающий сфинкс, — стены судьбы стережет!  
Слезы связуя со страстью, счастье сплетая со скорбью,  
Сладостью свадебных снов, сказкой сверкая сердцам, —  
Слово — суровая сила, старое семя сомнений!  
Слыша со стонами смех, сверстник седой Сатаны,  
Смуты строитель, снабдивший сражения скрежетом, Слово  
Стали, секиры, стрелы, сумрачной смерти страшней!

1918

## ИЮЛЬСКАЯ НОЧЬ

(Азбука от А до Ф)

Алый бархат вечереет,  
Горделиво дремлют ели,  
Жаждет зелень, и июль

Колыбельной лаской млеет...  
Нежно отзвуки пропели...  
Разостлался синий тюль.

Улетели феи — холить  
Царство чары шаловливой,  
Щебет фдких эпиграмм.

Начинает сны неволить,  
Мвро льет нетерпеливый,  
Юга ясный Фимиами.

1918

242

ВАЛЕРИЙ

## В ДОРОЖНОМ ПОЛУСНЕ

(Палиндром буквенный)

Я — идиллия?.. Я — иль Лидия?..

.....  
Топот тише... тешит топот...  
Хорош шорох... хорош шорох...  
Хаос елок... (колесо, ах!)  
Озер греза... озер греза...  
Тина манит...  
Туча... чуть...  
А луна тонула...  
И нет тени!

.....  
Еду... сани... на суде...

.....  
Топот тише; тешит топот;  
Хорош шорох; хорош шорох...  
Темь опять; я — память!  
Ель опять; я — поле!  
О, мимо! мимо!  
А город? а город? о, дорога! дорога!  
<1918>

## ГОЛОС ЛУНЫ

(Палиндром буквенный)

Я — око покоя,  
Я — дали ладья,  
И чуть узору розу тучи,  
Я, радуго лугу даря!  
Я — алая,  
Я — и лилия,  
Веду, Сильвана, в лесу дев,  
Я, еле лелея  
Небес эбен.

1915



## ШУТКИ

(Палиндромы)

Я — арка края.

Атака заката.

О, лета тело!

Ала зола.

<1918>

## ВИДЕНЬЯ БЫЛОГО

(Словесный палиндром)

Жестоко — раздумье. Ночное молчанье

Качает виденья былого;

Мерцанье встречает улыбки сурово;

Страданье —

Глубоко-глубоко!

Страданье сурово улыбки встречает...

Мерцанье былого — виденья качает...

Молчанье, ночное раздумье, — жестоко!

1918

## ИЗ ЛАТИНСКОЙ АНТОЛОГИИ

(Словесный палиндром)

Волн колыхание так наяд побеждает стремленье,

Моря Икарова вал, как пламенеющий Нот.

Нот пламенеющий, как вал Икарова моря, — стремленье

Побеждает наяд так колыхание волн.

<1918>

## ИЗ ЛАТИНСКОЙ АНТОЛОГИИ

1

(Стихи обращенные)

Нежный стихов аромат услаждает безделие девы:

Кроет проделки богов нежный стихов аромат.

<1913?>

2

(Античные ассонансы)

Грушу с яблоней в саду я деревцами посадил,

На коре пометил имя той, которую любил.

Ни конца нет, ни покою с той поры для страстных мук:

Сад все гуще, страсть все жгучей, ветви тянутся из букв.

1911

## ХАРАКТЕРИСТИКА ВЕРГИЛИЯ

(Топология Пентадия)

Пастырь, оратай, воин, пас, возделывал, низил,

Коз, огород, врагов — веткой, лопатой, мечом.

1907

## ВОСТОЧНОЕ ИЗРЕЧЕНИЕ

(Метаграмма)

Что нам весной или за ней дано?

Одна мечта: знай сон и лей вино!

1918

## ОПЫТЫ ПО СТРОФИКЕ (СТРОФЫ И ФОРМЫ)

### РИМ

(Моностих Авсония)

Рим золотой, обитель богов, меж градами первый.

1911

### О ИМПЕРАТОРАХ

(Моностихи его же)

Первый Юлий раскрыл чертоги царские Цезарь;  
Августу он передал и власть над градом, и имя;  
Правил потом Тиберий, сын его сводный; за этим  
Кай, получивший прозвание Калигулы в лагере ратном;  
Клавдий воспринял потом правление; а после жестокий  
В роде Энея последний Нерон; за ним, не в три года,  
Трое: Гальба, старик, напрасно веривший в друга,  
Слабый Отон, по разврату позорный выродок жизни,  
И недостойный ни власти, ни смерти мужа Вителлий;  
Веспасиан, за ними десятый, судьбой был поставлен;  
Далее Тит, счастливый краткостью власти; последним  
Брат его, тот, кого звали римляне Лысым Нероном.

1911

### О ПРИБЛИЖЕНИИ ВЕСНЫ

(Повторные дистихи Пентадия)

244

Да, убегает зима! оживляют землю зефиры.  
Эвр согревает дожди. Да, убегает зима!  
Всюду чреватые поля; жары предчувствует почва.  
Всходами новых семян всюду чреватые поля.  
Весело пухнут луга, листвою оделись деревья.  
По обнаженным долам весело пухнут луга.  
Плач Филомелы звучит — преступной матери пени,  
Сына отдавшей во снедь, плач Филомелы звучит.  
Буйство потока в горах стремится по вымытым камням.  
И на далеко гудит буйство потока в горах.  
Тысяча тысяч цветов творит дыханье Авроры.  
Дышит во глубин долин тысяча тысяч цветов.  
Стонет в ущельях пустых овечьим бляньем Эхо.  
Звук, отраженный скалой, стонет в ущельях пустых.  
Вьется молодой виноград, меж двух посаженный вязов.  
Вверх по тростинкам лозой вьется молодой виноград.  
Клеит под крышей опять говорливая ласточка утром,  
Строя на лето гнездо, клеит под крышей опять.  
Где зеленеет платан, в тени, услаждает дремота;  
Там надевают венки, где зеленеет платан.  
Сладко теперь умереть! нити жизни, сорвитесь с прялки!  
В милых объятьях любви сладко теперь умереть!

1 мая 1907

### ПОДРАЖАНИЕ ГОРАЦИЮ<sup>38</sup>

(Алкаический метр)

#### К ЛИДИИ

(Сапфическая строфа Горация)

Реже всё трясут запертые двери,  
Вперебой стуча, юноши лихие,  
Не хотят твой сон прерывать, и любит  
Дверца порог свой,

Легкие, в былом двигавшая часто  
Петли. Слышишь ты реже все и реже:  
«Ты, пока всю ночь по тебе страдаю,  
Лидия, спишь ли?»

Дерзких шагунов, жалкая старуха,  
Ты оплачешь вновь, в темном переулке,

Фракийский когда буйствует под ново-  
Лунием ветер.

Пусть тебе любовь ярая и жажда  
(Бьются какой часто кобылицы)  
Неотступно жжет раненую печень,  
Пусть ты и плачешь, —

Пылкая, плющом молодежь зеленым  
Тешится всегда, как и темным миртом,  
Мертвые листья предавая Эвру,  
Осени другу.

5 апреля 1914

<sup>38</sup> См. сб. "Сны человечества" — т. 2, с. 326, под заглавием "Ода в духе Горация".

**К ЛИДИИ***(Сапфический малый метр Горация)*

Лидия! мне, во имя  
 Всех богов, скажи,  
 Почему  
 Любо тебе, что сгибнет

Сибарис наш от страсти?  
 Стал чуждаться он  
 Всех арен.  
 Солнца страшась и пыли,

Сверстников между смелых  
 Он скакать не стал  
 На коне;  
 Галльских уздой зубчатой

Он скакунов не колет;  
 Тело в желтый Тибр  
 Погрузить  
 Страшно ему; елея

**НА БРЕННОСТЬ***(Сапфический метр Сульпиция Луперка)*

Суждена всему, что творит Природа  
 (Как его ни мним мы могучим), гибель.  
 Все являет нам роковое время  
 Хрупким и бранным.

Новое русло пролагают реки,  
 Путь привычный свой на прямой меняя.

**ИЗ АНДРЕ ШЕНЬЕ***(Александрийский стих)*

Заслушались тебя безмолвные наяды,  
 О муза юная, влюбленная в каскады,  
 У входа в темный грот, что нимфам посвящен,  
 Плющом, шиповником, акантом оплетен.  
 Амур внимал тебе в тени листвы укромной;

**УМИРАЮЩИЙ ДЕНЬ<sup>39</sup>***(Терцины)***СОНЕТЫ***(Мисака Мицарэнца)*

**1**  
 В горах, в монастыре, песнь колокола плачет;  
 Газели на заре на водопой спешат;  
 Как дева, впившая мускатный аромат,  
 Пьян, ветер над рекой и кружится и скачет;

На тропке караван по склону гор маячит,  
 И стоны бубенцов, как ночи песнь, звучат;  
 Я слышу шорохи за кольями оград  
 И страстно солнца жду, что лик свой долго  
 прячет.

Весь сумрачный ландшафт, — ущелье и скала, —  
 Похож на старого гигантского орла,  
 Что сталь когтей вонзил в глубины без названья.

Пьянящий запах мне бесстрастно шлет заря;  
 Мечтаю меж дерев, томлюсь, мечтой горя,  
 Что пери явится — венчать мои желанья!  
 <1918>

Яда вipers словно  
 Стал он избегать;  
 На руках  
 Стер синяки доспехов

Тот, кто копье, бывало,  
 Кто, бывало, диск  
 Зашвырнуть  
 Мог через мету ловко!

Что он таится? прежде  
 Как таился сын  
 (Говорят)  
 Фатиды, нимфы моря,

Чтоб у несчастной Трои,  
 Мужа вид храня,  
 Не лететь  
 В ликийский строй и в сечу!  
 1916

Руша перед собой неуклонным током  
 Берег размытый,

Роем толщу скал водопад, спадая;  
 Тупится сошник, на полях, железный;  
 Блещет, потускнев, — украшенье пальцев, —  
 Золото перстня...

7– 8 апреля 1911

Потом приветствовал сирену роци темной  
 И, золото волос твоих сдавив рукой,  
 Сплел гиацинт и мирт с душистой косой.  
 «Твой голос для меня, — сказал он, — был утешней,  
 Чем для медовых пчел сок медуницы вешней!»  
 1912

**2***(Сонет с кодою)*

Цветы роняют робко лепестки,  
 Вечерний ветер полон ароматом,  
 И в сердце, грезой сладостной объят,  
 Так сумерки жемчужны и легки.

Акации, опьянены закатом,  
 Льют нежный дух, клоня свои листки,  
 К ним ветер льнет, и вихрем беловатым,  
 Как снег, летят пахучие цветки.

Как гурии неведомого рая,  
 Сребристых кудрей пряди распуская,  
 Их белый сонм струится в водомёт;

Вода фонтана льется, бьется звонко,  
 Чиста, прозрачна, как слеза ребенка,  
 Но сладострастно песнь ее зовет...

Чу! осыпается коронка за коронкой...  
 <1918>

<sup>39</sup> См. сб. "Семь цветов радуги" — т. 2, с. 190.

**НИКОЛАЮ БЕРНЕРУ**<sup>40</sup>  
(Сонет-акростих)

**ОВЛАТ**<sup>41</sup>  
(Рондо)

Кто сожалеет о прекрасных днях,  
Мелькнувших быстро, тот печаль лелеет  
В дневных раздумьях и в ночных слезах;  
Былое счастье мило и в мечтах,  
И память поцелуев нежно греет,

**ЕЕ КОЛЕНИ...**<sup>42</sup>  
(Рондо)

**ТРИ СИМВОЛА**  
(Риторнель)

Серо  
Море в тумане, и реет в нем рея ли, крест ли;  
Лодка уходит, которой я ждал с такой верой!

Прежде  
К счастью так думал уплыть я. Но подняли якорь  
Раньше, меня покидая... Нет места надежде!

246

**Ф. СОЛОГУБУ**<sup>43</sup>  
(Триолет)

**СОН МГНОВЕННЫЙ**<sup>44</sup>  
(Виланель)

**О ЖЕНЩИНАХ БЫЛЫХ ВРЕМЕН**<sup>45</sup>  
(Баллада Франсуа Вийона)

**О ЛЮБВИ И СМЕРТИ**<sup>46</sup>  
(Баллада)

**К ДАМЕ**<sup>47</sup>  
(Канцона)

**БЕЗНАДЕЖНОСТЬ**<sup>48</sup>  
(Секстина)

Но о случайном ветерке, что веет  
Весенним вечером в речных кустах  
И нежит нас, свежая пыльный прах,  
Кто сожалеет?

Земное меркнет в неземных лучах,  
Пред райской радостью любовь бледнеет,  
Меж избранных нет места тем, о снах  
Кто сожалеет!

20 марта 1918

Кровью  
Хлынет закат, глянет солнце, как алое сердце:  
Жить мне в пустыне огнине — умершей любовью!  
1918

**ПЕСНЯ ИЗ ТЕМНИЦЫ**<sup>49</sup>  
(Строфы с однозвучными рифмами)

**ДВОРЕЦ ЛЮБВИ**<sup>50</sup>  
(Средневековые строфы)

**В ТУ НОЧЬ**<sup>51</sup>  
(Газелла)

**ТВОЙ ВЗОР**<sup>52</sup>  
(Газелла)

**ПЕРСИДСКИЕ ЧЕТВЕРОСТИШИЯ**<sup>53</sup>

<sup>40</sup> См. сб. "Семь цветов радуги" — т. 2, с. 202.

<sup>41</sup> Oblat - молодой послушник, человек, готовящийся стать монахом. (Прим. Брюсова)

<sup>42</sup> См. сб. "Все напевы" — т. 1, с. 475.

<sup>43</sup> См. сб. "Семь цветов радуги" — т. 2, с. 201.

<sup>44</sup> См. сб. "Сны человечества" — т. 2, с. 351, под заглавием "Виланель".

<sup>45</sup> См. сб. "Сны человечества" — т. 2, с. 349, под заглавием "Баллада о женщинах былых времен".

<sup>46</sup> См. сб. "Семь цветов радуги" — т. 2, с. 173, под заглавием "Баллада о любви и смерти".

<sup>47</sup> См. сб. "Сны человечества" — т. 2, с. 344, под заглавием "Канцона к Даме".

<sup>48</sup> См. сб. "Семь цветов радуги" — т. 2, с. 175, под заглавием "Секстина".

<sup>49</sup> См. сб. "Сны человечества" — т. 2, с. 350.

<sup>50</sup> См. сб. "Сны человечества" — т. 2, с. 345.

<sup>51</sup> См. сб. "Сны человечества" — т. 2, с. 333, вместе с стихотворением "Пылают розы, как жгучий костер" под общим заглавием "Газели", № 1.

<sup>52</sup> См. сб. "Сны человечества" — т. 2, с. 333, "Газели", № 2.

<sup>53</sup> См. сб. "Сны человечества" — т. 2, с. 332.

## ПЕСНЬ НОРМАННОВ В СИЦИЛИИ

(Привет)

Здесь в рощах помавают лавры,  
Здесь яркие дни и ночи темны,  
Здесь флейты ропщут, бьют литавры, —  
Но ты суровый север помни!

Здесь белы во дворцах колонны,  
Покои пышны и огромны,  
В саду — фонтан, что ключ бессонный,  
Но ты суровый север помни!

Здесь девы гибки, девы статны,  
Их взгляды и слова нескромны,

## АРМЯНСКАЯ ПЕСНЯ<sup>54</sup>

(Арутюн Туманьян)

### ДЖАН-ГЮЛЮМЫ

(Армянские народные песни)

1

Белый конь! Тебе ль подкова!  
— Роза моя, джан! джан!  
Родинка что чернобровый?  
— Цветик светлый, джан! джан!  
Если милой вижу взоры,  
— Роза моя, джан! джан!  
Поведу ли разговоры?  
— Цветик светлый, джан! джан!

2

Как у нас за домом — старый склад,  
— Роза моя, джан! джан! джан!  
Парни были — и пошли назад,  
— Цветик светлый, джан! джан! джан!

## АРМЯНСКАЯ ПЕСНЯ

(Саят-Нова, XVIII в.)

Твоих грудей гранат — что меч!  
Самшит<sup>55</sup> твоих бесценен плеч!  
Хочу у двери милой — лечь!  
Там прах целую и пою.

Я, твоего атласа звук!  
Дай мне испить из чаши рук,  
Молю целенья в смене мук,  
Люблю, ревную и пою!

А ночью косы ароматны,  
Но ты суровый север помни!

Здесь люди дремлют в пьяной неге,  
Ведут войну рукой наемной,  
Им чужды вольные набег,  
Но ты суровый север помни!

Здесь обрели, в стране богатой,  
Мы, род скитальный, род бездомный,  
Дворцы, коней, рабынь и золото...  
Но ты родимый север помни!

15 декабря 1914

Протянула руку и поймала,  
— Роза моя, джан! джан! джан!  
Стали все вокруг — лалы и кораллы!  
— Цветик светлый, джан! джан! джан!

3

Дождь прошел и просверкал,  
— Роза моя! джан! джан!  
Ивы лист поколебал,  
— Цветик милый! джан! джан!  
Вот мой братец проскакал,  
— Роза моя! джан! джан!  
Алый конь под ним играл,  
— Цветик милый! джан! джан!  
<1916>

Я не садовник в эту ночь,  
Как тайну сада перевозмочь?  
О — соловей, где роза? «Прочь!» —  
Шипу скажу я и пою.

Ты — песня! И слова звучат!  
Ты — гимн! И я молиться рад!  
Саят-Новы ты — светлый сад!  
Вот я тоскую и пою.

<sup>54</sup> См. сб. "Сны человечества" - т. 2, с. 339, под заглавием "Армянская народная песня".

<sup>55</sup> Самшит — род сосны, обычное сравнение для плеч и рук. (Прим. Брюсова.)



**АРМЯНСКАЯ ПЕСНЯ***(Саят-Нова, XVIII в.)*

Я в жизни вздоха не издам, доколе джан<sup>56</sup> ты для меня!  
 Наполненный живой водой золотой пинджан<sup>57</sup> ты для меня!  
 Я сяду, ты мне бросишь тень, в пустыне — стан ты для меня!  
 Узнав мой грех, меня убей: султан и хан ты для меня!

Ты вся — чинарный кипарис; твоё лицо — пранги-атлас<sup>58</sup>;  
 Язык твой — сахар, мед — уста, а зубы — жемчуг и алмаз;  
 Твой взор — эмалевый сосуд, где жемчуг, изумруд, топаз.  
 Ты — бриллиант! бесценный лал индийских стран ты для меня!

Как мне печаль перенести? иль сердце стало как утес?  
 Ах! я рассудок потерял! в кровь обратились токи слез!  
 Ты — новый сад, и в том саду, за тыном из роскошных роз  
 Позволь мне над тобой порхать: краса полян ты для меня!

Любовью опьянен, не сплю, но сердце спит, тобой полно:  
 Всем миром пусть пресыщен мир, но алчет лишь тебя оно!  
 С чем, милая, сравню тебя? — Все, все исчерпано давно.  
 Конь-Раш<sup>59</sup> из огненных зыбей, степная лань ты для меня!

Поговори со мной хоть миг, будь — милая Саят-Новы!  
 Ты блеском озаряешь мир, ты солнцу — щит средь синевы!  
 Ты — лилия долин, и ты — цветок багряный среди травы:  
 Гвоздика, роза, сусамбар<sup>60</sup> и майоран ты для меня!  
 <1916>

248

**АРМЯНСКАЯ ПЕСНЯ ЛЮБВИ***(Степаннос, XVII в.)*

Нежная! милая! злая! скажи,  
 Черные очи, яр!<sup>61</sup> черные очи!  
 Что, хоть бы раз, не придешь ты ко мне  
 В сумраке ночи, яр! в сумраке ночи!

Много тоски я и слез перенес,  
 Полон любви, яр! полон любви!  
 Лоб у тебя белоснежен, дугой  
 Черные брови, яр! черные брови!

Взоры твои — словно море! а я —  
 Кормщик несчастный, яр! кормщик несчастный!  
 Вот я в тревоге путей не найду  
 К пристани ясной, яр! к пристани ясной!

Ночью и днем утомленных очей  
 Я не смыкаю, яр! я не смыкаю.  
 Выслушай, злая! тебя, как твой раб,  
 Я умоляю, яр! я умоляю!

Все говорят ты — целитель души...  
 Вылечи раны, яр! вылечи раны!  
 Больше не в силах я этот сносить  
 Пламень багряный, яр! пламень багряный!

Ночью и днем, от любви, все — к тебе,  
 В горести слез я, яр! в горести слез я!  
 Злая, подумай: не камень же я!  
 Что перенес я, яр! что перенес я!

Сна не найти мне, напрасно хочу  
 Сном позабыться, яр! сном позабыться!  
 Плача, брожу и назад прихожу —  
 Снова томиться, яр! снова томиться!

Ночью и днем от тоски по тебе  
 Горько вздыхаю, яр! горько вздыхаю!  
 Имя твоё порываюсь назвать, —  
 И замолкаю, яр! я замолкаю!

Более скрытно я жить не могу,  
 Произнесу я, яр! произнесу я!  
 Злая, подумай: не камень же я!  
 Гибну, тоскуя, яр! гибну, тоскуя!

Ах, Степаннос! думал ты, что умен, —  
 Все же другим занялся ты, как видно!  
 Бога оставил и девой пленен...  
 Будет на Страшном суде тебе стыдно!  
 <1916>

**ЯПОНСКИЕ ТАНКИ И ХАЙ-КАЙ<sup>62</sup>**

<sup>56</sup> Джан — слово, означающее и душу и тело, вообще нечто самое дорогое, любимое. (Прим. Брюсова.)

<sup>57</sup> Пинджан — особый сосуд, фиал. (Прим. Брюсова.)

<sup>58</sup> Пранги-атлас — фряжский, заморский атлас. (Прим. Брюсова.)

<sup>59</sup> К о н ь - Р а ш — конь Рустема из персидской эпопеи. (Прим. Брюсова.)

<sup>60</sup> С у с а м б а р — пахучая трава. (Прим. Брюсова.)

<sup>61</sup> Я р — милая, возлюбленная (см. выше). (Прим. Брюсова.)

<sup>62</sup> См. сб. "Сны человечества" — т. 2, с. 334—335, №№ 1, 2, 3, 6, 7.

## ТРЕУГОЛЬНИК

Я,  
еле  
качая  
веревки,  
в синели  
не различая  
синих тонов  
и милой головки,  
летаю в просторе,  
крылатый как птица,  
меж лиловых кустов!  
но в заманчивом взоре,  
знаю, блещет, алая, зарница!  
и я счастлив ею без слов!  
1918

## ТЕРЕМ МЕЧТЫ

*(Повторные рифмы)*

Как девушки скрывались в терем,  
где в окнах пестрая слюда,  
В Мечте, где вечный май не вянет,  
мы затворились навсегда.

Свою судьбу мы прошлым мерим:  
как в темном омуте вода,  
Оно влечет, оно туманит,  
и ложь дневная нам чужда!

Пусть за окном голодным зверем  
рычит вседневная вражда:  
Укор минутный нас не ранит, —  
упреков минет череда!

Давно утрачен счет потерям,  
но воля, как клинок, тверда,  
И ум спокойно делом занят  
в святой обители руда.

Мы пред людьми не лицемерим,  
мы говорим: «Пускай сюда  
Судьи взор беспристрастный взглянет,  
но — прочь, случайная орда!

Мы правду слов удостоверим  
пред ликом высшего суда,  
И торжество для нас настанет,  
когда придут его года!

Мы притязаний не умерим!  
Исчезнут тени без следа,  
Но свет встающий не обманет,  
и нам заря ответит: «Да!»

Мы ждем ее, мы ждем и верим,  
что в тот священный час, когда  
Во мрак все призрачное канет, —  
наш образ вспыхнет, как звезда!  
20 марта 1918

## ВЕЧЕРОВОЕ СВИДАНИЕ

*(Бесконечное рондо)*

Наступают мгновенья желанной прохлады,  
Протянулась вечерняя тишь над водой,  
Улыбнулись тихонько любовные взгляды  
Белых звезд, в высоте замерцавших чредой.

Протянулась вечерняя тишь: над водой  
Закрываются набожно чашечки лилий;  
Белых звезд, в высоте замерцавших чредой,  
Золотые лучи в полумгле зарябили.

Закрываются набожно чашечки лилий...  
Пусть закроются робко дневные мечты!  
Золотые лучи в полумгле зарябили,  
Изменяя волшебный покой темноты.

«Пусть закроются робко дневные мечты!»  
Зароптал ветерок, пробегая по ивам,  
Изменяя волшебный покой темноты...  
Отдаюсь ожиданиям блаженно-пугливым.

Зароптал ветерок, пробегая по ивам,  
Чу! шепнул еле слышно, как сдержанный зов...  
Отдаюсь ожиданиям волшебного-пугливым  
В изумрудном шатре из прозрачных листков.

Кто шепнул еле слышно, как сдержанный зов!  
«Наступили мгновенья желанной прохлады!»  
— В изумрудном шатре из прозрачных листков  
Улыбнулись тихонько любовные взгляды!  
<1918>

## ВЕЧЕРНИЙ ПАН<sup>63</sup>

*(Строфы)*

## ИТАК, ЭТО — СОН...<sup>64</sup>

*(Строфы)*

<sup>63</sup> См. сб. "Семь цветов радуги" — т. 2, с. 116.

<sup>64</sup> См. сб. "Семь цветов радуги" — т. 2, с. 127, без заглавия ("Итак, это - сон, моя маленькая...").

## ГОРОДСКАЯ ВЕСНА...

(Строфы)

Городская весна подошла, растопила  
Серый снег, побежали упрямо ручьи;  
Солнце, утром, кресты колоколен слепило;  
Утром криком встречали тепло воробы.

Утреню года

Служит природа:

С каждой крыши незримые брызжут кропила.  
Шум колес неумолчно поет ектеньи.

Вот и солнце выходит, священник всемирный,  
Ризы — пурпур и золото; крест из огня.  
Храм все небо; торжественен купол сапфирный,  
Вместо бледных лампад — светы яркие дня,

## ЗАКАТНАЯ АЛОСТЬ

(Строфы)

Закатная алость пылала,  
Рубиновый вихрь из огня  
Вращал ярко-красные жала.  
И пурпурных туч опахала  
Казались над рдяностью зала,  
Над пламенным абрисом Дня.

250

Враги обступили Титана,  
В порфире разодранной, День  
Сверкал, огнезарно-багряный...  
Но облик пунцово-румяный  
Мрачили, синяя, туманы  
И мглой фиолетовой — тень.

Там плавилась жарко металлы, —  
Над золотом чермная медь;  
Как дождь, гиацинты и лалы  
Спадали, лучась, на кораллы...  
Но в глубь раскаленной Валгаллы  
Все шло — лиловеть, догореть.

## ГОЛОС ИНЫХ МИРОВ<sup>65</sup>

(Строфы)

### МОЛИТВА

(Строфы)

Благодарю тебя, боже,  
Молясь пред распятым,  
За счастье дыханья,  
За прелесть лазури,  
Не будь ко мне строже,  
Чем я к своим братьям,  
Избавь от страданья,  
Будь светочем в буре.

Насущного хлеба  
Лишен да не буду,  
Ни блага свободы,  
В железах, в темнице;

Хоры содружных  
Тучек жемчужных,  
Как на клиросах, в бездне лазури эфирной  
Петь готовы псалом восходящего дня!

Лед расколот, лежит, грубо-темная гряда;  
Мечет грязью авто, режет лужи трамвай;  
Гулы, топоты, выкрики, говоры люда.  
Там гудок, там звонок, ржанье, щелканье, лай...

Но, в этом шуме

Бедных безумий,

Еле слышным журчаньем приветствуя чудо,  
Песнь ручьев говорит, что приблизился Май!

1—2 марта 1918

Взрастали багровые злаки,  
Блистая под цвет кумача;  
Пионы, и розы, и маки  
Вжигали червонные знаки...  
Но таяли в вишневом мраке,  
Оранжевый отсвет влача.

Сдавались руды палаты:  
Тускнел позлащенный багрец;  
Желтели шафраном гранаты;  
Малиновый свет — в розоватый  
Входил... и червленые латы  
Сронил окровавленный жрец.

Погасли глаза исполина,  
И Ночь, победившая вновь,  
Раскрыла лазурь балдахина...  
Где рдели разлитые вина,  
Где жгли переливы рубина, —  
Застыла, вся черная, кровь.  
1917

Дай видеть мне небо  
И ясному чуду  
Бессмертной природы  
Вседневно дивиться.

Дай мужество — в мире  
Быть светлым всечасно,  
Свершать свое дело,  
И петь помощи мне,  
На пламенной лире,  
Все, все, что прекрасно,  
И душу и тело,  
В размеренном гимне!  
Сентябрь 1917

<sup>65</sup> См. сб. "Последние мечты" — т. 3, с. 23.

## ПРИМЕЧАНИЯ

## Часть I

## Опыты по метрике и ритмике

«Оригинальность, — говорит Эдгар По (в статье «Философия творчества»), — отнюдь не является, как это полагают некоторые, делом простого побуждения или интуиции... Чтобы быть найденной, она должна быть тщательно отыскиваема». Эдгар По говорит это именно об оригинальности ритмов, сказав ранее: «Возможные разнообразия размера и строфы абсолютно бесконечны. Однако же в течение целых столетий ни один человек не сделал или никогда, по-видимому, не стремился сделать в стихах что-нибудь оригинальное». Последнее сказано слишком резко: и до Эдгара По все лучшие поэты и стремились «сделать» и «делали» оригинальное в области ритма: прежде всего — прямые предшественники Эдгара По, романтики начала XIX века, Шелли, Китс, Кольридж, раньше них Блэк, еще раньше Спенсер и мн. др. В двух других своих утверждениях автор «Ворона» прав безусловно: возможные разнообразия стихотворных форм абсолютно бесконечны, но, чтобы найти что-либо оригинальное, надо его искать. Неправедливый упрек, брошенный Эдгаром По поэтам «в течение целых столетий», должно принимать поэтом в следующем смысле: возможно бесконечно разнообразить форму, надо только искать, а вы искать не хотели и довольствовались шаблонами и в размерах, и в построении строф! Известно, что сам Эдгар По в таком грехе неповинен: почти каждое его стихотворение оригинально и по метру, и по строфе.

Оригинальность, в области размеров, может быть двойкая: поэт может пользоваться или новыми элементами, еще не испробованными (или мало распространенными) в поэзии его страны, или новой комбинацией элементов обычных, широко распространенных; то и другое может дать и новые, оригинальные метры, и новые, оригинальные ритмы. Эдгар По, в частности, обращался обычно, как он и сам признается, ко второму из этих приемов, то есть брал привычные элементы, но комбинировал их по-новому: так построен и метр «Ворона».

Как ни велико число возможных элементов метра (стоп), оно, для стихосложения каждого языка, все же есть величина конечная. Можно построить тысячи разных метров, чистых и сложных, но все же в конце концов все мыслимые сочетания стоп окажутся исчерпанными. Кроме того, оригинальное в этом отношении — относительно. Размеры, еще оригинальные для наших дней (так как ранее не пользовались ими), легко могут стать банальными через десятилетие, если ими начнут широко пользоваться. Дактилический гексаметр по-русски был оригинален под пером Н. Гнедича, но для нас это — один из обыкновенных метров.

То же самое должно сказать и о совершенно «новых» ритмах, под чем можно разуметь только ритмы нового, еще не испробованного метра. Каждый вновь введенный в поэзию метр приносит с собою огромное количество новых ритмов этого стиха. Гнедич обогатил русскую поэзию дактилическим гексаметром (как известно, испробованным раньше того В. Тредьяковским и др., но без успеха); гексаметр представляет сотни различных ритмов этого стиха, среди которых многие найдены лишь позже Н. Гнедича. Точно так же введение в русскую поэзию ямбического триметра (Вяч. Ивановым и пишущим эти строки, хотя и у нас были свои предшественники) обогатило русский стих *одним метром и сотнями* его ритмов, которые, в свое время, все были «новыми». И все же число таких «новых» ритмов настолько же конечно, как и число возможных метров.

Другое дело — оригинальность, основанная на новых комбинациях уже знакомых элементов, то есть создание новых ритмов в уже знакомых метрах. Здесь, действительно, открываются математически-бесконечные возможности. Если могут быть исчерпаны, например, *все* ритмы двухстопного ямба (по нашему счету их, теоретически, около 300), то число ритмов многостопных стихов исчисляется десятками и даже сотнями тысяч; всех вообще мыслимых ритмов в чистых метрах — миллионы, а в сложных — неопределенное количество, ибо никак нельзя исчислить все возможные сочетания из длинного ряда элементов: стопа, ипостаса, цесура, каталектика, анакруса, синереса, диереса, систола, диастола, синкопа, элидия и др. Возможностей здесь много больше, нежели возможного распределения фигур при шахматной игре или возможного сочетания карт при игре в вист или винт; иначе говоря, все эти возможности заранее предусмотрены быть не могут, — это область «творчества», индивидуальных исканий поэта.

Пляска дум. (Одноstopные хорей). Двухstopные стихи встречаются в русской поэзии сравнительно часто. Таковы двухstopные ямбы у Пушкина («Роза», «Пробуждение», «Адели»), его же двухstopный анапест («Старый муж, грозный муж») и др., двухstopные хорей Полежаева («Вот мрачится...»), его же двухstopные ямбы («Я погибал») и др., двухstopные хорей Фета («Сны и тени...») и т.д. Напротив, одноstopные стихи представляют исключение и встречаются только как часть стихотворений, написанных иным размером (у Пушкина в эпиграммах, в баснях Крылова и т. п.). Причина такого пренебрежения к одноstopным стихам, конечно, не в их «трудности», а в бедности этих метров. Так как при окончаниях ипердактилических и даже дактилических эти метры теряют свой характер ямба, хорей, амфибрахия, становясь тождественными, то число ритмов каждого одноstopного метра крайне ограничено. Например, одноstopный хорей имеет лишь три основных ритма, характеризуемых стихами: 1) «Вторя», 2) «Шум», 3) «Где же» (или, более четкий пример, «Жаль мне!»). Впрочем, возможно значительно большее число вариаций этих ритмов. Соображения

типографской эстетики побудили нас соединить в печати каждые три стиха в один; правильное было бы печатать стих за стихом:

Моря  
Вязкий  
Шум,  
Вторя  
Пляске  
Дум,  
Злится,  
Где-то  
Там... — и т.д.

Вечная весна. (Одноstopные ямбы). См. примеч. к предыдущему стихотворению. Приведенный пример также правильное было бы печатать стих за стихом:

И ночи —  
Короче,  
И тени  
Светлей.  
Щебечет,  
Лепечет  
Весенний  
Ручей... — и т.д.

Веретена. (Пеон 3-й). См. примеч. к следующему стихотворению.

Буря с берега. (Пеон 3-й). *Пеон* — четырехсложная стопа из трех неударных и одного ударного слога, по положению которого различают: пеон 1-й, 2-й, 3-й и 4-й. Следовательно, пеоны по строю очень близки: первый и третий — к дихореям, второй и четвертый — к диямбам. В приведенных примерах строго выдержан пеонический строй. Но было бы ошибкой всегда уклоняться в пеонах от близости к ямбическим и хореическим метрам, путем педантичного избегания второстепенных ударений на неударных слогах. Как в ямбах и хореях ошибочно избегать ипостас, то есть замены ямбической или хореической стопы пиррихием и спондеем, так ошибочно избегать ипостас и в пеонах; пеонические стопы могут и должны заменяться диямбами и дихореями, а также другими четырехсложными стопами, без чего пеонические метры были бы лишены ритмического разнообразия.

На причале. (Ритмы четырехstopного ямба). Во Вступительной статье сказано, что четырехstopный ямб, по ритмам, самый разнообразный из всех русских размеров. Причины этого следующие: 1) Метры из трехсложных стоп допускают гораздо меньше ипостас, нежели из двухсложных стоп. 2) В хореических метрах первая стопа почти всегда требует ипостасы, чем число их ритмов уменьшается. 3) Ямбы одно-, двух- и трехstopные естественно имеют меньшее число ритмов, нежели четырехstopный. 4) Ямб пятиstopный неизбежно разлагается на два стиха: двухstopный и трехstopный или четырехstopный и одноstopный. 5) Ямб шестиstopный также разлагается на два стиха, обычно на два трехstopных ямба. 6) Тем более надо это сказать о ямбах семистопных и высших по числу стоп: эти метры обязательно разлагаются на два (или три) стиха. Это объясняет, почему четырехstopный ямб всегда был наиболее распространенным русским стихом, которым, предпочтительно пред всеми другими размерами, писал Пушкин. По той же причине четырехstopный ямб особенно применим к длинным стихотворным произведениям (поэмам), в которых большинство других размеров звучат слишком однообразно. В приводимом стихотворении («На причале») представлено, разумеется, лишь небольшое число ритмов четырехstopного ямба, который имеет их (теоретически) свыше 100 000.

Уединенный остров. (Женская цесура в шестиstopном ямбе). Ямб шестиstopный неизбежно распадается на два стиха (как все многостопные стихи, которые не могут быть произнесены с одним ударением). Исторически утвердился тип шестиstopного ямба с постоянной цесурой после третьей стопы, как писались и русские александрийские стихи XVIII — XIX вв. Возможны, однако, и иные типы этого метра, как с постоянной цесурой иного положения (после второй стопы, после четвертой, после пятой и тому подобное), так и с передвижной цесурой (в последнем случае размер, на практике, теряет обычно свое единство). В приведенном примере выдержана постоянная цесура после тесиса четвертой стопы, что делает метр как бы сложным, состоящим из двух полустихий: ямбического и хореического.

Восход луны. (Ритмы четырехstopного хорея). См. выше примеч. к стихотворению «На причале».

Алтарь страсти. (Семистопный хорей и др. ритмы). См., что сказано выше в примеч. к стихотворению «Уединенный остров». Исторически у нас утвердился тип семистопного хорея с женской цесурой после четвертой стопы, разлагающей метр как бы на два хореических стиха: четырехstopный и трехstopный. При таком делении стих теряет свое единство. Семистопным хореем с передвижной цесурой написано другое стихотворение того же автора — «Конь блед» (в сборнике «Венок») и одно стихотворение А. Блока. В приведенном примере выдержана постоянная цесура после тесиса пятой стопы, что делает метр как бы сложным, состоящим из двух полустихий: пятиstopного хорея и двухstopного ямба.

Из Мениппей Варрона. (Ямбический триметр). Ямбический триметр есть метр, образованный четырехсложной стопой: диямбом, повторенной три раза. Поэтому строение ямбического триметра существенно отлично от строения шестиstopного ямба. Теория ямбического триметра подробно разработана метриками античной древности,



для которой этот ритм служил обычным размером диалога в трагедиях. Между прочим, ямбический триметр избегает цесуры после шестого слога и предпочитает в последней стопе замену дямба вторым пеоном. По-русски первые образцы ямбического триметра были даны Холодковским в переводе второй части «Фауста», потом Вяч. Ивановым в трагедии «Тантал» и пишушим эти строки в трагедии «Протесилай умерший». Желательно, чтобы переводчики античных трагедий передавали диалогические части именно этим метром, вполне применимым на русском языке.

В условный час. (Ионический диметр). Ионическая восходящая стопа состоит из двух неударных слогов, за которыми следуют два ударных, или, иначе, из соединения пиррихия с спондеем. Так как в одном слове *рядом* двух ударений стоять не может, то ионическая стопа может быть построена, по-русски, лишь искусственно: после третьего слога непременно должна находиться цесура. Это придает метру однообразие и закрывает ему широкое распространение.

Из песен Сапфо. (Античные ритмы). Приведенные образцы переданы размером подлинника также В. Вересаевым и Вяч. Ивановым в их переводах песен Сапфо.

Из Венка. (Дистихи). Элегическим дистихом называется строфа, состоящая из двух (по-русски) сложных метров: дактиле-хореического гексаметра и такого же пентаметра. Личное мнение автора этих строк, — что русский гексаметр и пентаметр не обязаны подчиняться теориям античного стиха, ввиду разности языков и их свойств.

В духе Катулла. (Гендекасиллаб). Фалехов гендекасиллаб есть сложный пятистопный метр из четырех хореев и одного дактиля, занимающего второе место. Этот стих, широко распространенный в античной поэзии, излюбленный размер Катулла, вполне применим на русском языке. Античная метрика требовала в фалеховом гендекасиллабе большой постоянной цесуры после арсиса третьей стопы, что выдержано в приводимых примерах. По-русски этот стих получает гораздо больше свободы, если большая цесура стоит в нем *перед* арсисом третьей стопы; но тогда метр обращается как бы в два трехстопных хорая, приближаясь по ритмам к стихам К. Павловой:

Колыхается океан ненастный,

Высь небесную кроет сумрак серый, — и т.д.

В духе Луксория. (Гендекасиллаб). См. примеч. к предыдущему стихотворению. Памятник. (Первый асклеиадов стих). Античные метрики строили первый асклеиадов стих из двух полустипий, как сложный метр, по схеме:

— — — ∪ ∪ — || — ∪ ∪ — ∪ ∪

На русском языке этому вполне соответствует сложный метр из двух анапестов, за которыми следуют два дактиля.

Рок. (Гексаметр Авсония). Тип гексаметра, в котором последний слог образован односложным словом, начинающим следующий стих. Так как такие слова имеют самостоятельное ударение, стих получает в последней стопе как бы ипостасу хорая спондеем, придающую метру своеобразный ритм.

Пророчество мечты. Гном о жизни. (Ропалические стихи). Ропалические стихи относятся скорее к темам, но, вместе с тем, придают и особый ритм метру. Сущность ропалического стиха в том, что в нем каждое слово длиннее предыдущего на один слог. Лучшие образцы даны Авсонием (поэт IV в. по р. Х.).

После скитаний. (Разложение гексаметра). Каждые три стиха образуют один полный дактиле-хореический гексаметр; рифмы усиливают цесурное деление на третьестипий. Стихотворение перепечатывается из сборника «Семь цветов радуги».

Весной. (Двух-трехдольники). См. Вступительный очерк. Стихотворение — из того же сборника.

Клинопись. (Параллелизм). См., что сказано во Вступительном очерке о системах стихосложения. Система параллелизма состоит в том, что каждое двустипийе образует одно целое, причем второй стих состоит из образов, параллельных образам первого. Так, между прочим, сложена «Калевала» и многие песни скандинавского Севера. Приведенный образец — перевод ассирийской надписи.

Из китайской поэзии. См. примеч. к предыдущему стихотворению.

Вечер после свиданья. (Силлабические стихи). Во Вступительном очерке объяснено, что силлабическое стихосложение свойственно языкам, где все гласные выговариваются одинаково отчетливо. По-русски силлабические стихи можно строить из слов, имеющих такое же произношение. Преимущество силлабических стихов в том, что каждый стих может иметь свой, индивидуальный метр.

Ночная песнь странника. (Гете). Стихи, известные по недостижимо-прекрасному переводу Лермонтова: «Горные вершины». В приведенном переводе сделана попытка сохранить ритм подлинника. Более определенно пользовался Гете свободным стихом в отрывке «Прометей» и некоторых других стихотворениях. Приемы Гете у нас были повторены Андреем Белым в стихах книги «Золото в лазури»; в последнее время в той же манере развивают свободный стих наши футуристы, В. Маяковский и др. Этот стих существенно отличается от французского свободного стиха (*vers libre*), как он был основан М. Крысинской, Лафоргом и др., и мастерски развит Э. Верхарном, Ф. Вьеле-Гриффином и др. Во французском *vers libre* каждый стих сохраняет свою ритмическую целостность; в немецком (также у Андрея Белого и футуристов) отдельные стихи — лишь элементы ритма, образуемого всем стихотворением или его частями. От *свободного* стиха должно отличать *вольные* стихи, то есть определенного метра, но разных стоп; так, «в простоте и вольности», слагал свою «Душеньку» И. Богданович и басни — И. Крылов.

Друзья. (Ритм). Дождь. (Свободный стих). Силлабическое стихосложение имеет меру стиха число гласных, цесуру и рифму, независимо от ритма стихов. Только при таком строе и возможны подлинные «свободные стихи», то есть стоящие между собою по величине в произвольных отношениях. При тоническом стихосложении, где стопы метра являются в то же время мерой стиха, свободный стих переходит или 1) в сочетание неравностопных стихов, или 2) в сочетание стихов разного метра, чистых и сложных. Приведенный пример — перевод поэмы Верхарна и перепечатывается из второго издания «Собрания стихов» Э. Верхарна в переводе автора этой книги. Стихи «Друзья» были ранее напечатаны в «Сборнике Сирина» и в «Русской мысли».

Присловья. Частушки. (Склад народных песен). См. Вступительный очерк. Русское древненоародное стихосложение основано на числе образов (значимых выражений) в стихе. Склад новых народных песен (частушек) — почти тонический, но со смелыми ипостасами, анакрусами, синересами и т.д., переходящий иногда в склад двух- и трехдольников.

## Часть II

### Опыты по евфонии

Евфония русского стиха — наименее разработанная область науки о стихе. Небольшое число, весьма неполных и весьма несовершенных, «словарей рифм», несколько глав в книге Н. Шульговского «Теория и практика поэтического творчества» (СПб., 1914 г.) да разрозненные замечания Андрея Белого, С. Боброва и других теоретиков — вот все, что сделано в этом направлении.

Все же более разработанной оказывается, в евфонии, теория рифмы, видимо, в силу потребности в практических пособиях. Однако существующие «словари» вряд ли содержат и 1/10 всех русских созвучий. Во Вступительном очерке показано, почему составление полного словаря русских рифм — задача почти неисполнимая. Но если и невозможно собрать *все* рифмы, то вполне достижима другая цель: выяснить все *типы* русской рифмы. Во Вступительном очерке показано, например, как изменяются типы рифмы для существительных муж. рода склонения на *ь*, с ударением на последнем слоге (охутона), при изменениях по падежам. Таблицы таких изменений для разных склонений, для спряжений глаголов, для степеней сравнения прилагательных и тому подобное, оказали бы огромную пользу технике стихотворства. Обратим, например, внимание на таблицы рифм для существительных с ударением (в имен. падеже) на *предпоследнем* слоге. Такие слова муж. рода на *ь* рифмуют в зависимости от 1) конечной согласной, 2) совпадения ударной гласной и промежуточных (между ней и флексией) согласных. Так, слова *надь, ть*, то есть на *едь, еть, адь, атъ (ядь, ятъ), удь, утъ* и т.д. рифмуют с глагольной формой наст. и буд. времени, третьего лица, ед. и мн. числа; на *ель, аль, уль* и т.д. — с формой прошедшего времени; кроме того — на *едь, одь, ань* и т.д. с формой причастия. Пример первого типа: «кречеть — мечеть», «скрежеть — режеть», «скареть — варить», «лепеть — сцепить»; второго типа: «дьяволь — плаваль», «идоль — выдаль», «дятель — утратиль», «петель — заметиль»; третьего типа: «савань — оплавань», «ладань — угадань», «холодь — расколоть», «городь — распороть». Такие же слова жен. рода на *ь* рифмуют с неопред. наклон. глаголов. Независимо от того, все эти слова имеют свои «естественные» рифмы, то есть рифмуются со словами того же типа, например: «холодь — голодь», «городь — вороть», и имеют рифмы разных других типов, например, рифмуют со словами жен. рода, в их род. падеже мн. числа и др., например, «иголь — прыгаль», «ворогь — сорокь», «воронь — стьронь», «голось — полось» и т.д. Наконец, при изменении этих слов получают новые типы рифм, дактилические и иных, например: «пажити — ляжете», «саване — гавани», «падали (от «падаль») — задали» и т.д. Еще другие таблицы необходимы для выяснения типов рифм, происходящих от флективных приставок, как *б, бы, ли, ж, же* и др. Такие и подобные таблицы *типов* рифм будут гораздо полезнее и для выработки теории русской рифмы, и даже для практических надобностей, нежели обычные «Словари», где бессмысленно и бессистемно подобраны ряды созвучий.

Затем одной из очередных задач теории рифмы является установление точной терминологии. Мы в дальнейшем пользуемся определенными терминами, которые поэтому и считаем нужным объяснить здесь. Рифмы можно делить: 1) по их отношению к стиху (с метрической точки зрения), 2) по их взаимному отношению (с евфонической точки зрения), 3) по их положению в строфе (со строфической точки зрения). Такое деление дает три типа рифм.

I. Метрически рифмы бывают: 1) по числу слогов в окончании: а) *мужские*, б) *женские*, с) *дактилические*, d) *ипердактилические*, то есть четырехсложные, пятисложные и т.д.; 2) по форме: а) *открытые* (кончающиеся на гласную), б) *смягченные* (на *й*) и с) *закрытые* (на согласную).

II. Евфонически рифмы бывают: 1) собственно рифмы или вообще *верные* рифмы, которые разделяются на: а) *точные* и *приблизительные* (в зависимости от того, насколько совпадает написание и произношение слов); б) *сочные* и *обыкновенные* (в зависимости от совпадения опорной согласной и других звуков, предшествующих ударной гласной); особый вид сочных составляют рифмы *глубокие*; с) *составные* и *простые* (первые — составлены из двух или более слов); d) *богатые* и *бедные*; особый вид бедных составляют рифмы *флективные*; e) *естественные* (слова в одинаковой грамматической форме); f) *коренные* (рифмующие корень слова); g) *омонимические* (при одинаковом написании разных по значению слов); h) *тавтологические* (при рифмовке двух

одинаковых слов в несколько измененном значении); особый вид тавтологических составляют рифмы *повторные* (слова, различающиеся лишь приставками); *и) укороченные*. От собственно рифм (верных) отличаются: 2) *ассонансы* двух типов: а) *романского* (где тождественны лишь ударные гласные) и б) *нового* (вообще сходные по произношению слова); 3) *диссонансы* — созвучия, где одинаковы конечные согласные, но различны ударные гласные; 4) *полурифмы* — созвучие слов до ударной гласной (как написаны некоторые песни скандинавов). Наконец, стихи без конечной рифмы называются *белые*.

III. Строфически рифмы бывают: 1) по месту положения в стихе: а) *конечные*, б) *начальные*, в) *срединные*, г) *внутренние* двух видов: *постоянные* и *случайные*; 2) по месту положения в строфе: а) *смежные* (стоящие рядом), б) *перекрестные* (чередующиеся через одну), в) *тернарные* (через две) и *охватные* (если два средних стиха рифмуются между собой), *кватернарные* (через три) и т.д., а также *двойные*, *тройные* и т.д. (в зависимости от того, сколько раз повторяется одно созвучие).

Примеры почти всех этих типов и видов рифмы включены в эту книгу и объяснены в дальнейших примечаниях к отдельным стихотворениям.

Закатный театр. (Укороченные рифмы). *Укороченными* рифмами называются созвучия, имеющие неодинаковое число слогов после ударной гласной. При этом возможна рифмовка окончаний: мужского с женским, женского с дактилическим, дактилического с четырехсложным и т.д., а также рифмовка через два-три и т.д. слога, то есть односложного с трехсложным, двухсложного с четырехсложным или пятисложным и т.д. Разумеется, рифмы такого рода приближаются к ассонансу, отличаясь от него, однако, точностью совпадения рифмующихся слогов. Один из первых примеров укороченных рифм был дан автором этих строк в книге «Все напевы».

На пруду. (Омонимические рифмы). *Омонимические* рифмы имеют одинаковую форму слова при разном содержании (омонимы). Примеры таких рифм есть еще у Пушкина:

А что же делает супруга

Одна в отсутствии супруга?

(«Граф Нулин»).

Будет вам по калачу...

А не то — поколочу.

(«Утопленник»).

А также еще: «слезы точит — нож точит» («Жених»), «по лбу — полбу» («Сказка о Балде»), «мира — мира» («Безверие» и «Руслан и Людмила»). Стихотворение, сплошь написанное с омонимическими рифмами, дано было автором этих строк в книге «Все напевы» и перепечатано здесь («На берегу»). От омонимических рифм должно отличать *тавтологические*, в которых повторяется одно и то же слово, хотя бы в измененном значении, например, у Пушкина:

Вот на берег вышли гости,

Царь Салтан зовет их в гости.

(«О царе Салтане»).

— Женка, что за сапоги?..

— Где ты видишь сапоги?

(«Сцены из рыцарских времен»).

Также: «до них — их» («Евгений Онегин») и др.

На берегу. (Омонимические рифмы). См. примеч. к предыдущему стихотворению.

Восторг женщины. (Разноударные омонимические рифмы). Особый тип омонимических рифм составляют созвучия, тождественные по написанию, но имеющие ударение на разных слогах. В приведенном примере, являющемся, кажется, первым в русской поэзии, использованы между прочим и рифмы составные («белая — бела я»), образцы которых есть у всех наших поэтов (например, у Пушкина: «разбирайка — хозяйка» и выше приведенный пример: «по калачу — поколочу»).

Пожар. (Глубокие рифмы). Согласная, предшествующая ударной в рифме, называется *опорной* (*consonne d'appui*). Рифмы, в которых тождественна (или сходна по произношению) опорная согласная, называются *сочными*. В мужских *открытых* рифмах совпадение опорной согласной необходимо для того, чтобы рифма была *точной*, например: «любви — зови», «они — огни», хотя даже у Пушкина встречаются такие рифмы с различными опорными согласными, как «колеи — земли», «она — сошла» и т.п. (см. мою статью «Стихотворная техника Пушкина», в VI т. сочинений Пушкина, под ред. Венгерова). Некоторое исключение составляют такие рифмы на *ю* и *я*, потому что это звуки йотированные, и *й* (йот), звучащий перед окончанием (я, ю), как бы заменяет опорную согласную, чем и объясняются рифмы Пушкина, как: «меня — моя», «пою — молю» и т.п. В мужских рифмах *смягченных*, то есть на *й*, совпадение опорной согласной также менее обязательно, но все же весьма желательно; подлинно *точными* рифмами будут: «зной — волной», «чей — ручей», но не: «зной — пустой», «чей — огней», хотя у Пушкина есть даже рифма: «землей — пустой», а у Андрея Белого попытки рифмовать смягченное мужское окончание с несмягченным (как бы, например, «мглою — могло», что приближается к рифмам укороченным). Образцов *сочных* рифм немало у Пушкина и других поэтов, особенно в глагольных рифмах («забывает — открывает» и т.п.). Почти исключительно сочными рифмами писал Херасков. Если в рифмах тождественны (или сходны по произношению) не только опорная согласная, но и предшествующие слоги, то рифма называется *глубокой*.

Она — прелестна... (Глубокие рифмы). См. примеч. к предыдущему стихотворению.

На льдинах. (Богатые рифмы). *Богатыми* рифмами (la rime riche, die reiche Reime) называются созвучия, образованные словами *разных* грамматических видов и форм: глагола с именем, имени с предлогом, союзом, существительных в разных падежах и т.д. Примеров богатой рифмы много у Пушкина («Гарольдом — со льдом», «лапоть — капать»); пристрастие к богатым рифмам было у К. Павловой.

Ты — что загадка... (Семисложные рифмы). На дактилические рифмы указывал еще Кантемир, но они редко применялись раньше Жуковского; даже у Пушкина их немного. Есть у Пушкина, как исключение, и четырехсложные рифмы («покрывает — вскакивает», «библейского — монархического» и др.); позднее пользовался ими Я. Полонский («Старая няня»), еще позже — Ф. Сологуб, автор этой книги и др. Ипердактилические рифмы с окончанием более, чем в четыре слога, пока — очень редки; между тем в русском языке слов с ударением на пятом слоге от конца немало.

Ночь. (Уменьшающиеся рифмы). Приведенный пример написан со смежными рифмами, постепенно уменьшающимися от семисложного окончания до мужского. Стихи перепечатываются из сборника «Семь цветов радуги».

Холод. (Пятисложные рифмы). См. выше. Стихотворение перепечатывается из сборника «Все напевы».

С губами, сладко улыбающимися. (Рифмы). Стихотворение написано с *тернарными* рифмами, то есть чередующимися через два стиха. Примеры такой рифмовки есть уже у Пушкина («Не розу пафосскую...»).

Длитесь, мгновенья! (Четырехсложные рифмы). См. выше.

Как дельфин. (Начальные рифмы). *Начальными* рифмами называются созвучия, стоящие *в начале* стиха. При этом стих может или оставаться без рифмы на конце (белые стихи), как в приведенном примере, или иметь самостоятельную рифму. В последнем случае начальная рифма становится просто *постоянной внутренней* рифмой (примеры см. ниже.) Образцы начальных рифм дала З. Гиппиус.

Реет тень. (Начальные рифмы). Особый тип начальной рифмы представляет созвучие *конца* стиха с *началом* следующего (или одного из следующих). Точно выдержанная, такая рифмовка дает, так называемые, «*бесконечные*» (или «змеиные») строфы («серпантин»), как в приведенном примере.

Меж развалин. (Серпантин). См. примеч. к предыдущему стихотворению.

Усни, белоснежное поле! (Рифма предпоследнего слова). Стихи перепечатываются из сборника «Семь цветов радуги».

Монопланы. Вечером в дороге. Две головки. (Рифмы). См. выше. Два последних стихотворения — из того же сборника.

На лыжах. Мгновенья мгновеннее. Как неяркие бутоны. Лесные тропинки. (Сплошные и внутренние постоянные рифмы). Стихами со сплошными рифмами называются те, где рифмуется *каждое* слово; с постоянными внутренними рифмами те, где внутренние рифмы стиха стоят на определенном месте, например, в полустипциях, перед постоянными цесурами и т.д. Пример постоянных внутренних рифм представляют переводы Пушкина из Мицкевича. Кроме последнего, другие три стихотворения — из того же сборника.

Две малайских песни. Две испанских песенки. Вербная суббота. (Ассонансы). См. выше об ассонансах. «Песни» были напечатаны в «Сборнике Сирина», «Вербная суббота» — в сборнике «Семь цветов радуги».

Сухие листья. (Звукопись). См. выше. Из того же сборника.

Лишь безмятежного мира... Это — надгробные нении... Утренняя тишь. Последний спор. (Перезвучья). Примеры различного размещения конечных и срединных рифм. Стихи были ранее напечатаны в «Русской мысли» и «Летописи».

Мой маяк. Слово. (Анафоры). Форма *анафоры*, стихов, где все слова начинаются с одной и той же буквы, относится к так называемым *темам*. «Темы» приближаются к «формам», так как определяют строение всего стихотворения, но в то же время дают и своеобразие его звуковой стороны, почему могут рассматриваться и как приемы евфонии. Анафоры были сравнительно обычны в поэзии последних периодов Рима и монастырской средневековой. Стихи «Мой маяк» — из сборника «Семь цветов радуги».

Июльская ночь. (Азбука). Как бы особый вид анафоры составляют стихи, где каждое слово начинается или кончается определенной буквой. Образцы такого рода стихов были даны в те же периоды, как анафоры.

В дорожном полусне. Голос луны. (Палиндром буквенный). *Палиндромом* называется стихотворение, которое можно читать от начала к концу и от конца к началу, по буквам (буквенный палиндром) или по словам (словесный). Известны палиндромы Порфирия Оптациана (IV в. по р. X.) и, у нас, Державина:

Я иду с мечем, судия.

(Другой известный палиндром: «А роза упала на лапу Азора»). В последнее время писал палиндромы В. Каменский («перевертни»).

Виденья былого. Из антологии. (Палиндромы словесные). См. примеч. к предыдущему стихотворению. Второй пример — точный перевод с латинского.

Из латинской антологии. (Стихи обращенные и др.). Римская поэзия III—IV вв. по р. X. представляет много образцов мастерски выполненных *тем* в поэзии Пентадия, Порфирия, Авсония и др. По приведенным примерам (переводы) ясно видны задачи отдельных тем. «Эпитафия Вергилия» намекает на три его основных труда: «Буколики», «Георгики», «Энеиду». Поэт, как пастырь, пас коз веткой, как оратай, возделывал огород лопатой, и как воин, низил врагов мечом. Ср. стих Пушкина:



Восточное изречение. (Метаграмма). *Метаграммой* называются слова или стихи, составленные из одних и тех же букв, но в различном порядке. Некоторые др. темы см. в отделе «Опыты по строфике».

### Часть III

#### Опыты по строфике

Рим. (Моностих Авсония). Моностихи (стихотворения в одну строку) встречаются в греческой и латинской антологиях. Приведенный образец — перевод моностиха Д. М. Авсония (IV в. по р. Х.) — был напечатан в «Русской мысли» и в брошюре «Великий ритор», М., 1911, как и др., следующие далее, переводы стихов Авсония.

О императорах. (Моностихи Авсония). См. примеч. к предыдущему стихотворению.

О приближении весны. (Повторные дистихи Пентадия). Элегический дистих — сочетание гексаметра и пентаметра, любимая форма античных элегиков. *Повторным* называется дистих, в котором первое полуступище гексаметра повторяется, как второе полуступище пентаметра. Приведенный образец — перевод повторных дистихов Пентадия (III в. по р. Х.) — был напечатан в «Русской мысли», как и другие, следующие далее, переводы стихов Пентадия.

Подражание Горацию. (Алкеев метр). *Алкеев метр*, или *алкеева строфа* — четверостишие, в котором третий стих — чистый четырехстопный ямб, а остальные три стиха — сложные метры: первый и второй — два ямба с женским окончанием перед цесурой и два дактиля, четвертый — два дактиля и два акаталектических хорей (логаедический метр). Такой характер алкеева строфа принимает в русской метрике, в античной — характер ее несколько иной. Вообще, по условиям русской метрики, античные сложные метры (логаеды и др.) в русской поэзии подвергаются различным изменениям, выяснять подробно которые здесь — не место. В русской поэзии есть длинный ряд попыток воссоздать сложные античные метры в переводах и подражаниях: А. Востокова, Вяч. Иванова, В. Вересаева, М. Гофмана, Семенова-Тяншанского, пишущего эти строки и др.

К Лидии. (Сапфическая большая строфа). К Лидии. (Сапфическая меньшая строфа). На брэнность. (Сапфическая строфа Сульпиция Луперка). См. примеч. к предыдущему стихотворению. Два первых образца — переводы од Горация, которые были напечатаны в журнале «Гермес», 1916—1917 гг.; третий — перевод оды Сульпиция Луперка (III в. по р. Х.), напечатанный там же.

Из Андре Шенье. (Александрейский стих). Александрейский стих, во французской поэзии, — двустишия (дистихи) с чередующимися смежными рифмами, женскими и мужскими. Условно принято передавать французский двенадцатисложный стих — шестистопным ямбом, хотя характер этих двух метров далеко не одинаков.

Умирающий день. (Терцины). *Терцины* — итальянская форма трехстиший (трестихов), наиболее распространенная. Теория терцин — общеизвестна. Их преимущество в связности строф порядком рифм. Условно принято итальянский десятистопный стих, в терцинах, передавать по-русски пятистопным ямбом, впрочем, близким по характеру метра.

Сонеты. Теорию сонета, подробно разработанную итальянскими и французскими теоретиками, можно найти во всех популярных руководствах по стихосложению. В идеальном сонете содержание должно быть расположено сообразно с внешним построением стихотворения: первая кватрина — вводит основную мысль; вторая кватрина развивает ее; первая терцина — противопоставляет основной мысли новую; вторая терцина дает синтез обеих мыслей. Ввиду такого построения, *сонеты с кодою* (с «хвостом», то есть с добавочными стихами), *обращенные сонеты* (где терцины стоят раньше кватрин) и тому подобное являются извращением идеи сонета. Сонет-акростих, стр. 516, есть видоизменение *акростиха* вообще и, следовательно (как *телестих* и *месостих*, в которых определенный смысл дают *крайние*, последние, или *средние* буквы), относится столь же к «формам», как и к «темам».

Oblat. Ее колени. (Рондо). Теорию *рондо* см. там же, где теорию сонета. Сущность рондо — трижды повторенный припев: в начале, в середине и в конце стихотворения, причем традиция предпочитает в рондо две рифмы. Развитие идеи рондо приводит к *сложным рондо* и тому подобное. Рондо «Ее колени» взято из сборника «Все напевы».

Три символа. (Риторнель). Ф. Сологубу. (Триолет). Сон мгновенный. (Виланель). Риторнель, триолет и виланель — «формы», дошедшие из старофранцузской, староитальянской и провансальской поэзии, где зародились рондо и сонет. Поэтому теории этих форм также достаточно разработаны и помещаются во всех учебниках стихосложения. Менее других известна риторнель, обычно — трехстишия, где два стиха, более длинных, развивают мысль первого, более короткого. Триолет был написан уже Карамзиным, а К. Фофанов прославил «царевича Триолета» триолетами же; позже Ф. Сологуб дал целую книгу триолетов. Достоинство триолета, конечно, в том, чтобы повторяющиеся стихи (два первых в конце, как седьмой и восьмой, и первый еще, как четвертый) не были только припевом, но появлялись каждый раз с видоизмененным значением. Форма виланели следует из приведенного образца. —



Триолет Ф. Сологубу (ответ на его триолет, обращенный к автору) взят из сборника «Семь цветов радуги».

О женщинах былых времен. (Фр. Вийона). О любви и смерти. (Баллады). Термин «баллада» имеет два значения. Немецкие романтики называли так небольшую эпическую поэму в строфах; эта форма хорошо у нас известна по балладам Шиллера и Гете, в переводах Жуковского, гр. А.К. Толстого, новых — С. Соловьева и др. Автор этой книги написал две баллады такого рода: «Похищение Берты» («Сборник Сирина», II) и «Пророчиание» («Одесский листок» 1914 г.). В старофранцузской поэзии термин «баллада» имел иной смысл: так называлось лирическое стихотворение из трех строф по восьми стихов с заключительной «посылкой» (envoi) в четыре стиха, при трех рифмах на всю пьесу, из которых одна встречается четырнадцать раз, другая — восемь, третья — шесть, и с повторением одного и того же стиха (припева) в конце всех строф, не исключая «посылки». Достоинство баллады в том, чтобы повторяющийся стих естественно входил в состав строфы. В последние годы ряд баллад был написан М. Кузминым, Н. Гумилевым и др. Баллада «О женщинах» (перевод баллады Франсуа Вийона) была напечатана в «Сборнике Сирина», II, а баллада «О любви и смерти» взята из сборника «Семь цветов радуги».

К Даме. (Канцона). Канцона, — любимая форма провансальских и староитальянских поэтов, — лирическое стихотворение в строфах, построение которых представлялось изобретательности поэта. (См. Вступительную статью, с. 474.) Лучшие канцоны на русском языке написаны Вяч. Ивановым. Канцона «К Даме» была напечатана в «Сборнике Сирина», II.

Безнадежность. (Секстина). Секстина — стихотворение из шести строф по шести стихов каждая, причем конечные слова первой строфы (которые могут между собою рифмовать, но могут и не рифмовать) повторяются во всех строфах на заранее определенных местах, осуществляя все возможные алгебраические «перемещения» шести элементов. Достоинство секстины — в естественности этих повторений и в том, чтобы повторяющиеся слова появлялись каждый раз в видоизмененном значении. Едва ли не первая, по-русски, секстина была написана Л. Меем; позже ряд секстин был написан М. Кузминым и др. Секстина «Безнадежность» взята из сборника «Семь цветов радуги».

Песня из темницы. (Строфы). Род канцоны (см. выше).

Дворец Любви. (Строфы). Перевод французских стихов XIV в. Метр — шестистопный ямб с женской цесурой (ср. стихотворение на с. 482).

В ту ночь. Твой взор. (Газеллы). Газелла — двустушия персидской поэзии, где особенности этой формы были вызваны свойствами языка. Сущность газеллы (правильнее — газели) — в повторении заключительных слов первого стиха в конце второго стиха и в конце каждого двустушия; все остальное — украшения, которые для данной формы не обязательны. Достоинство газеллы — в том же, как и в других формах с повторением слов (рондо, триолет, баллада, виланель, секстина и др.). Ряд газелл, — переводы Гафиза, — дал А. Фет; много газелл написано М. Кузминым, Вяч. Ивановым и др. Газелла «В ту ночь» была напечатана в «Сборнике Сирина», II.

Персидские четверостишия. Свойства языков персидского и арабского побудили поэтов Ближнего Востока (в том числе староармянских и др.) употреблять многостопные стихи, разделенные постоянной цесурой на два самостоятельных полустишия. В передаче на европейские языки каждый такой стих разлагается на два. Так называемые «персидские четверостишия» (зародыш, из которого развилась газелла) суть, собственно, двустушия с постоянной внутренней рифмой перед первой большой цесурой; вот почему третий стих (в сущности — полустишие) остается без рифмы. «Персидские четверостишия» были напечатаны в «Сборнике Сирина», II.

Песнь норманнов. (Припевы). О припевах см. выше.

Армянские песни. (Народные, Саят-Новы и др.). Армянская поэзия восприняла многие приемы, обычные во всей восточной поэзии: персидской, арабской и др. Эти приемы мастерски применены авторами монастырской лирики XV—XVII вв. и позднейшими «ашугами» (народными бродячими певцами), среди которых талантливейшим был Саят-Нова (XVIII в.). Припевы, обязательные повторения слов, много раз повторяющаяся рифма и тому подобное, все это, только изредка встречающееся в европейской поэзии, разработано староармянскими поэтами, как основные приемы музыкальности стихов. Так как вместе с тем армянская лирика XV—XVII вв. достигает предельных высот искусства, содержит истинные перлы мировой поэзии, то изучение этой лирики обязательно для каждого поэта, наравне с провансальской поэзией, с античной и т. под. Подробнее об этом см. наши статьи в книгах: «Поэзия Армении с древнейших времен» (под ред. Валерия Брюсова, изд. М. Армянского комитета, М., 1916 г.), откуда взяты и приводимые здесь образцы, и Валерий Брюсов, «Летопись исторических судеб армянского народа от VI в. до р. X. по наше время» (изд. того же комитета, М., 1918). *Джан-гулюмы* — народные весенние обрядовые песни.

Танки и хай-кай. Танка, любимая форма старояпонских поэтов, стихотворение в тридцать один слог, расположенных в пяти стихах, по характеру японского языка — без рифм. Хай-кай — как бы укороченная танка, ее три первых стиха. Японские поэты умели вкладывать в тридцать один слог танки выражение сложных и многообразных чувств. Для европейца танка кажется вступительным стихом к ненаписанному стихотворению... Г. А. Рачинский остроумно указал, что тридцать один слог танки совпадают с тридцать одним слогом античного элегического дистиха; первые три стиха (пять, семь и пять слогов) образуют семнадцать слогов полного гексаметра, два последних стиха (семь и семь слогов) — четырнадцать слогов пентаметра. Много

танок и хай-кай, по-русски, написано К. Бальмонтом. Приводимые здесь были напечатаны в «Сборнике Сирина», II.

Треугольник. Стихотворения, которые расположением стихов образовывали разные фигуры, были распространены уже в римской поэзии III—IV вв. по р. X. Само собой понятно, что такое расположение придает и своеобразию ритмам стихов. «Фигурные» стихотворения должно отнести поэтому к разряду «тем».

Вечеровое свидание. (Бесконечное рондо). Бесконечное рондо — форма, в которой каждая следующая строфа повторяет, как стихи первый и третий, стихи второй и четвертый предыдущей строфы. Известный пример бесконечного рондо дан Ш. Бодлером.

Терем мечты. (Повторные рифмы). Вечерний Пан и др. (Строфы). Образцы различного построения строф, с внутренними постоянными рифмами и без таких рифм. Число возможных построений строфы, как указано во Вступительном очерке, — бесконечно. В частности, в стихах «Итак, это — сон...» использованы четырехсложные рифмы, в стихах «Закатная алость» — все выражения, означающие оттенки красного цвета, и под.

*В. Брюсов*

## ПРОРОК АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ

### 1

#### Вступление

«Пророк» в автографе Пушкина пока неизвестен. Впервые стихотворение было напечатано в «Московском вестнике» 1828 года; перепечатано в «Стихотворениях Александра Пушкина», часть II, СПб., 1829 года под 1826 годом; из этого издания перепечатывается во всех позднейших. Текст издания 1829 года таков:

259

1. Духовной жаждою томимъ,
2. В пустынь мрачной я влачился,
3. И шестикрылой Серафимъ
4. На перепутьи мнѣ явился;
5. Перстами легкими какъ сонъ
6. Моихъ зѣнницъ коснулся онъ:
7. Отверзлись въщія зѣнницы,
8. Какъ у испуганной орлицы.
9. Моихъ ушей коснулся онъ,
10. И ихъ наполнилъ шумъ и звонъ:
11. И вняль я неба содроганье,
12. И горній ангеловъ полеть,
13. И гадъ морскихъ подводный ходъ,
14. И дольней лозы прозябанье.
15. И онъ къ устамъ моимъ приникъ,
16. И вырвалъ грѣшной мой языкъ,
17. И празднословной и лукавой,
18. И жало мудрыя змѣи
19. Въ уста замершія мои
20. Вложилъ десницею кровавой.
21. И онъ мнѣ грудь рассѣкъ мечемъ,
22. И сердце трепетное вынулъ,
23. И уголь, пылающий огнемъ,
24. Во грудь отверстую водвинулъ.
25. Какъ трупъ в пустынь я лежалъ,
26. И Бога гласъ ко мнѣ воззвалъ.
27. «Восстань, Пророкъ, и виждь, и внемли,
28. Исполнись волею Моей,
29. И, обходя моря и земли,
30. Глаголомъ жги сердца людей».

В позднейших изданиях от этого текста постоянно делались мелкие отступления.

Не перечисляя их всех, укажем как пример издания П.О. Морозова («Просвещения», т. II. СПб., 1903), где в ст. 3 — «шестикрылый»; ст. 4 — «на перепутье», в конце точка; ст. 5 — запятая после «перстами» и в конце; ст. 9 в конце тире; ст. 10 в конце запятая; ст. 16 «грешный»; ст. 17 «празднословный», «лукавый»; ст. 27 «пророк» с маленькой буквы; ст. ст. 28, 29, 30 в начале кавычки; ст. 30 в конце восклицательный знак. Аналогичные отступления в других изданиях, особенно обычен восклицательный знак в конце стихотворения, чего нет в тексте Пушкина.

Существующий реальный комментарий к стихотворению скуден. Весь он построен на весьма сомнительных сообщениях П.А. Ефремова, ссылавшегося на рассказ С.А. Соболевского. Существенное в этом рассказе, что стихи написаны перед самым

отъездом Пушкина из Михайловского в Москву, и что в рукописи была еще строфа, что Пушкин намеревался передать эти стихи с этой дополнительной строфой царю «в случае неблагоприятного исхода объяснений с ним», что листок с этими стихами Пушкин выронил и боялся, не случилось ли это во дворце. Дополнительную строфу печатали в разных редакциях; наиболее обычная такова:

Восстань, восстань, пророк России,  
Позорной ризой облекись

И с вервьем вокруг смиренной выи  
К царю российскому явись.

Печатали также:

Иди, и с вервием на выи

К царю смятенному явись!

Несмотря на явную слабость этих виршей, об них существует целая литература; Н. Лернер, например, посвятил им особую статью в издании «Пушкин и его современники», вып. XIII, и преимущественно ими занял в издании под редакцией С.А. Венгерова (Брокгауз-Ефрон, т. IV) свое примечание к стихотворению, растянувшееся на 15 столбцов петита.

Затем также немало написано размышлений на тему, что это за «пророк», библейский или нет, может быть, магометанский, не видал ли Пушкин картинок, на которых изображены пророки или пророк с ангелом, а тем более еще с ангелом и с пылающим сердцем и т.д. Параллели, приведенные по этому поводу из Библии и из Корана, все весьма отдаленны и часто натянуты. В конце концов ничего «реального» о «Пророке» Пушкина до сих пор не сказано.

Задача предлагаемой статьи — всесторонне рассмотреть стихотворение с *формальной точки зрения*. Я понимаю «формальную» оценку самым широким образом, включая сюда и «композицию» стихотворения, как техническую, так и идейную. При этом, однако, уже за пределом «формальной» оценки остаются вопросы историко-литературные (например, вопрос о влияниях и заимствованиях), биографические, эстетические и т. п. Этот именно подход я избираю потому, что, по-моему мнению, формальная оценка должна предшествовать всякой другой. Итак, предлагаемая статья желает быть *началом* изучения «Пророка» Пушкина.

## 2

### Идейная композиция

<sup>66</sup> Это положение, которое должно быть предпосылкой всякой поэтики, "имеющей возникнуть как наука", к сожалению, до сих пор не вполне проникло в общенаучное сознание. Поэзия, как показали работы Вильгельма Гумбольдта, А. Потебни и их школы, есть форма познания. От научного познания поэзия отличается тем, что метод научного познания — анализ, поэтического (вообще художественного) познания — синтез. Где нет синтеза, нет поэзии, нет искусства. Само собой разумеется, что развивать и доказывать эти положения здесь не место.

Всякое поэтическое произведение есть синтез двух (или большего числа) идей<sup>66</sup>. Какие же идеи синтезует Пушкин в «Пророке»?

Основная задача стихотворения — объяснить деятельность поэта. В этом отношении к «Пророку» примыкают такие стихотворения, как «Поэт» 1827 года, «Близ мест, где царствует Венеция златая» 1827 года, «Чернь» 1828 года, «Поэту» 1830 года, «Эхо» 1831 года, последние строфы «Родословной моего героя» 1833 года и т. п. Вопрос решался Пушкиным в духе тех философских взглядов, которые господствовали в начале XIX века в кругах писателей, воспитанных на романтизме, — т.е. в духе идеалистической философии. Не подозревая того, Пушкин подчинился влиянию немецкой послекантовой философии.

Такое решение таило в себе некоторое противоречие, некоторую «антиномию», т.е. именно то, что и является существом всякого истинно художественного произведения. Где есть такая антиномия, не разрешимая аналитическими методами науки, — вступает в свои права искусство, в частности — поэзия, достигающая синтеза своими приемами образности и наглядности. Чем глубже разрешенное противоречие, тем наиболее ярким, наиболее «вдохновенным» представляется нам создание поэзии; и оно представляется нам тем более совершенным, «мастерским», чем убедительнее, аксиоматичнее проведенный синтез.

Поэт — обыкновенный человек, такой же, как все другие люди, со всеми их слабостями: вот одна «идея» стихотворения, одна «истина», взятая (как всегда в поэзии) аксиоматично. Это — та же мысль, которая развивается в стихах «Пока не требует поэта...» и др. Поэт изрекает откровения, которые не мог бы изречь обыкновенный человек, вещает нечто божественное, прозревает незримое или неузнанное; вот вторая «идея» стихотворения, вторая «истина», или аксиома, противоречащая первой. И эту мысль Пушкин повторял неоднократно, говоря «не понимаемый никак», «ты — царь» и т. п. Антиномия налицо: «поэт — простой смертный» и «поэт — не простой смертный»,  $A=A$  и  $A \neq A$ . Синтез этих двух идей и будет тем «искомым», тем  $x$ , о котором говорил Потебня, что плох тот поэт, кто отправляется от этого решения как от данного, лишь подыскивая выражения для готовой мысли, так как для истинного поэта основная мысль стихотворения всегда нечто еще неизвестное, искомое,  $x$ , получаемый как результат от процесса творчества.

Путем естественным установить искомый синтез было невозможно; оставался путь сверхъестественный. Итак, Пушкину надо было ввести в свое стихотворение нечто сверхъестественное. Но сверхъестественное удобнее показать в обстановке, — далекой от повседневной действительности, где мы не привыкли встречаться с ним. Это подсказывало Пушкину перенести действие стихотворения в далекое, полубаснословное прошлое, в среду, где сверхъестественное для нас привычно. Но образы общеизвест-

<sup>67</sup> Тем самым (лат.).

<sup>68</sup> Понятия синтезуются невозможно. Понятия связываются лишь аналитически. "Человек смертен" есть суждение аналитическое: понятие "смертен" получается путем анализа понятия "человек". Образы связываются только синтетически. "Звук уснул" есть суждение синтетическое. В понятии "звук" анализ не вскрывает понятия "сон", но в образах "звука" и "сна" есть общий признак ослабления, позволяющий соединить их синтетически в новый образ: "Звук уснул". (Пример из Тютчева)

ных мифических поэтов, например, Мусея, Орфея, Ариона, мало подходили к замыслу, так как смысл мифов об них направлен в иную сторону. Являлась, однако, возможность заменить образ «поэта» образом «пророка» (конечно, библейского: только пророки Библии были для Пушкина подлинными «пророками»). Такая замена должна была представляться Пушкину заменой видového — родовым. Поэт — частный случай пророка, *vates*. Все, доказанное для пророка, *eo ipso*<sup>67</sup> будет доказано для поэта. Выбором образа библейского пророка обуславливались и те образы, в которых должно быть воплощено сверхъестественное: ангел и господь Саваоф, притом последний не в зрительном образе, а как «глас». Это было неизбежно, чтобы сохранить колорит Библии и, следовательно, сделать сверхъестественное приемлемым для читателя.

Таким образом обстановка стихотворения была найдена. Методы поэзии требовали, чтобы обе «идеи», которые выше изложены в форме отвлеченных суждений, были бы воплощены в конкретные образы<sup>68</sup>. Первая идея воплощена в образе «пророка, *влачащегося* в пустыне». У него все признаки обыкновенного человека: «зеницы», «уши», «грешный язык, празднословный и лукавый», «сердце трепетное», он томится «духовной жаждой», он падает «как труп» и т. п. Вторая идея воплощена в образе пророка преображенного: у него «вещи зеницы», слух, который внемлет «неба содроганье, и горный ангелов полет, и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье», у него вместо языка « жало мудрая змея », вместо сердца «угль, пылающий огнем», и т. п. Явно, что такое преображение может совершить лишь сверхъестественная сила. Она воплощена в образе «шестикрылого серафима», который обладает «перстами легкими как сон», «рассекает грудь мечом» и т. д. И этот серафим действует не по своей воле, а по воле бога, «глас» которого завершает преображение. Обстановка события — «пустыня мрачная», напоминающая читателю знакомые ему картины из Библии, где он привык встречать и «серафимов» и «божий глас».

На язык понятий и логики стихотворение можно перевести так: поэт — человек обыкновенный, но свое вдохновение он получает свыше, с неба, и потому в его произведениях есть нечто сверхъестественное. Антиномия примирена, синтез найден: «человек» и «не-человеческое» синтезованы божественной силой. Противоречие объяснено: с точки зрения Пушкина, поэтическое творчество объясняется некоторым наитием, некоей силой, неизвестной в ряду естественных сил.

Можно ли было доказывать ту же мысль научным путем? — Можно. Для этого следовало бы анализировать содержание поэтического творчества или проповеди пророков. Далее следовало бы доказать, что в этом творчестве или в этих пророчествах имеются элементы, не объяснимые из обычной человеческой психологии. Из этого можно было бы сделать вывод, что, следовательно, в психологии поэтов и пророков имеются данные, показывающие на какое-то сверхъестественное влияние. Наконец, все это привело бы к тому же выводу, к какому пришел Пушкин: что вдохновение поэта объяснимо только божественным влиянием или вообще влиянием сил, о которых наши естественные науки ничего не знают.

Сто лет назад, во времена Пушкина, состояние науки, в частности психологии, было таково, что невозможность подобного доказательства вовсе не была очевидной. Доказать наличие каких-то особых сил в художественном творчестве наука, конечно, не могла, но и доказать, что гипотетическое допущение их — излишне, тоже была не в силах. Психология творчества была в зародыше, и поэтическое вдохновение казалось чем-то чудесным. Пушкин мог мыслить (или, вернее, чувствовать, так как был чужд философских спекуляций) свое художественное решение вопроса не противоречащим возможному рассудочному (научному) решению. Иного объяснения чуду творчества Пушкин не видел и прибегал к «божественному», «мистическому», как к единственно возможному решению, подобно тому, как и Наполеона он называл: «чудный (т. е. чудесный) муж»,

посланник PROVIDENYA,

Вершитель роковой безвестного вельнья.

Общий синтез, образ преображенного пророка, создается в стихах Пушкина через ряд второстепенных синтезов, отдельных образов. Самое преображение представлено в действии, притом как преображение *телесное*, чтобы все время можно было оперировать образами, а не понятиями: не «зрение», а «зеницы»; не «слух», а «уши»; не «речь», а «язык»; не «ум» или «помыслы», а «сердце». Преображенные чувства изображены частью сравнениями: «как у испуганной орлицы», «жалю змеи», «угль», частью указанием на их новые способности: «внял я неба содроганье»... и т. д. То и другое связано действиями серафима: «коснулся», «вырвал», «рассек», «вложил». Ряд частных образов, вытекающих из этого изображения, тоже чисто синтетичен: «персты легкие как сон», «вещи зеницы», «неба содроганье», «ход гад» и т. д.; таковы же образы описательные: «пустыня мрачная», «лежал как труп» и т. д.

### 3

#### Внешняя композиция

По внешней композиции стихотворение распадается на три основных части: I — вступление; II — постепенное преображение человека в пророка; III — заключение. Эти части подробнее разделяются так:

I. Вступление (4 стиха) дает экспозицию стихотворения: выведены два действующих лица, «я» (пророк) и «серафим», причем каждому отведено по 2 стиха, и показано место действия.

1. «Я» и место действия («пустыня мрачная»). Ст. 1—2.



2. «Серафим» и место его появления («перепутье»). Ст. 3–4.

II. Преображение (20 стихов) разделено на четыре момента преобразования: 1 — зрения (4 стиха), 2 — слуха (6 стихов), 3 — языка (6 стихов), 4 — сердца (4 стиха), что дает ряд: 4–6–6–4. Каждый момент имеет две стадии: А — действие серафима, Б — результат этого действия. Каждая стадия включает в себя два элемента:

А, а — самое действие, А, б — состояние органа до преобразования; Б, а — самый результат, Б, б — ближайшие последствия. Однако, во избежание однообразия, в отдельных моментах подробнее развита то та, то другая стадия, то тот, то другой элемент, а именно:

1. Преобразование зрения. А, а — самое действие описано подробно, ст. 5–6; А, б — состояние органа до преобразования не описано, дано лишь слово «зеницы»; Б, а — результат описан сжато, ст. 7; Б, б — на последствия дан лишь намек — «вещие», ст. 7, зато дано сравнение, ст. 8. Вообще первый момент изображен сжато, чтобы следующие не казались повторением.

2. Преобразование слуха. А, а — самое действие описано кратко, ст. 9; А, б — состояние органа, как в 1-м моменте, определено лишь словом «уши». Б, а — результат описан сжато, ст. 10; Б, б — последствия описаны подробно, ст. 11–14, так как именно слух прежде всего мог проявить свои новые способности.

3. Преобразование языка. А, а — действие описано подробно, ст. 15–16; А, б — состояние органа до преобразования изображено подробно, ст. 17. Б, а — результат описан подробно, ст. 18–20; Б, б — последствия не представлены, так как они могли проявиться лишь впоследствии, зато изображение действия продолжено, ст. 20.

4. Преобразование сердца. А, а — действие описано подробно, ст. 21–22; А, б — состояние органа указано эпитетом «трепетное». Б, а — результат описан подробно, ст. 23–24; последствия не изображены по той же причине, как в 3-м моменте, но, как и там, дано продолжение действия.

III. Заключение (6 стихов) разделено на две части: 1 — связь с предыдущим и появление нового действующего лица — бога; 2 — глас бога, подводящий всему итог.

1. Связь возвращает к началу стихотворения повторением слова «пустыня» (рондельное строение) и вводит глас бога, ст. 25–26.

2. Глас бога подводит итоги всему преобразению (рецепция): «восстань» рецепирует предыдущее «я лежал», «пророк» — начальное «я»; «виждь» — преобразование зрения; «внемли» — слуха; «глаголом» — языка; «жги» — сердца; «моря и земли» — «пустыню мрачную»; «исполнись волею моею» — первый стих, где говорится о «духовной жажде».

Таким образом, стихотворение внутренне завершено; никакие дополнения к нему невозможны. Общая схема композиции такова:

#### I. Вступление

1. Я, пустыня. 2 ст.
2. Серафим, перепутье. 2 ст.

#### II. Преобразование

- |   |   |
|---|---|
| <p>1. <i>Зрение</i>. 4 ст.<br/>А, а — подробно.<br/>б — кратко.<br/>Б, а — сжато.<br/>б — кратко.</p>         | <p>2. <i>Слух</i>. 6 ст.<br/>А, а — подробно.<br/>б — кратко.<br/>Б, а — сжато.<br/>б — подробно.</p>           |
| <p>3. <i>Язык</i>. 6 ст.<br/>А, а — подробно.<br/>б — подробно.<br/>Б, а — подробно.<br/>б — отсутствует.</p> | <p>4. <i>Сердце</i>. 4 ст.<br/>А, а — подробно.<br/>б — подробно.<br/>Б, а — подробно.<br/>б — отсутствует.</p> |

#### III. Заключение.

1. Я — труп. 1 ст.  
Бога глас. 1 ст.
2. Рецепция. 4 ст.

4

#### Ритмика и строфика

Метр «Пророка» — четырехстопный ямб, обычного у Пушкина типа, с преобладанием пиррихической ипостасы в 3-й стопе. Из общего числа 30 стихов, стихов без ипостас — 10; с пиррихией в 1-й стопе — 1; в 3-й стопе — 14; в 1-й и 3-й стопах — 4; со спондеем во 2-й стопе — 1. Спондеическая ипостаса выражена слабо и приближается к чистому ямбу («мне грудь»). Пиррихий в 2-й стопе, спондеев в 1-й и 3-й, хореев — нет. Тем не менее разнообразие ритмов значительно и достигается, как всегда у Пушкина, комбинациями ипостас с малыми цесурами.



Различных ритмов в стихотворении — 14, а вариаций, принимая во внимание каталектику, — 19. Это следующие ритмы;

1. Без ипостас; три цесуры: после арсисов 1, 2, 3. Вариация 1 — ст. 27 (женский); вариация 2 — ст. 15 (мужской).

2. Без ипостас; три цесуры: после арсисов 1, 2 и после тесиса 4. Вариация 3 — ст. 6, 9, 13 (мужские).

3. Без ипостас; три цесуры: после арсисов 1, 2 и после тесиса 2. Вариация 4 — ст. 10 (мужской).

4. Без ипостас; три цесуры: после арсиса 3 и после тесисов 2, 3. Вариации 5 — ст. 2 (женский); вариация 6 — ст. 16 (мужской). В ст. 16 «мой» не может читаться без ударения, что отождествило бы ритм с вариацией 13.

5. Без ипостас; три цесуры: после арсисов 2, 3 и после тесиса 2. Вариация 7 — ст. 26, 30 (мужские).

6. Сpondeй во 2-й стопе; четыре цесуры: после арсисов 1, 3 и после обоих слогов спондея. Вариация 8 — ст. 21 (мужской).

7. Пиррихий в 3-й стопе; две цесуры: после арсиса 1 и между слогами пиррихия. Вариация 9 — ст. 25 (женский).

8. Пиррихий в 3-й стопе; две цесуры: после арсиса 1 и после пиррихия. Вариация 10 — ст. 20, 24 (женские); вариация 11 — ст. 19, 23 (мужские).

9. Пиррихий в 3-й стопе; две цесуры: после тесиса 2 и после пиррихия. Вариация 12 — ст. 7 (женский); вариация 13 — ст. 1, 12, 15, 18, 28 (мужские).

10. Пиррихий в 3-й стопе; две цесуры: после тесиса 2 и между слогами пиррихия. Вариация 14 — ст. 2, 11, 14 (женские).

11. Пиррихий в 3-й стопе; две цесуры: после тесиса 2 и после тесиса 4 (незаконченная ипостаса). Вариация 15 — ст. 22 (женский).

12. Пиррихий в 1-й стопе; две цесуры: после арсисов 2, 3. Вариация 16 — ст. 29 (женский).

13. Пиррихий в 1-й и 3-й стопах; одна цесура: между слогами второго пиррихия. Вариация 17 — ст. 17 (женский); вариация 18 — ст. 3 (мужской).

14. Пиррихий в 1-й и 3-й стопах; одна цесура: после второго пиррихия. Вариация 19 — ст. 8 (женский). Первая стопа имеет слабо выраженный хорейский оттенок.

Таким образом, отношение вариаций к метру — 19 : 30, т.е. разнообразие вариаций достигает 63,(3)%. Иначе, в среднем, каждая вариация повторяется менее двух раз; в точных цифрах: пять раз встречается 1 вариация; три раза — 2 вариации; два раза — 3 вариации, по одному разу — 12 вариаций, т.е. огромное большинство вариаций (12 из 19) встречается в стихотворении лишь *один раз*. Это и придает живое разнообразие ритму «Пророка». Притом тождественные вариации несколько раз взяты с определенной целью — одинаковостью ритма подчеркнуть параллелизм содержания, например, ст. 6 и 9, 20 и 24:

Моих зениц коснулся он...

\_\_\_\_\_

Моих ушей коснулся он...

\_\_\_\_\_

Вложил десницею кровавой...

\_\_\_\_\_

Во грудь отверстую водвинул...

Если принимать во внимание только ритмы, не обращая внимания на каталектику, получится отношение 14 : 30, т.е. 46,(6)%; шесть раз встречается 1 ритм, четыре раза — 1 ритм, три раза — 3 ритма, два раза — 3 ритма, один раз — 6 ритмов. Большинство всё же остается за ритмами, встречающимися не чаще двух раз (9 из 14).

Строфика стихотворения совпадает с композиционными делениями: вступление — 4 стиха, преобразование зрения — 4, слуха — 6, языка — 6, сердца — 4, связь — 2, заключение — 6. Это дает ряд:

$$(4)+(4+6+6+4)+(2+4).$$

Расположение рифм в строфах, то парных, то перекрестных, то обхватных, вносит нужное разнообразие в строй, который иначе мог бы быть неприятен своей неопределенной правильностью.

## 5

### Эвфония. Звукопись

Эвфонически «Пророк», при первом взгляде, кажется уступающим другим стихам Пушкина. Того обилия аллитераций (повторов), которое столь характерно для техники Пушкина, здесь как будто нет. Даже излюбленный прием Пушкина, анафора в конце стиха, встречается всего один раз, в форме, выраженной не резко («и виждь, и внемли»). Однако более внимательное изучение открывает в стихотворении немалое эвфонистическое богатство. По отдельным звукорядам эти явления распределяются так:

Ст. 1. Слабо выраженное рондо начального и заударного звука: «духовной жаждою», или, если принять во внимание два *ж*, — слабо выраженная обхватная система: *д-ж-ж-д* или: *вс, св*.

Ст. 2. Повтор заударного и ударного звука: «мрачной я влачился».

Ст. 3. См. дальше инструментовку. Очень слабый повтор двух *р*, ударного и неударного.

Ст. 4. См. дальше инструментовку. Внутренняя анафора: «на перепутьи».

Ст. 5. Обхватная система: *с-к-к-с*, с интеркаляцией третьего *к*: «перстами легкими как сон».

Ст. 6. Эпифора: «моих зениц», и рондо: «коснулся он».

Ст. 7. Слоговая анафора ударного и начального слога: «отверзлись вещи».

Ст. 8. Внутренняя гласная анафора: «как у испуганной».

Ст. 9. Рондо, как в ст. 6: «коснулся он».

Ст. 10. Стих начинается слитной анафорой: «и их», после чего следует рондельное строение: «наполнил шум и звон», со слабо выраженным обхватом двух *л*: «наполнил».

Ст. 11. Тройная анафора двух ударных и заударного звука: «внял я неба содрогање».

Ст. 12. Анафора ударного и заударного звука: «горний ангелов», и слабый повтор ударного и неударного *л*: «ангелов полет», что дает последовательную систему: *г-г-л-л*, или: *вв, сс*.

Ст. 13. Слоговая эпифора: *од — од*, с двойным пролепсисом, одним ударным, другим слабым, неударным: «и гад морских подводный ход», при этом стих дает рондельную метаграмму: «гад — ход».

Ст. 14. Как в ст. 12, слабо выраженная последовательная система: *л-л-з-з*, из первой анафоры с ударным и заударным звуком и второй с заударным и неударным: «дольней лозы прозябанье».

Ст. 15. Слитная зевгма: «к устам моим», и эпифора: «к устам моим», что дает неполный квадрат, и слабая, более инструментальная, эпифора: «моим приник».

Ст. 16. Анафора ударного и заударного звука: «вырвал грешный», и, более инструментальное, рондо: «вырвал — язык».

Ст. 17. Анафора ударного и начального звука *л* со слабой анафорой заударного и неударного звука *в*: «празднословный и лукавый», что дает перекрестную систему: *л-в-л-в* или: *вс, вс*.

Ст. 18. Анафора начально-ударного и начально-затактного звука: «мудрая змеи».

Ст. 19. Анафора ударного и начального звука: «замершие мои».

Ст. 20. См. дальше инструментовку. Внутренний слоговой повтор: *кровавой*, в произношении: *ав — авай*.

Ст. 21. Обхватная система из двух анафор, первой из двух начальных, второй из начально-ударно-затактного и начального звука: «мне грудь рассек мечом», т.е. опять по форме: *вс, св*.

Ст. 22. Анафора из заударного и начально-ударно-затактного звука: «сердце трепетное», и слабый эпифорический повтор неударного *и*: «трепетное вынул».

Ст. 23. Анафора на звуках *л*, заударного (но очень сильно звучащего: «угль») и ударного звука: «угль пылающий», и более слабая анафора на звук *г*, заударного (но также сильно звучащего «угль») и предударного звука: «угль — огнем», что дает обхватную систему: *г-л-л-г*, или: *вс, св*.

Ст. 24. Анафора из ударного и заударного звука: «грудь отверстую», вторая анафора из ударного и начального звука: «отверстую водвинул», с пролепсисом звука *в*: «во грудь», и силлепсисом того же звука в ударном слого: «водвинул», что дает перекрестную систему с пролепсом и силлепсом: *в-р-в-р-в-в*, или: *с, вс, вс, с*.

Ст. 25. Слоговая обратная зевгма: «труп в пустыне», и анафора начального и ударного звука: «труп в пустыне», что дает обхватную систему, опять по форме: *вс, св*.

Ст. 26. Зевгма: «бога глас», и рондо: «глас — воззвал», что дает последовательную систему из зевгмы и рондо, по форме: *вв, сс*.

Ст. 27. Тройная анафора: ординарная в конце стиха с пролепсом в начале: «Восстань — и виждь, и внемли», и слабый внутренний повтор в слове: «пророк», что дает систему по форме: *в, сс, вв*.

Ст. 28. См. дальше инструментовку. Анафора ударной гласной и заударного звука: «исполнись волею».

Ст. 29. Эпифора: «обходя моря».

Ст. 30. Внутренние анафоры в слове: «глаголом», и анафора затактно-начального и начального звука: «глаголом — людей», что дает систему по форме: *вс, вс, с*, или, точнее: *вс, вс, С<sup>69</sup>*.

В системе звукорядов стихотворения также имеется ряд повторов. Важнейший из них — анафора ряда стихов на *и*, ст. 10—18 и через два стиха еще ст. 21—23, затем еще ст. 3, 26 и 29. Таким образом, 15 стихов из 30 начинаются одинаково, союзом *И*, а еще один, ст. 29, тем же звуком: «Исполнись». Далее многие повторы отдельных звукорядов находят свой отзвук (пролепс или силлепс) в смежных; некоторые сочетания звукорядов сами образуют системы повторов. Важнейшие из этих явлений следующие:

Ст. 1—2. Анафора: «томим — в пустыне». Эпифора: «томим — влачился».

Ст. 3—4. Та же эпифора: «серафим — явился».

Ст. 4—5. Анафора: «на перепутьи — перстами».

Ст. 6—7. Словесный (и, следовательно, звуковой) повтор: «зениц — зеницы».

Ст. 8—9. Повтор гласный: «у испуганной — ушей», — род пролепса.

<sup>69</sup> Русская эвфония — наука еще мало разработанная. Для понимания вышеизложенного следует помнить, что в русской эвфонии в аллитерациях (повторах) господствующее значение имеют согласные, а из гласных лишь ударные и те, которые мало изменяются по произношению, стоя не под ударением, как *у, ю, и, ы*. Терминология эвфонии также не установлена: анафора называется иначе *скреп*, эпифора — *концовка*, зевгма — *стык*, рондо — *кольцо*. Понятие анафоры расширено и означает повторение не только начальных звуков, но звуков, входящих в начальный слог и в ударный слог слова.

<sup>70</sup> "Словом" в эвфонии называется сочетание звуков, произносимое с одним ударением, т. е. та часть звукоряда, которая в метрике отделяется малой цесурой.

Ст. 10–12. Шестерной повтор: «наполнил — звон внял — неба — содроганье — горный — ангелов», образующий систему: рондо+тройная анафора+двойная анафора; рифма «он» дает к системе пролепс.

Ст. 13–14. К эпифоре «гад — ход» силлепс «дольней».

Ст. 15–17. К анафоре «вырвал — грешный» пролепс «приник» и силлепс «празднословный».

Ст. 17–18. К анафоре «празднословный — лукавый» слабый пролепс «жало».

Ст. 18–19. Четвертная анафора: «мудрая — змеи — замершие — мои».

Ст. 20–22. Четвертная анафора: «грудь — рассек — сердце — трепетное», и к ней пролепс: «кровоавой».

Ст. 22–23. Зевгма: «вынул — уголь»; к анафоре «уголь пылающий» слабый пролепс «вынул».

Ст. 23–24. Метаграммная анафора: «уголь — грудь»; к анафоре: «угль — огнем», силлепс: «грудь».

Ст. 23–25. Анафорическое начало трех стихов: «и уголь — во грудь — как труп», одинакового строения и с одной ударной гласной.

Ст. 26–28. К анафоре: «восстань — виждь — внемли», пролепс: «воззвал» и силлепс: «волею».

Ст. 29–30. К анафоре: «глаголом — людей», слабый пролепс: «земли»; эпифора: «обходя — людей».

## 6

### Эвфония. Инструментовка и рифмовка

В инструментовке стихотворения прежде всего замечательно обилие гласных. Из 30 стихов на гласную начинается 17, т. е. более половины. При 97 словах в стихотворении<sup>70</sup> только двадцать один раз встречается столкновение согласных, большую часть объяснимое требованиями звукописи:

И он к устам моим приник...

И он мне грудь рассек мечом...

Как труп в пустыне я лежал...

Из 252 слогов стихотворения 91, т. е. больше 1/3, приходится на звуки *и*, *ий*, *ы*, *ый* и неударное *е*, близкое по звуку к *и* (например, *шестикрылый*). Чистых *и*, *ий* и *ы*. Чистых звуков *и* в этом счете 80. Ударных *и*, на 98 ударений, — 24, т. е. больше 1/4. Ряд стихов определенно инструментован на *и*:

И шестикрылый Серафим...

Перстами легкими как сон  
Моих зениц коснулся он:  
Отверзлись вещие зеницы...

Вложил десницею кровоавой...

Та же инструментовка проходит через анафору на *И* в начале 16 стихов из 30, в таких рифмах, как «томим — влачилсЯ — серафим — явилсЯ»; «зеницы — орлицы», «приник — язык», «змеи — мои», «вынул — водвинул» (отчасти, внемли — земли); в таких сочетаниях, как «и их», «и горный», «исполнись».

На этом общем фоне развивается частная инструментовка отдельных частей, причем она определенно подчинена композиционному строю. В отношении инструментовки (также и мелодики) стихотворение распадается на те же 6 частей, как и в композиционном отношении.

Вступление вводится стихом (ст. 1.), инструментованным на 3 чистых гласных: *о — а — и* — «духовной жаждою томим», после чего следуют стихи, инструментованные на основной звук *и*.

Четыре преобразования вводятся четырьмя параллельными стихами (ст. 6, 9, 15, 21), причем, соответственно тому, что, по распределению материала, преобразование I сближено со II, а III — с IV (см. схему в главе «Внешняя композиция»), так же построены и вводные стихи:

- I. Моих зениц коснулся он...
- II. Моих ушей коснулся он...
- III. И он к устам моим приник...
- IV. И он мне грудь рассек мечом...

Ст. I (ст. 6) вводится основным звуком *и*, после чего следуют новые звуки: *у — о*. Во всей этой части стихотворения (ст. 5–8) остается господствующим звук *и*.

Ст. II (ст. 9) сохраняет только один звук *и*, затем, помимо звуков, тождественных с I — *у — о*, дает *новый* звук — *ей* («ушей»). Следующий стих (ст. 10), изображающий «полноту», инструментован на *о* («наполнил... звон»). Далее четыре стиха (ст. 11–14), изображающие обострение слуха, сохраняя, как связь с предыдущим, одно ударное *и* («морских»), инструментованы на *а* и *о* («внял... содроганье... ангелов... гад... прозябанье... — горний... полет... подводный ход... дольней лозы»).

Ст. III (ст. 15) переносит основное *и* в конец строки («моим приник»). Следующий стих (ст. 16), изображающий жестокое вырывание языка, инструментован на *ы* («вырвал... язык»). Оба эти стиха (ст. 15 и 16) характерны накоплением согласных. Следующий стих, являющийся как бы вставкой (ст. 17 — «и празднословный и лукавый»), имеет совершенно особое ритмическое строение: это — единственный, в описании преобразений, стих с пиррихием в 1-й стопе. Далее следуют два инструментально параллельных стиха на звуки: *а — удр — и; а — ер — и*:

И жало мудрые змеи

В уста замершие мои.

Заканчивается преобразование языка стихом (ст. 20), возвращающим к основному звуку *и*.

Ст. IV (ст. 21) совсем не содержит звука *и*, кроме икающего *е* в слове «мечем». Изображая удар меча, стих разделяется малыми цесурами постопно на 4 равные части:

И он / мне грудь / рассек / мечем.

Впечатление еще усиливается тем, что две первые стопы составлены парами односложных слов (что обращает вторую стопу в спондей). Следующий стих (ст. 22), впервые в стихотворении, инструментован на *е* («сердце трепетное»). Далее идет стих (ст. 23), где резкий звук *у* в начале («и уголь») смягчается следующей ударной гласной *а* и вообще обилием гласных («пылающий»). Заключительный стих этого преобразования как бы дает сжатую рецепцию заключительных двух стихов преобразования языка:

В уста замершие мои  
Вложил десницею кровавой...

Во грудь отверстую водвинул...

Все три стиха имеют *один и тот же* ритм. Заключение вводится стихом (ст. 25), требующим при произнесении пауз («как труп / в пустыне»); начало его инструментовано на глухие звуки *у* и *ы*, которые сменяются открытым *а* («лежал»), дважды повторяющимся в следующем стихе (ст. 26), изображающим божий глас («глас... воззвал»).

Последняя часть, глас бога, начинается стихом, опять распадающимся по стопам:

Восстань, / Пророк, / и виждь, / и внемли...

Суровость этого строения переходит в следующих стихах (ст. 28–29) в полногласие (изобилие гласных), что соответствует содержанию, — голосу, раздающемуся выше («волею моею» и т.д.). Наконец, в последнем стихе то слово, на котором лежит логическое ударение и которое подводит итог всему стихотворению, инструментовано на основную гласную *и* («жги») и тем возобновляет основной строй инструментовки<sup>71</sup>.

Рифмы «Пророка», — вообще характерные для Пушкина, — подчинены общей инструментовке стихотворения. В то время, как в нашей новейшей поэзии (у футуристов и др.) рифма получила самодовлеющее значение, чем объясняется господствующая роль опорной согласной, у Пушкина рифма входит в общий звуковой ряд стиха, и ее опорная согласная подчиняется звукописи предшествующих слов. Поэтому и рифмы «Пророка» не могут быть рассматриваемы без связи с общей звукописью и инструментовкой.

Из 15 рифм стихотворения 6 имеют ударной гласной *и*, а 7-я имеет *и* на конце («внемли — земли»), что составляет почти половину всех рифм. Рифма с точной опорной согласной только одна («вынул — водвинул»), опорные же согласные других рифм объясняются строем звукоряда, к которому они принадлежат, хотя при этом многие рифмы построены так, что звуки, предшествующие ударной гласной, аналогичны.

Таковы рифмы: «томим — серафим», «коснулся он — звон», «содроганье — прозябанье», «змеи — мои»; в более слабой степени: «как сон — коснулся он», «зеницы — орлицы», «приник — язык», «лукавый — кровавый».

Строем звукоряда объясняются рифмы: «влачился» (связь с «мрачной»), «полет» («ангелов»), «ход» («гад»), «мечом» («мне»), «огнем» («уголь»), «людей» («обходя»).

Звуковой связью с другими рифмами объясняются рифмы: «явился» («серафим»), «огнем» («вынул»), «воззвал» («внемли»).

В звуковом отношении одинокими остаются рифмы: «внемли — земли» (объяснимая резкостью звукового сочетания *мл*), «моей» (объяснимая требованием полногласия, см. выше), «лежал» (объяснимая требованиями инструментовки).

<sup>71</sup> Отсутствие принятой терминологии для инструментовки заставило меня, в этой части статьи, прибегнуть к описательному способу изложения, от чего не могла не пострадать точность утверждений.

К этому анализу смысловой и технической композиции, метрики и ритмики, звукописи, инструментовки и рифмики (эвфонии) должен был бы быть присоединен подробный анализ мелодики (едва затронутой выше), а также анализ эмоционального значения ритмов и звуков стихотворения (вопросов, также едва намеченных в этой статье). Только тогда *формальное* изучение стихотворения могло бы считаться законченным.

Уже после этого может настать пора для плодотворного изучения историко-литературного и иного. Руководствуясь формальным анализом, возможно установить точную связь данного стихотворения с предшествовавшими ему явлениями литературы (влияния и заимствования) и вообще искусств, а также внутреннюю связь идей, выраженных в стихотворении, с предшествующими идейными течениями. Тот же анализ вскроет место данного стихотворения в эволюции творчества Пушкина, как со стороны техники, так и содержания. Теми же методами можно будет проследить, при содействии данных, даваемых историей критики, дальнейшую жизнь стихотворения, начиная с оценки его современниками, через позднейшие критические отзывы, через его отражение в других поэтических произведениях (подражания), вплоть до его современного понимания. Наконец, заключением этих работ явится оценка художественно-эстетическая. Здесь закончится роль критика и начнется работа *историка*.

*Нач. 1920-х годов*

## СИНТЕТИКА ПОЭЗИИ

### 1

Искусство, в частности поэзия, есть акт познания; таким образом, конечная цель искусства та же, как науки, — познание. По отношению к поэзии это вскрыто (школой Вильгельма Гумбольдта) из аналогии поэтического творчества и творчества языкового. Создание языка было и остается процессом познавательным. Слово есть первичный метод познания. Первобытный человек означал словом предмет или группу предметов, называл их, чтобы выделить из бессвязного хаоса впечатлений, зрительных, слуховых, осязательных и иных, и через то *знать их*. Назвать — значит узнать и, следовательно, познать. Совершенно параллелен, аналогичен этому процесс создания поэтического произведения, художественное поэтическое творчество.

Общий ход познания состоит «в объяснении нового, неизвестного при посредстве уже познанного, известного, названного» (формулировка А. Горнфельда). Первобытный человек, встречаясь с новым явлением, объяснял его себе тем, что называл таким словом, которое связывало это новое с уже известным, с уже имеющим свое название. Общеизвестны примеры этого: «дочь» от «доить», «месяц» от «мерить», «копыто» от «копать», «крыло» от «крыть» и т. п. Столь же известны примеры того же, взятые из языка ребенка: «арбузик» для означения стеклянного шара (А. Потебня) и из народного языка: «чутунка» для означения железной дороги, «подсажир» от «подсаживать» вместо пассажир (он же).

Поэтическое творчество идет по тому же пути. Поэт в своем произведении *называет* то, что он хочет себе уяснить, — называет при помощи уже известных названий, т. е. объясняет неизвестное через известное, иначе — совершает акт познания. Плох тот поэт (вывод А. Потебни), который ищет выражения (образов) для готовой, заранее найденной идеи; идея произведения, его основная мысль, для истинного поэта всегда X, искомое, то, что получается в результате творчества. Поэтическое творчество есть уяснение поэтом, для него самого, его, сначала еще смутных, неосознанных ощущений. Истинный поэт «даль свободную романа» всегда сначала различает «неясно», «сквозь магический кристалл» (Пушкин). Вот почему «болящий дух *врачу*ет песнопенье» (Баратынский), вот почему от «могучего образа», «возмущающего ум», можно «отделаться стихами» (Лермонтов).

Поэзия, вообще искусство, как и наука, есть познание истины — вот вывод, к которому пришло современное знание. «Врата красоты ведут к познанию», выражал это, в своих терминах, Шиллер. «Наука и искусство равно стремятся к познанию истины», говорил еще Карлейль. «Искусство дает форму знания», утверждал Рескин. Познание истины — это побуждение, которое заставляет ученого делать свои исследования, а художника — создавать свои произведения.

Должно оговорить, что эти выводы отнюдь не противоречат марксистскому взгляду на науку и искусство. К *каким* «истинам» приходят те или другие ученые и художники, в *каком* направлении они ищут этих истин, вот что уясняет марксизм. Но остается вопрос об основном побуждении, — пусть несознательном, несознанном, — к научной работе и творчеству. Оно всегда — искание истины; ученому или художнику представляется, что эта истина нужна, полезна всему человечеству или хотя бы только ему лично; марксизм показывает, что она была нужна и полезна только данному классу, но это уже — область других соображений.

### 2

Если поэзия, как и наука, есть форма познания, то чем же различаются познание научное и познание через поэтическое творчество? Исключительно *методом*. Метод науки — анализ; метод поэзии — синтез.



По существу все научные истины суть аналитические суждения. Суждение «человек смертен» есть аналитическое раскрытие того, что уже скрывается в понятии «человек». Собственно говоря, все возможные научные истины уже должны быть заключены *implicite* в аксиомах науки. Достаточно было бы аналитически раскрыть содержание аксиом, чтобы получить из них все «законы природы» и все «законы социальной жизни». Практически, на деле, это, конечно, невозможно.

Во-первых, человеческий интеллект не способен к такому анализу. Во-вторых, и это важнее, никаких подлинных «аксиом», в сущности, нет. Все наши «законы природы» и «аксиомы», в действительности, только относительные законы и относительные аксиомы. С течением времени, с развитием науки, нам приходится отказываться от этих законов и аксиом: частью они оказываются выводимыми из более общих положений, частью просто ошибочными. Это относится даже к тому, что еще недавно почиталось «законами физики», даже к аксиомам математики, вроде такой, напр.: «целое больше своей части». Поэтому на практике научное познание идет иным путем.

На практике наука пользуется преимущественно и почти исключительно индукцией. Ученый идет к своим выводам, к научным истинам, к законам — от фактов, от наблюдений, от экспериментов. Ученый делает общий вывод, обобщая ряд отдельных фактических наблюдений. Однако этот общий вывод непременно должен быть связан с ранее известными научными законами так, чтобы новое утверждение оказалось частным случаем одного или нескольких из них. Другими словами, новая научная истина всегда должна являться аналитическим раскрытием одной из прежде известных истин.

Положим, ученый, наблюдая психические явления, установил, что каждому из них соответствуют определенные явления физиологические, определенные химические реакции, являющиеся, по-видимому, причинами психических явлений. Это значит, что ученый еще не объясненное (психическое явление) поставил в связь с уже объясненным (химической реакцией) и именно в том смысле, что вскрыл в химических явлениях новое содержание, ранее в них не усмотренное. Иначе говоря, ученый как бы анализировал законы химии и вывел из них новый закон. Тем же путем шла наука, когда установила, что построения научные, правовые, художественные суть формы, в которых людьми осознаются изменения, происходящие в экономической базе социальной жизни. Это значит, что наука аналитически вскрыла законы экономики и вывела из них новую истину: «Все идеологии суть отражения в сознании экономических факторов».

В тех редких случаях, когда наука оперирует дедукцией, тот же процесс лишь увеличивается на один член. Путем дедукции ученый получает определенное заключение. Это заключение остается гипотезой, пока оно не проверено на фактах, на опыте, на наблюдении, т.е. индукцией. После того наступает пора для основного анализа.

Мысль, что можно построить все науки путем только анализа, конечно, — лишь условность, предел, которого достигнуть нельзя. Но это не изменяет положения, что все новые научные истины — только аналитическое раскрытие старых. Наука стремится к тому, чтобы все объяснить аналитически. Научное познание есть система аналитических суждений.

### 3

В противоположность науке, искусство, в частности поэзия, пользуется, как основным методом, синтезом. Произведение поэзии есть синтетическое суждение или ряд синтетических суждений; и такой же синтез есть каждый поэтический образ.

Если суждение «человек смертен» по существу — аналитично, хотя к нему и пришли путем индукции, через наблюдение, что все люди умирают, то выражение поэта (Ф. Тютчева) «звук уснул» есть суждение синтетическое. Сколько ни анализировать понятие «звук», в нем нельзя открыть «сна»; надо к «звуку» придать нечто извне, связать, синтезировать с ним, чтобы получить сочетание — «звук уснул». В этом суждении некоторое явление — замирание, затихание звуков ночью (см. стихотв. Тютчева «Тени сизые смешались»), рассматриваемое, как нечто неизвестное, требующее объяснения, истолковано, объяснено явлением, рассматриваемым, как нечто известное, засыпанием живых существ. Это — один из обыкновенных приемов поэтического синтеза, так называемое «олицетворение»: явления «одушевленной» жизни, в частности — людей, признаются более известными, так как поэт знает их по личному опыту, и ими объясняются явления мира «неодушевленного». По этому же приему созданы, напр., синтезы (Тютчева): «мир, пробудившись, встрепенулся», «лениво дышит полдень», «лазурь небесная смеется», «свод небесный вяло глядит» и т. под.

Однако синтетически связать отвлеченные понятия невозможно. Так, напр., нельзя установить синтетической связи между «рентой» и «синусом». Синтез должен быть оправдан не формальной логикой, а наглядностью, непосредственным восприятием, «чувственностью» (по терминологии Канта). Отсюда первое различие между наукой и поэзией. Наука оперирует понятиями, поэзия — чувственными представлениями. Наука апеллирует к рассудку, поэзия — к эмоции и к разуму. Наука стремится вытравить из слова все черты его первоначальной образности, прибегая для того к терминам и к алгебраическим формулам. Поэзия стремится вернуть слову эту утраченную им образность, пользуясь для того «тропами» и «фигурами». Для науки звуковое строение слова не имеет значения; для поэзии оно — могущественное средство воздействия на чувственность читателя.

Признано, что «поэзия» есть явление языка. В первобытном языке, в слове были живы все три его элемента: звук, образ, понятие. Первобытным человеком непосредственно ощущалось звучание слова, воспринимался даваемый им образ, сознавалось выражаемое

им понятие. С развитием речи первые два элемента имеют наклонность к вымиранию. Современный человек непосредственно не воспринимает звука слова и уже не чувствует скрытого в нем образа; слова все больше и больше становятся значаками понятий. Наука довершает этот процесс. Поэзия, напротив, восстанавливает первоначальную жизненность всех трех элементов слова. Поэзия заставляет непосредственно воспринимать звучание слов (ритмика и эвфония стиха и прозы), эмоционально воспринять их как образы (эйдология), не утрачивая, однако, выраженных ими понятий (семаоология). Таким путем поэзия создает представления, с которыми уже может оперировать синтезом.

Наука идет от частного к общему, от конкретного явления или предмета, т.е. от представления, к понятию. Поэзия, в противоположность этому, берет именно частные случаи, единичные факты, претворяет понятия в целостные представления, т.е. как бы в конкретные явления или предметы. Однако за каждым таким конкретным явлением, под каждым представлением, в поэзии скрыто некое общее положение, некая условная «истина», взятая аксиоматично (как аксиома), как что-то само собой несомненное, самоочевидное. Связывая синтетически представления, поэзия тем самым связывает и эти аксиомы, выводя из двух (или нескольких) — новую. Эта новая истина в совершенном поэтическом произведении представит тоже в виде представления, в менее совершенном, может быть, — в виде отвлеченного суждения. Но эта новая истина и будет тем *X*, тем искомым, ради которого создавалось все поэтическое произведение.

## 4

Возьмем конкретный пример.

Стихотворение Пушкина «Пророк» («Духовной жаждою томим...») было написано под влиянием тех взглядов, которые господствовали в начале XIX века в кругах писателей, усвоивших романтизм. Перед Пушкиным вставала задача объяснить деятельность *поэта*. Поэт — это обыкновенный человек, такой же, как другие люди (сравним: «Пока не требует поэта...»); вот одна «идея» стихотворения, одна его «истина», взятая как аксиома. Но поэт изрекает откровения, которые не могли быть изречены обыкновенными людьми (сравним: «не понимаемый никем...», «ты — царь...»); вот вторая «идея», вторая «истина», которую также предлагается принять как аксиому. Это теза и антитеза; остается установить синтез между этими двумя, как бы противоречивыми идеями. Вот — задача стихотворения, вот то искомое, тот *X*, который был перед Пушкиным, когда он писал свои стихи.

Естественным путем установить такой синтез невозможно; оставался путь сверхъестественный. Сверхъестественное удобнее показать в обстановке, далекой от повседневной действительности, ибо в повседневности мы сверхъестественного не встречаем. Поэтому образ «поэта» заменяется образом «пророка». Для Пушкина то была замена видового родовым: все, доказанное для пророка, было бы, с точки зрения Пушкина-романтика, *eo ipso*<sup>72</sup> доказано для поэта. Но, по методу поэзии, Пушкин не доказывает, а показывает. Взяв образ пророка, он переносит место действия в палестинскую пустыню библейских времен. Пророку является «шестикрылый серафим» и преображает его. Признаки обыкновенного человека, «зеницы», «уши», «грешный язык, и празднословный и лукавый», «сердце трепетное» — заменяются органами, которые дают сверхъестественную силу: «вещие зеницы», слух, который внемлет «неба содроганье», «жало мудрых змеи» вместо языка, «угль, пылающий огнем» вместо сердца. Явно, что с такими свойствами человек может быть пророком, а следовательно и поэтом. Явно также, что такое преображение человека в силах совершить только некий «серафим», т.е. сила высшая. Отсюда вывод: поэт получает свое вдохновение свыше, от неба — *q. e. d.*<sup>73</sup>, что требовалось доказать. Синтез двух противоречащих идей найден.

<sup>72</sup> *Тем самым (лат.)*

<sup>73</sup> *quod erat demonstrandum (лат.)*

Можно ли было бы попытаться доказать ту же мысль научным путем? Можно. Для этого должно было бы проанализировать содержание поэтического творчества или творчества пророков и доказать, что в этом творчестве имеются элементы, не объясняемые из обычной человеческой психологии. Потом надо было бы доказать возможность влияния на человека каких-то высших, сверхземных сил. Наконец, доказать, что именно таким влиянием и объясняется присутствие в творчестве поэтов элементов, иначе необъяснимых. Если бы было возможно построить этот ряд доказательств, мысль «Пророка» была бы доказана научно.

Совершенно несомненно, что такие доказательства невозможны, что все элементы поэтического творчества вполне объяснимы из психологии индивидуума (поэта) и среды и т.д. Но во времена Пушкина, почти сто лет назад, это было далеко не так очевидно. Психология, как наука, была почти в младенчестве; о психологии классовой не было и речи; возможность влияния свыше допускаясь многими видными мыслителями, и т.д. Вот почему Пушкин и мог прийти к соблазнительному выводу, что поэт есть «вещатель божьих глаголов», подобно тому, как Наполеона Пушкин называл —

посланник провиденья,

Вершитель роковой безвестного вельня.

Итак, в стихотворении «Пророк» перед нами, как конечный синтез, образ человека, «преображенного божьей волей», под которым скрыта определенная мысль: «вдохновение поэта — божественно». Мысль эта могла быть доказываема, — да и доказывалась не раз, — методами науки. В этих доказательствах всегда можно было вскрыть логические ошибки. Пушкин доказывает ту же мысль методами поэзии, т.е. синтезируя представления. Так как вывод ложен, то должны быть ошибки и в доказательствах. И действительно: мы не можем принять образ серафима, не можем

примириться с заменой сердца углем и т.д. При всех высоких художественных достоинствах стихотворения Пушкина (о чем подробнее здесь говорить не место), оно может нами быть воспринимается только при условии, что мы станем на точку зрения поэта. «Пророк» Пушкина уже только исторический факт, подобно, напр., учению о неделимости атома.

## 5

Возьмем другие примеры.  
Вот стихотворение Тютчева:

Святая ночь на небосклон взошла,  
И день отрадней, день любезней,  
Как золотой ковер она свила, —  
Ковер, накинутый над бездной,  
И, как виденье, внешний мир ушел...  
И человек, как сирота бездомный,  
Стоит теперь и немощен, и гол,  
Лицом к лицу пред пропастью темной.

На самого себя покинут он,  
Упразднен ум, и мысль осиротела, —  
В душе своей как в бездне погружен;  
И нет извне опоры, ни предела.  
И чудится давно минувшим сном  
Ему теперь все светлое, живое,  
И в чуждом неразгаданном, ночном,  
Он узнает наследье родовое.

Тезой и антитезой здесь явно взяты образы «дня» и «ночи». День определен, как «отрадней, любезней»; ночь — как «пропасть темная», где человек «немощен и гол». Чтобы синтезировать эти два образа, поэт вводит новый: день — это только ковер, временно накидываемый над пропастью ночи (раньше тот же образ дан Тютчевым в стихотв. «На мир таинственный духов...»). Таким образом, ночь — нечто более исконное, более родное человеку. Отсюда вывод: в элементе «ночном», как он ни ужасен, человек «узнает наследье родовое». Переводя этот вывод на язык отвлеченной мысли (поскольку такой перевод возможен, — что равно относится к предшествующему примеру и всем последующим), можно его формулировать так: в бессознательном человеке имеются элементы, восходящие к отдаленнейшим эпохам; с современной научной точки зрения можно сказать (стихотв. напечатано в 1850 г.) — восходящие не только к первобытным, пещерным людям, но и к предкам человечества в эволюции живых существ на земле. Эти элементы чужды современному строю человеческой психики, они в него вносят начало хаотичности. Но тем не менее мы не можем не чувствовать, что эти элементы нам родные, что наша современная психика — только малый круг в безмерном кругу атавистических переживаний.

Вот более сложный пример, стихи Фета:

С солнцем склоняясь за темную землю,  
Взором весь пройденный путь я объеблю:  
Вижу, бесследно пустынная мгла  
День погасила и ночь привела.  
Станным лишь что-то мерцает узором:  
Горе минувшее темным узором,

В сбивчивом ходе несбыточных грез  
Там миллионы рассыпало слез.  
Стыдно и больно, что так непонятно  
Светятся эти туманные пятна,  
Словно неясно дошедшая весть...  
Все бы, ах, все бы с собою унести!

В стихотворении два основных представления: «пройденный путь», т.е. жизненный (стихи написаны в конце жизни Фета, в 1887 г.), и «туманные пятна», те, что видны в звездном небе. Эти два представления синтезированы так, что одно переходит в другое, — поэт сам, как солнце, склоняется «за темную землю»; конец жизненного пути отождествлен с концом дня, с наступлением ночи; выступающие на небе звезды оказываются слезами, которые рассыпало «минувшее горе», и т. п. Путем такого синтеза поэт получает право — все, что можно сказать о туманных пятнах, применить к своему прошлому. Мы не знаем в точности, что такое туманности: может быть, там — миры с высокой культурой, с многотысячелетней историей. Так в конце жизни все пережитое в прошлом, все увлечения, страсти и страдания превращаются лишь в смутные воспоминания, «мерцают лишь странным узором». Вывод: «Все бы, ах, все бы с собою унести!» Или, если перевести его на язык отвлеченных понятий: «Совершенство природы человека состояло бы в том, чтобы сохранять до конца жизни все переживаемое столь живым и ярким, как в минуту самого переживания». Доказано это, — или, вернее, показано, — «путем доказательства от противного»: иное строение природы человека — не совершенно.

Вот еще пример, — большого произведения, поэмы или повести Пушкина, — «Медный всадник».

В повести две центральные мысли: первая, — что «великий человек», «герой», имеет право ради своих великих, мировых целей пренебрегать судьбой отдельных личностей; вторая, — что каждый человек, как бы мал и ничтожен он ни был, имеет право на свое личное счастье. Первая идея воплощена в образе Петра I; вторая — бедного Евгения; намеренно Петр взят не в своем реальном образе, а в своем идеальном воплощении в создании художника, как «Медный всадник», как «исполин», как «кумир», а Евгений сделан ничтожнейшим из ничтожных — он сам признается, «что мог бы бог ему прибавить ума...», и поэт сознательно отбросил предзнаменовавшееся раньше для повести пышное родословие своего героя. Связью между этими двумя образами является образ Петрограда — города, который «роковой волей» Петра основан «над морем» и в котором, по тому самому, во время наводнения 1824 года гибнет все счастье Евгения — его невеста. Для Петра было важно одно — «в Европу прорубить окно»; для Евгения это окно стало могилой всех его надежд. Эти две идеи, теза и антитеза,

дают как синтез третью: «сколько бы ни был прав «великий человек», «малые» восстанут на него за его пренебрежение к их личным интересам». Этот вывод также воплощен в образе Медного всадника, смутившегося от угроз бедного Евгения («ужо тебе»), соскакивающего со своего пьедестала и скачущего за несчастным «по потрясенной мостовой».

Такие примеры можно было бы продолжать без конца. Почти все произведения Пушкина, романы Достоевского, трагедии Шекспира, почти все «классические» произведения мировой литературы могли бы служить примерами. Разумеется, не всегда встречается отчетливое построение тезы, антитезы и синтеза. Иногда дается синтез трех и большего числа идей; иногда синтезы нескольких пар идей и потом синтез этих синтезов, взятых как тезы и антитезы; иногда одна из идей не выражена, а подразумевается, и т.д. Но как ни многообразны композиционные формы поэтических произведений, каждое из них непременно дает, как конечный результат, некоторое синтетическое суждение.

## 6

Итак, типическое произведение поэзии есть синтез двух образов, в которых воплощены две идеи. К этому синтезу поэт приходит через ряд вспомогательных синтезов. И каждый «поэтический образ» (в узком смысле этого слова) есть также синтез двух представлений. Поэтическое произведение, как сказано раньше, есть система синтезов.

Необходимо, однако, оговориться, что в том обширном и крайне неопределенном круге явлений, которые вообще называются «поэтическими произведениями», можно найти значительное число фактов, не совсем подходящих под данное определение.

Таковы, во-первых, те произведения, авторы которых ставили себе чисто технические задачи. Такие стихи, рассказы, драмы могут быть весьма ценны для развития поэзии, как мастерства, но в них, конечно, нечего искать полного осуществления основных задач поэзии, как искусства. Однако в своих частностях и эти произведения, поскольку они являются подлинными созданиями поэзии, непременно дают также ряды синтезов в виде «поэтических образов».

Таковы, во-вторых, те произведения, особенно лирические, авторы которых ставят себе задачу — передать «настроение», импрессионистическая лирика. Почти всегда их можно рассматривать как отдельные части цельного поэтического произведения, например, как бы отдельно развитую его тезу. Большею частью в произведениях того же поэта можно найти и стихотворения, соответствующие дальнейшим частям целого произведения, антитезе и синтезу.

Таковы, в-третьих, те произведения, в которых смешаны методы искусства и науки. Авторы таких произведений нередко пользуются не представлениями, а понятиями, идут к своим выводам чисто логическим путем, обращаются больше к рассудку, чем к эмоциям. В то же время авторы таких произведений пользуются и средствами поэзии — облачают их в метрико-ритмическую форму (т.е. пользуются звуковым элементом слов), употребляют разнообразные «фигуры речи», рассчитанные на действие эмоциональное, вводят, наконец, и отдельные «образы», т.е. поэтические синтезы. Отказать таким произведениям в праве считаться в ряду «поэтических» — трудно, но должно признать, что своей конечной цели они достигают преимущественно иными средствами, нежели средства искусства.

Далее стоит еще обширная группа, где смешаны различные типы. Только в лучших созданиях величайших поэтов, как, например, у Пушкина, целиком проведены методы поэзии. У поэтов менее значительных синтез постоянно чередуется с анализом, представления с понятиями, иначе говоря — поэтическое с прозаическим. Поэт то изображает — *показывает*, то начинает рассуждать — *доказывать*. Особенно часто завершительный синтез, который также должен был бы предстать в форме синтезирующего образа, подменяется отвлеченной мыслью, выраженной аналитическим суждением.

Заметим еще, что поэтические образы много теряют при переводе их на язык отвлеченных рассуждений. Поэт потому и прибегает к воплощению своих идей в образ, что выразить адекватно эти идеи путем логического сочетания понятий — трудно или еще невозможно. Это было видно уже из приведенных выше примеров, где идеи Пушкина и Фета, несомненно, обеднены при переводе их в форму аналитических суждений. Тем не менее каждое поэтическое создание поддается, с большим или меньшим приближением, такому переводу. И если в переводе мы получаем мысль бедную, скудную, банальную, это служит достаточным доказательством, что и само произведение — бедно, скудно и банально. Никакие внешние прикрасы формы не могут оправдать этой скудости: напротив, излишняя изысканность формы только подчеркнет эту скудость, и отсюда-то возникает требование гармонии между «содержанием и формой».

## 7

Изложенный взгляд на поэзию ведет к определенным выводам.

Виды литературных явлений крайне разнообразны. В широком смысле сюда относятся как поэтические произведения, так и ораторские, публицистические, научные сочинения и др. По существу они все, как всякая идеология, — выражение классового сознания, т.е., в конечном счете, отражение экономических отношений в социальной жизни. Но по методу создания эти виды весьма между собой различны. Один строй мышления у поэта, иной — у оратора, публициста или ученого. Чтобы вскрыть ту или иную идеологию, необходимо давать себе отчет в этом строе, в этих приемах мышления.



Истинный поэт, создавая свое произведение, мыслит синтезами представлений. В них-то и выражается его подлинная идеология. Напротив, те отвлеченные, аналитические суждения, которые он вводит в свое произведение, могут в гораздо меньшей степени отражать его подлинное мирозерцание. Речь идет не о тех случаях, когда поэт просто повторяет чужую мысль, так как он может повторить и чужие образы. Но даже в том случае, когда мысль имеет видимость некоторой самостоятельности, является возможность выяснить, действительно ли она присуща мирозерцанию поэта, не ошибался ли он, сознательно или бессознательно, высказывая ее. Такая мысль в поэтическом произведении не может быть доказана логически (ибо тогда оно было бы не поэтическое произведение, а трактат), и согласие или несогласие ее с подлинным мирозерцанием поэта обнаружится из сравнения ее с образами данного произведения, т.е. с теми синтетическими суждениями, которые воплощены в этих образах.

С другой стороны, тот же путь исследования приводит к точному разграничению произведений поэтических и непоэтических. Возникая из одной и той же потребности, — искания «истины» и желания передать ее другим, — эти два рода произведений имеют различную судьбу в дальнейшем. Произведения непоэтические предлагают ряды доказательств, оперируют отдельными понятиями, т.е. пользуются приемами мышления, обычными для всех, и читатели, так сказать, вооружены против ложных выводов. Поэтические произведения, наоборот, пользуются приемами мышления, свойственными, конечно, всем людям, но в современном мире у громадного большинства развитыми слабо; читатель получает вывод в форме образа, который лишь в подсознательном переходит в форму отвлеченных суждений, позднее неожиданно всплывающих в сознании. Таким образом, дальнейшая судьба литературного произведения прежде всего зависит от того, подлинная ли это поэзия или нет.

Из этого вытекает еще, что должна существовать самостоятельная «история поэзии», как существует, например, «история математики». Конечно, если историк литературы хочет непосредственно превратить свою работу в историю социальной жизни, для него безразлично, имеет ли он перед собой высокохудожественное создание или самое посредственное: последнее иной раз может легче повести к выводам. Но тогда остается непонятным, почему историк ограничивает себя областью литературы, потому что для его выводов ему могут оказаться более полезными явления совершенно иного порядка, например, моды дамских нарядов данной эпохи. История социальной жизни должна получиться как конечный вывод из объединения всех специальных «историй». Каждая форма идеологии имеет свои законы возникновения, проявления и обратного воздействия и поэтому должна быть изучаема отдельно (разумеется, в возможной связи с другими). С такой точки зрения и теоретик поэзии уже не может (как то принципиально предлагалось) рассматривать в одной плоскости произведение большого художника и сборник бездарных виршей.

Наконец, эти последние определения: «произведение художника» и «бездарное», т.е. художественное и нехудожественное, получают свой определенный смысл. Спор о данном произведении, поэзия ли это или не поэзия, может быть решен на основании объективных признаков, а не субъективных суждений или импрессионистической критики. Где нет синтетического мышления, где нет конечного синтеза двух или нескольких образов, это — не поэзия.

Произведение само по себе может быть ценным, значительным, может нравиться и увлекать, может иметь влияние, но оно будет влиять средствами иными, а не средствами искусства, будет нравиться иначе, чем художественные создания, будет ценно, как что-то другое, а не поэзия. Поэтическое произведение всегда приводит к синтетическому суждению, которое может быть вскрыто из его образов; в подлинном создании поэзии, в создании «великого» поэта, это суждение всегда — широкая новая мысль, равноценная лучшим завоеваниям науки, так как сущность поэзии — идеи, а не что иное.

1924

#### ЛЕВИЗНА ПУШКИНА В РИФМАХ<sup>74</sup>

1

В истории русской рифмы существует резкий перелом, наметившийся лет 15 тому назад. Принципам рифмы «классической», — той, которой пользовались последователи и эпигоны Пушкина, футуристы противопоставили принципы «новой» рифмы. Сначала то были неясные, неоформленные искания, часто сводившиеся к тому, что новые поэты просто небрежно относились к рифме, позволяя себе пользоваться созвучиями очень приблизительными, ассонансами весьма сомнительными. Но понемногу характер новой рифмы стал приобретать совершенно точные очертания. Из стихов В. Маяковского, особенно же Б. Пастернака и Н. Асеева, можно уже вывести определенную теорию новой рифмы. За последние годы эта новая рифма получает все большее распространение, усвоена, например, большинством пролетарских поэтов и покоряет постепенно стихи других поэтов, футуризму по существу чуждых.

Различие между рифмой «классической» и рифмой «новой» вполне явно. Классическая рифма, рифма преемников Пушкина, обращала исключительное внимание на тождество или сходство ударных гласных в двух словах и тех звуков, которые за

<sup>74</sup> Предлагаемая статья была прочитана мною, как доклад, в "Кабинете поэтики Литературно-художественного института" и в Пушкинской секции Академии Художественных наук. Моими оппонентами было сделано мне немало ценных указаний. Среди них я особенно должен отметить замечания Мих. Абр. Гершензона (младшего, студента Л.-Х. института). Так как М.А. Гершензон, при исследовании рифм Пушкина, стоит на совершенно иной, нежели я, точке зрения (притом очень интересной), то я не могу привести здесь его возражений полностью: это значило бы написать другую статью. Но в тех случаях, когда замечания М.А. Гершензона сводились к поправкам и дополнениям моих положений, я привожу далее эти замечания в подстрочных примечаниях. — В.Б.



<sup>75</sup> М.А. Гершензон выставил положение, что нельзя рассматривать эвфонию (звуковое строение) рифм у Пушкина вне общего эвфонического (звукового) строения всего стиха или даже ряда стихов. До известной степени это верно, в том смысле, что у Пушкина рифмующееся слово определено подчиняется общей эвфонии стиха. Думаю, однако, что представляет самостоятельный интерес — установить, как, несмотря на то, рифмы Пушкина, взятые сами по себе, имеют определенную тенденцию к согласованию доударных звуков. На зависимость же рифмы от общей эвфонии стиха указано в самом тексте статьи. Между прочим, изолирование рифм от этой общей эвфонии только уменьшает число доказательств, которые можно было бы привести в защиту основного тезиса статьи.

этими звуками следуют *вправо*, т.е. на конец слова. Например, для Ап. Майкова были вполне точными рифмами: *благость — тягость, ворот — год*, и т. п. Новая рифма, сохраняя требование тождества или сходства ударных гласных, допускает значительное несходство звуков, следующих за ними, т.е. конца слова но зато требует совпадения или близкого сходства звуков, стоящих *влево* от ударного, т.е. звука, идущего непосредственно перед ударным, так называемого «опорного», а также и части звуков, предшествующих ему. Например, Б. Пастернак рифмует: *продолжая — лужаек, померанцем — мараться, кормов — кормой, чердак — чехарда, подле вас — подливал*, и т. п.

Теория классической рифмы из числа звуков, стоящих *влево* от ударного, обращала внимание лишь на один, непосредственно предшествующий, «опорный», притом исключительно на звук согласный («опорная согласная», «*consonne d'appui*»). Необходимым согласование опорного согласного признавалось только в мужских открытых рифмах, т.е. в словах, кончающихся на ударную гласную. Таковы, например, рифмы А.К. Толстого: *в пыли — вознесли, красоты — цветы*, и т. п. В других случаях согласование опорной согласной считалось роскошью, называли такую рифму «глубокой» (что терминологически неправильно или, вернее, неудобно) и пользовались ею лишь в исключительных случаях. Например, для А. К. Толстого типичны рифмы: *голубой — корой, дома — переломы*, и т. п.

Новая рифма, разрешая различие конечных звуков слова, непременно требует согласования звука опорного, все равно гласного или согласного, и тем большего совпадения звуков *влево* от ударного, чем больше различие в окончании рифмующихся слов. Иначе говоря, новая рифма выдвинула в рифме значение *доударных* звуков, стоящих влево от ударного. Практика показала, что совпадение этих звуков действительно крайне усиливает созвучие слов, делает их созвучными даже при несходстве окончаний. Отсюда был уже один шаг к тому, чтобы в рифмах, где окончания совпадают (как в классической рифме), тоже искать совпадения доударных звуков. У того же Б. Пастернака находим рифмы: *истолку — потолку, кружевных — уж* и в них, *твой — плотвой, стрелки — тарелке, керосине — серо-синей, марина — комариной*, и т. п. Добавим, для характеристики новой рифмы, что она допускает перестановку (метастазу) звуков, предшествующих ударному, например: *мандарина — гордыней, знакомств — замком*, и т. п.; идя далее, новые поэты допускают даже при согласовании левых, доударных звуков, неточное совпадение ударного, например: *репейник — терпенье, разбою — разбойник* и т. п.

Ныне распространённые теории рифмы все стоят на принципах рифмы классической, т.е. согласования только звука ударного и стоящих *вправо* от него. Так определяют рифму стихологии немецкие, французские, английские; им следуют и русские теоретики. Этими же принципами руководится и автор новейшего обширного труда о рифме В. Жирмунский («Рифма, ее история и теория». Пб., 1923). Определенно формулирует эти принципы автор другой недавней работы о стихе Б. Томашевский («Русское стихосложение». Пб., 1923). Он пишет: «В общем случае состав рифмы слагается из ударного гласного и замыкающих звуков. В частном случае мужской рифмы на открытый слог в состав рифмы входит и опорный звук... На опорные звуки в XVIII и XIX веках внимания обращали весьма мало, по крайней мере, на практике». Последние слова стоит запомнить.

Наши теоретики рифмы щедро брали примеры из стихов Пушкина, но подходили к рифмам Пушкина с уже готовой теорией. Все внимание обращалось на ударную гласную и на звуки *вправо* от нее; звуками *слева*, доударными, не интересовались вовсе. Отсюда возникла уверенность, что Пушкин следовал принципам рифмы классической, что он согласовывал звуки, только начиная с ударного до конца слова. Отсюда и утверждение, что «на опорные звуки в XVIII и XIX веках внимания обращали весьма мало». Задача предлагаемой статьи в том и состоит, чтобы показать неправильность подобных выводов.

Итак, статья будет рассматривать не рифму Пушкина в целом (различные ее формы, типы, виды и т. п.), но только особенности пушкинских рифм, по отношению к согласованию в них доударных звуков. Тезис, подлежащий доказательству, состоит в том, что Пушкин обращал большое внимание на звуки, слева от ударного, и что, следовательно, новшества футуристов в области рифмы могут опереться на высокий авторитет Пушкина<sup>75</sup>.

## 2

Для начала рассмотрим одну из наиболее популярных строф «Евгения Онегина» (гл. IV, стр. 41):

Встает заря во мгле холодной,  
На нивах шум работ умолк;  
С своей волчихою голодной  
Выходит на дорогу волк;  
Его почуя, конь дорожный  
Храпит, и путник осторожный  
Несется в гору во весь дух.

На утренней заре пастух  
Не гонит уж коров из хлева.  
И в час полуденный в кружок  
Их не зовет его рожок.  
В избушке распевая, дева  
Прядет, и, зимних друг ночей,  
Трещит лучина перед ней.

В строфе 7 пар рифм. Из них в 4 доударные звуки приняты во внимание явно: *холодной — голодной, дорожный — осторожный, кружок — рожок, весь дух — пастух*. В рифме: *работ умолк — дорогу волк*, — опорные и другие согласные различны, но все три предшествующие гласные согласованы: *у*, которое не изменяет произношения без ударения, ударное *о* и неударное *о*, совпадающее с неударным *а*. В рифме:

ночей — ней — оба слова начинаются одним и тем же звуком (о чем скажем далее), а кроме того, опорная согласная «ночей» звучит явственно в «лучина перед ней» (ср. сочетания звуков: чина-ней ночей). Вполне классической остается лишь одна рифма: хлева — дева, объясняемая частью полуиотированным звуком русского *e*, частью евфоническим строением стихов: распевая дева — коров из хлева (в сочетании «ов — из» буква *в* означает звук средний между *ф* и *в*).

Возьмем другую строфу «Онегина» (гл. V, стр. 33):

Освободясь от пробки влажной,  
Бутылки хлопнули; вино  
Шипит; и вот с осанкой важной  
Куплетом мучимый давно,  
Трике встает; пред ним собранье  
Хранит глубокое молчанье.  
Татьяна чуть жива; Трике,

К ней обратясь с листком в руке,  
Запел фальшивя. Плески, клики  
Его приветствуют. Она  
Певцу присесть принуждена;  
Поэт же скромный, хоть великий,  
Ее здоровье первый пьет  
И ей бокал передает.

В этой строфе, из 7 пар рифм, явные опорные согласные в 3: вино — давно, Трике — руке; клики — великий. В рифме: влажной — важной — опорная согласная одного слова отделена во втором вставным звуком; кроме того, оба слова начинаются одним и тем же звуком. В рифме: пьет — передаёт — ударная гласная иотированная, т.е. как бы заключает в себе опорный звук *j*; кроме того, оба слова начинаются одним и тем же звуком. Вполне классической рифмой опять остается лишь одна: собранье — молчанье; но и здесь должно заметить, что оба рифмующиеся слова построены одинаково: оба — трехсложные, в обоих после начальной согласной следует неударное *о*, потом группа из двух согласных (*бр* и *лч*), и т. д.

Предлагаем проследить рифмы еще следующего стихотворения («Прозерпина»):

274 Плещут волны Флегетона,  
Своды Тартара дрожат,  
Кони бледного Плутона  
Быстро к нимфам Пелиона  
Из Аида бога мчат.  
Вдоль пустынного залива  
Прозерпина вслед за ним,  
Равнодушна и ревнива,  
Протекла путем одним.  
Пред богинею колена  
Робко юноша склонил...  
И богиням льстит измена,  
Прозерпине смертный мил.  
Ада грозная царица  
Взором юношу зовет,  
Обняла, и колесница  
Уж к Аиду их несет.  
Мчатся, облаком одеты,  
Видят вечные луга,  
Элизей и томной Леты  
Усыпленные берега.  
Там бессмертье, там забвенья,

Там утехам нет конца...  
Прозерпина в упоеньи,  
Без порфиры и венца,  
Повинуется желаньям,  
Предает его лобзаньям  
Сокровенные красы,  
В сладострастной неге тонет  
И молчит и томно стонет...  
Но бегут любви часы.  
Плещут волны Флегетона,  
Своды Тартара дрожат.  
Кони бледного Плутона  
Быстро мчат его назад.  
И Керери дочь уходит  
И счастливца за собой  
Из Элизия выводит  
Потаенною тропой.  
И счастливца отпирает  
Осторожною рукой  
Дверь, откуда вылетает  
Сновидений ложный рой.

Из 43 стихов то или иное согласование доударных звуков здесь имеется в 27 стихах, что составляет почти 63%. В 16 стихах согласования доударных звуков нет; но в них, почти везде, звуковое строение рифмы определяется звуковым строением стиха: *Равнодушна и ревнива... Прозерпина в упоеньи...* и т. п.

### 3

Теперь рассмотрим типы пушкинской рифмы, сначала по отношению только к опорному звуку.

Отдельно должно рассматривать рифму мужскую (с ударением на последнем слоге) и женскую (с ударением на предпоследнем слоге). Рифм дактилических и ипердактилических у Пушкина немного, и их можно оставить в стороне.

Среди мужских рифм различаются: открытые, т.е. с ударением на гласную, полуоткрытые или смягченные, т.е. с ударением на дифтонг с *й*, и закрытые, т.е. кончающиеся на согласную.

В открытых мужских рифмах Пушкин, как постоянное правило, соблюдал совпадение опорного звука, например: пора — вечера, старика — ручейка, зима — ума, небеса — полчаса, равно — темно, мне — старине, Парни — дни, чреду — суду, мечты — полноты и т.д. Исключение составляют рифмы на иотированный *e* звуки: *ю, я, ё*, т.е. *ју, ја, је*, где, по-видимому, для слуха Пушкина звук *j* уже являлся опорным. Отсюда возникли рифмы: *люю — свою, друзья — я*, и т. п., но рядом с ними нередки и рифмы на иотированный звук с добавочным опорным: *края — да я, сердца я — твоя, мою — отдаю, мое — твое*, и т.д. В отдельных случаях, как иотированные, принимались Пушкиным звуки *и* и *e*, откуда рифмы: *любви — дни, стекле — О да Е*, и т. п. Но таких примеров и вообще отступлений от общего правила мужской открытой рифмы у Пушкина очень немного.

В смягченных мужских рифмах Пушкин менее строго согласовывал опорный звук. По-видимому, слух его довольствовался совпадением как бы двух звуков в дифтонге. Наряду с рифмами, где опорный звук соблюден точно: живой — головой, дней — сильней, речей — очей, он ей — дней, молодой — седой, одной — мной, и т.д., встречается много таких, где взято не точное, а приблизительное согласование звуков (сходство, а не тождество): тобой — роковой, молодой — суетой, грядой — высотой, и т.д., и, наконец, такие, где опорный звук вовсе не принят во внимание: герой — собой, речей — нежней, чай — вставай, и т.д.

В закрытых мужских рифмах Пушкин чаще, чем в смягченных, согласовывал опорные звуки, например: разговор — двор, берегов — богов, роман — обман, болван — зван, пером — гром, брат — град, говорят — наряд, вряд — наряд, наконец — венец, медведь — реветь, Аквилон — небосклон, труд — руд, труслив — справедлив, падут — отдадут, судить — щадить, восставал — укрывал, и т.д. Не менее часто встречаются в таких рифмах приблизительные опорные звуки: опор — разговор, небес — деревес, сад — назад, конь — огонь, глядел — хотел, стихов — богов, грядях — кустах, путь — как-нибудь, и т.д. Однако в ряде таких рифм опорные звуки не согласованы вовсе, например: сейчас — нас, порок — венок, устах — очах, и т.д., особенно часто это в рифмах с ударением на *ю*, *я* и *ё* и в рифмах, кончающихся на две согласных.

Среди женских рифм Пушкина должно различать две группы: те, где после ударной гласной нет согласной или одна согласная, и те, где после ударной гласной две или несколько согласных.

В первой группе согласование опорного звука особенно часто в рифмах открытых: 1) без согласной после ударной: настроя — героя, сединою — женою, клеветою — мечтою, пожилые — злые, замираю — вверяю, и т.д.; 2) с согласной после ударной: тумане — романе, угрозы — прозы, друга — супруга, телега — ночлега, рассказы — проказы, печали — качали — венчали, печали — отвечали, Орлова — слова, отраду — винограду, отрада — Цареграда, время — стремя, триолеты — куплеты, воздымала — выжимала, и т.д.; 3) то же с приблизительным согласованием: боле — воле, убийца — кровопийца, утверждали — достали, Гибралтара — удара, гости — кости, стакана — кургана, посвящали — искажали, и т.д.

В смягченных женских рифмах такое согласование встречается реже, по-видимому, по той же причине, как в смягченных мужских. Этим объясняется и то обстоятельство, что Пушкин нечасто ищет совпадения опорных звуков в рифмах на *аний*, *ений* например: Евгений — суждений, желаний — свиданий, и т. п. Однако в ряде случаев такое согласование имеется: граций — Гораций, княгиней — богиней, исключений — огорчений, и т.д. То же должно сказать о закрытых женских рифмах, каких вообще у Пушкина сравнительно немного; но и среди них есть ряд с согласованием опорных звуков: субботам — работам, дорисован — образован, навещают — утешают, и т.д.

В рифмах второй группы опорные звуки согласованы вообще редко, и для Пушкина типичны рифмы: разгульный — караульный, возникла — Перикла, лицемерный — суеверный, и т.д. Но и здесь можно привести ряд рифм с согласованием, точным или приблизительным: проворно — чудотворной, страстный — прекрасный, смиренный — презренный, печальный — первоначальный, железный — полезный, треснет — воскреснет, бездельник — понедельник, сердечный — скоротечный, Андришка — старушка, и т.д. Должно заметить, что согласную со следующим *ь* Пушкин тоже рассматривал как двойную согласную; отсюда его рифмы без опорного звука на *анье*, *енье*: молчанье — трепетанье, угощение — варенье, и т. п. Однако в отдельных случаях согласование и здесь встречается: поколенья — употребление, возраженья — воображенья, утешенье — просвещение, и т.д.

Особенно редко встречается согласование в таких рифмах с ударением на дифтонге, как: злодейство — семейство, и т. п.

К всему этому должно добавить существенную оговорку. Согласование опорных звуков может быть и не явным. Звук, являющийся опорным в одном слове, нередко у Пушкина оказывается в слове рифмующимся отделенным от ударной гласной или одним вставным звуком, или целым слогом, или даже несколькими слогами. В последних случаях нужны особые условия, чтобы установить именно согласование звуков (о некоторых таких условиях будет сказано дальше), и здесь мы остановимся только на первом случае, т.е. когда опорный звук отделен в рифмующемся слове от ударной гласной одним звуком.

Вот примеры такого согласования: 1) точного в мужских рифмах: кумир — вампир, ковром — зерном, колеи — земли, наводит сон — торжествует он, докучны ей — речей, зовешь — узнаешь, и т.д.; 2) точного в женских рифмах: прислуги — досуги, слова — бестолкова, дела — побледнела, обедни — бредни, воспета — поэта, порога — чертога, отваги — овраги, терпенье — уверенье, ретивый — прихотливый, рожденный — ободренный, беззаконный — непреклонный, являлся — раздавался, и т.д.; 3) приблизительного: скал — похвал, потом — одном, обходит — заводит, блещет — трепещет, догадкой — украдкой, зовут отца — мертвеца, и т.д.<sup>76</sup>

## 4

До сих пор мы рассматривали только опорные звуки. Между тем Пушкин весьма часто не довольствовался согласованием одного только опорного звука, но согласовывал также ряд других доударных звуков. В том случае, когда все эти звуки непосредственно предшествуют ударному, получается то, что правильно должно называть «глубокой» рифмой. Вот примеры таких глубоких рифм Пушкина: 1) мужских открытых: места — проста, хочу — оплачу, отравлено — напоено, грехи — женили,

<sup>76</sup> М.А. Гершензон, выставляя положение, что звуки рифмы являются, с одной стороны, итогом звукового строения данного стиха, с другой — подготовкой звукового строя следующего стиха, указал на любопытное явление: эти вставные звуки часто являются именно теми, которые получают преобладание в следующем стихе.

Пример:

России бранная царица,  
Вспомни прежние права!  
Померкни, солнце  
Австерлица,  
Пылай, великая Москва!

Опорная согласная *р* (царица) отделена в рифме (Австерлица) звуком *л*, который получает преобладание в следующем стихе.  
Таких примеров немало.

истребя — себя, слова — трава, слова — права, слова — голова, вина — тишина, богов — врагов, власы — часы, осень — меня, враля — поля, давно — равно, перевести — чести, и т.д.; 2) смягченных мужских: роковой — головой, золотой — теплотой и т.д.; 3) закрытых мужских: показать — сказать, снимая — поднимая и т.д.; 4) женских: с поклоном — небосклоном, кителя — свирепела, погруженный — вооруженный, Гименея — пламенея и т.д.

По аналогии с просто опорными звуками, дополнительно согласованные доударные звуки могут и не предшествовать непосредственно ударной гласной. Такие рифмы тоже приближаются к типу глубоких. Примеры: 1) где в одном случае все согласованные звуки являются опорными: умно — смешно, Тульчи — палачи, стрелка — издадека, больна — влюблена и т.д.; 2) где второй звук ни в одной из рифм не является опорным: души — карандаши, душа — дыша, плеча — луча, сама — без ума, рожок — кружок, сложено — для кого ж оно и т.д. Возможны и более сложные приемы такого согласования, с перестановкой звуков и т. п., например: вздор — разговор, Корсар — Сбогар, Гименей — много дней, Грандисон — наводит сон, простите ей — страстей и т.д.<sup>77</sup>

Близко к «глубоким» рифмам стоит особый тип рифм, очень любимый Пушкиным, — рифма «поглощающая». В таких рифмах одно слово полностью входит в состав окончания другого.

Наиболее часто применял Пушкин этот прием там, где одна из рифм образована односложным словом. Примеры: да — череда, луг — плуг, кумир — мир, бес — небес, человек — век, снег — нег, дам — следам, стороне — оне, сам — глазам, след — лет, чай — примечай, вот — небосвод, мил — томил, нет — лорнет, был — забыл, честь — перечесть, и т.д. Эти рифмы не могут быть названы собственно глубокими, но есть у Пушкина и примеры подлинно глубоких мужских рифм такого типа: его — моего, ему — почему, очки — дурачки, и т.д.

Весьма нередко пользовался Пушкин этим приемом и в женских рифмах. Примеры: речи — встречи, скрежет — режет, столица — лица, хороводы — воды, тучей — летучей, морозы — розы, вижу — ненавижу, тонет — стонет, громом — ромом, странен — ранен, праздность — разность, хладнокровно — ровно, дело — охладело, Тани — мечтаний, непогоды — годы, вериги — Риги и т.д. Или еще — подлинно «глубокие» рифмы этого типа: краткой — украдкой, расправа — права, винограда — награда, живые — сторожевые, и т.д. Немало таких рифм у Пушкина и с несколько неточным согласованием звуков: Вальтер Скотт — расход, возврата — брата, осторожный — дорожный, праздный — однообразный, безобразный — праздный, священный — просвещенный, Харит — укорит и т.д.

К этому же типу рифм должно отнести те, где одно слово начинается ударной гласной и где, следовательно, нет в нем самом опорного звука, но где это слово повторяется полностью в рифмующемся. Пушкин также очень охотно применял такого рода рифмы. Примеры: 1) мужские рифмы: он — Наполеон, их — затих, честь — есть, и т.д.; 2) женские: ада — отрада, ночи — очи, годы — оды, свободы — оды, оба — гроба, Оле — боле, стулья — улья, шумный — умный, охнет — сохнет, и т.д.

Отдельный вид, и, быть может, наиболее интересный, «поглощающих» рифм составляют рифмы, поглощающие с метастазой (перестановкой) или разделением звуков, т.е. где все звуки одного слова полностью, но не подряд и не в том же порядке, входят в состав рифмующегося слова.

Примеры: 1) поглощающих рифм с разделением звуков мужских: стон — сторон, том — тайком, ты сам — там, сны — старины, мгла — могла, хлоп — холоп, рука — ручейка, горит — говорит, просак — простак, пленять — воспламенять, красой — рой и т.д.; 2) женских: страдаю — стаю, приносят — просят, топит — торопит, прилежней — прежней, нежно — неизбежно, деле — доселе, сегодня — сводня, праздник — проказник, рано — романа, милый — могилы, своды — свободы, руку — разлуку, верой — Венерой, пишу — пепелищу, поле — поневоле, злата — заплата, тучи — трескучий, неге — ночлеге, пиво — спесиво, и т.д. Стоит обратить внимание, что громадное большинство этих рифм начинаются с одного и того же звука.

Примеры: 3) поглощающих рифм с перестановкой звуков: года — тогда, стара — востра, гражданин — один, косны — несносный, не жаль — жизни даль, расточены — старины, клавикорды — аккорды, воспоминанье — вниманье, Прасковью — кровью и т.д.

К особенностям пушкинской рифмовки относится притягивание во внимание начальных звуков слова, примеры чему были только что даны.

Во-первых, в ряде случаев, опорный звук одного слова согласован с начальным звуком рифмующегося. Примеры: мой — мной, томим — моим, приговор — взор, страх — местах, рукой — порой, венец — певец, толпой — пустой, чертей — рифмачей, тронут — потонут, минуты — надуты, страницы — небылицы, мгновение — владенье, печали — читали и т.д. Ряд таких рифм является поглощающим с разделением звуков<sup>78</sup>.

Во-вторых, в ряде рифм согласованы именно начальные звуки обоих рифмующихся слов. Примеры: 1) мужских рифм: меня — моя, покой — пустой, вода — вреда, вошаной — водой, лужок — лесок, столба — судьба, головой — горой, лови — любви, друзей — дней, наизусть — ни грусть, передал — проливал, глядит — гласит, чернит — чертит и т.д.; 2) женских рифм: Татьяна — тирана, сваха — страха, невежды — надежды, поэты — предметы, важной — влажной, погода — природа, волнение — воображение, волнение — вдохновение, небреженьем — нетерпеньем и т.д. Этот прием особенно распространен в стихах Пушкина.

Должно еще отметить, что Пушкин весьма охотно применял, как рифмы, слова, в звуковом отношении аналогичные. Характерными примерами могут служить

<sup>77</sup> М. А. Гершензон указал, что у Пушкина нередко опорные и вообще доударные звуки одной рифмы систематически распределяются по нескольким словам в рифмующемся стихе. Примеры:

И жало мудрое змеи  
В уста замершие мои.

Я знаю сам свои пороки,  
Не нужны мне, поверь,  
уроки.

Ты сам, дивись, Назон,  
дивись судьбе превратной,  
Ты, с юных лет презрев волненья  
жизни ратной.

Другие примеры:  
с бою — буйной  
головою, бани —  
бархатные ткани,  
суровый — странность  
рифмы новой,  
оставил — места сии  
прославил, трон —  
терпит он, и т. д.

<sup>78</sup> Отдельные случаи подходят близко к указанному выше распределению доударных звуков рифмы между несколькими словами в рифмующемся стихе, например: лоно вод — лед, слезы лил — сил и т. д.



рифмы: предметы — приметы, приезд — присест, плохи — блохи и т.д. Ряд таких рифм приведен раньше под различными рубриками. К тому же типу относятся любимые Пушкиным рифмы: сладость — младость, племя — время, сети — дети, пишет — дышит, тень — день, и т.д., а также еще: Моэта — поэта, необозрима — невозвратима, залетный — заботный, и т. п.

По-видимому, пристрастием Пушкина к таким созвучиям должно объяснить то, что он охотно рифмовал ряд односложных и двусложных слов, формально дающих только бедное созвучие: глас — нас, нас — вас, лет — нет, шум — дум, силы — милы, тени — сени, нами — вами и т. п. Может быть, по той же причине Пушкин допускал рифмы, представляющие в сущности повторение одного и того же слова с разными приставками: меж тем — тем, всяк — сяк, обрести — завести, всходит — нисходит, приговоров — разговоров, самовольным — недовольным и т.д.

Последние виды рифмы составляют уже переход к рифмам омонимическим и тавтологическим. Омонимической рифмой в точности называется такая, где оба рифмующиеся слова составлены из одних и тех же звуков, но в разном их порядке; но также называют омонимической рифмой и те, где рифмующиеся слова составлены из сходных звуков. Примеры таких рифм Пушкина частью даны выше, частью еще: голод — холод, голодный — холодный, пятой — бедой, задрожала — задержала, арестом — Орестом и т.д.

Тавтологической рифмой называется такая, в которой рифмуются два слова, одинаковые по произношению, но имеющие разное значение. Примеры, для ясности, приводим в полных стихах:

А что же делает супруга  
Одна в отсутствии супруга?

Будет вам по калачу...  
А не то поколочу.

В год за три щелчка тебе по лбу...  
Есть же давай мне вареную полбу.

И током слезы точит.  
А старший брат свой нож берет,  
Присвистывая, точит.

Вот на берег вышли гости.  
Царь Салтан зовет их в гости.

Хоть убей, следа не видно...  
В поле бес нас водит, видно.

Защитник вольности и прав  
В сем случае совсем не прав.

Можно напомнить еще стихотворные шутки Пушкина на глубокие рифмы: «Дева, ног не топырь...» и т. п.

## 5

Остается сказать о бедных рифмах у Пушкина.

Несомненно, у него есть ряд рифм, где звуки согласованы только начиная с ударной гласной, причем иногда самое сходство этих ударных гласных лишь приблизительно. Можно найти у Пушкина и просто слабые рифмы, и не только в лицейских стихах: одни — стороны, ныне — именины, китайца — американца и т.д., но и в «Онегине»: героиней — Дельфиной, и т. п. Но все это будут единичные исключения.

Как правило, можно установить следующее. В тех случаях, когда Пушкин, по внешности, довольствовался «бедным» созвучием, не искал согласования доударных звуков, это было обусловлено тем, что доударные звуки рифмующихся слов подчинялись звуковому строю того стиха, в который они входили. Такова, например, «бедная» рифма: суровый — подковой; но звуковое строение этих двух слов легко объясняется, если взять полностью стихи с этими рифмами:

Скакать верхом в степи суровой...

Но конь притупленной подковой.

<sup>79</sup> М.А. Гершензон указал, что евфонией стиха часто объясняется у Пушкина замена точного согласования опорных звуков — приблизительно.

Примеры:  
Их моют дожди,  
засыпает их пыль,  
И ветер волнует над  
ними ковыль.

Несколько аналогичных примеров приведено раньше и дальше<sup>79</sup>. Это обстоятельство весьма затрудняет цифровые подсчеты числа рифм у Пушкина, где доударные звуки во внимание приняты. В ряде рифм, где формально нет согласования доударных звуков, в действительности эти звуки играют огромную роль в евфонии стиха.

Возьмем пример, стихотворение: «Зима. Что делать нам в деревне...» В нем 46 стихов, не считая последнего, оставленного без рифмы, т.е. 23 пары рифм.

Из них поглощающих 3: встречаю — чаю, речи — встречи, розе — морозе. Сюда же можно было бы отнести рифму: яд — скользят, но мы рассматриваем ее далее. Поглощающих с перестановкой 1: крыльцо — лицо.



Пошла гулять в  
пустынном поле.  
Она привыкла  
к резвой воле.

Куда как весело!  
Вот вечер; вьюга воет.  
Свеча темно горит;  
стесняясь сердце поет.

Просто глубоких 2: закрываю — вырываю, слова — права. Предыдущую рифму: крыльцо — лицо, конечно, можно также рассматривать и как просто глубокую. С точной опорной согласной 5: метель — постель, коня — дня, шевеля — короля, уголка — возка, сторона — полна. С приблизительной опорной согласной 1: спор — разговор. С согласованием опорной согласной и начальной 2: взоры — разговоры, за нами — глазами. С согласованием начальных согласных 1: скуки яд — скользят. Всего рифм, где согласованы доударные звуки, 15; где они не согласованы — 8. Однако рассмотрим эти последние:  
В рифме: до обеда — соседа, явная аналогия в построении рифмующихся слов. То же в рифме: воет — поет, но она объясняется еще звуковым строением стихов:

Куда как весело! Вот вечер; вьюга воет.

Свеча темно горит; стесняясь сердце поет.

То же рифма: поздней уж порой — являемся домой. То же рифма: прислужницею странной — холодный и туманный. То же рифма:

...о сахарном заводе.

Хозяйка змурится в подобие погоде.

То же рифма: идет в уединенье — печальное селенье. Наконец, рифма: и песни вечерком — и шепот за столом, дает аналогичное построение двух выражений.

Принимая во внимание такие оговорки, должно признать, что все формальные подсчеты дадут цифры ниже действительных.

Однако, чтобы избежать всяких субъективных толкований, лучше при подсчете рифм, где приняты во внимание доударные звуки, считать за таковые только следующие типы: 1) поглощающие с опорной согласной; 2) поглощающие с перестановкой и с разрывом; 3) глубокие; 4) с опорным звуком точным; 5) с опорным звуком приблизительным; 6) с согласованием опорного звука и начального; 7) с согласованием начальных звуков; 8) мужские с ударением на иотированный звук (таких немного).

Составленные по этой программе статистические таблицы дали следующие результаты:

В III главе «Онегина», из 92 пар рифм, с согласованием доударных звуков 68, т.е. 73%.

В IV главе «Онегина», из 312+3 (имеются в виду тройные рифмы в «Письме Татьяны»), с согласованием рифм 171, т.е. 54%.

В «Цыганах», из 244+27, с согласованием рифм 139, т.е. 51%.

В «Прозерпине», из 43, с согласованием рифм 27, т.е. 63%.

В стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне...», из 23, с согласованием рифм 15, т.е. больше 65%.

В стихотворении «К Овидию», из 52, с согласованием рифм 27, т.е. почти 54%.

Разумеется, этих подсчетов далеко не достаточно. Но и они уже позволяют утверждать, что у Пушкина в большинстве рифм так или иначе доударные звуки согласованы.

Следовательно, так называемая «классическая» рифма не есть пушкинская рифма. Утверждение, что поэты XIX века на опорный звук обращали внимания мало — неверно: опровержение — Пушкин. Господствующие определения рифмы должны быть изменены, если желательно, чтобы они соответствовали рифмам Пушкина. И наши футуристы в своей реформе рифмы, — может быть, не подозревая того, — возобновляли традиции Пушкина.

1924

## КЛЮЧИ ТАЙН

Лекция, читанная автором в Москве, 27 марта 1903 г., в аудитории Исторического музея, и 21 апреля того же года, в Париже, в кружке русских студентов

### I

Когда бесхитростные люди встречаются с вопросом, что такое искусство, — они не пытаются уяснить себе, откуда оно взялось, какое место занимает во вселенной, но принимают его, как факт, и только хотят найти ему какое-нибудь применение в жизни. Так возникают теории полезного искусства, самая первобытная стадия в отношениях человеческой мысли к искусству. Людям кажется так естественно, что искусство, если оно существует, должно быть пригодно для их ближайших маленьких нужд и надобностей. Они забывают, что в мире есть множество вещей, для людей совершенно бесполезных, как например красота, и что сами они в своей жизни постоянно совершают поступки совершенно бесполезные — любят, мечтают.

Конечно, нам смешно теперь, когда Тассо уверяет, что поэтические вымыслы подобны «сластям», которыми обмазывают края сосуда с горьким лекарством; мы с улыбкой читаем стихи Державина к Великой Екатерине, где он сравнивает поэзию со «сладким лимонадом». Но разве сам Пушкин, который частью под влиянием отголосков шеллинговской философии, частью самостоятельно дойдя до таких взглядов, поносил «печной горшок» и попрекал чернь за искание «пользы», в «Памятнике» не обмолвился такими стихами:

А Жуковский, приспособляя стихотворение Пушкина к печати, разве не поставил дальше уже прямо:

Что прелестью живой стихов я был полезен...

Что и дало повод торжествовать Писареву.

В большой публике, в той публике, которая знает искусство в форме романов в журналах, оперных представлений, симфонических концертов и картинных выставок, до сих пор безраздельно господствует убеждение, что все назначение искусства — давать благородное развлечение. Танцевать на балах, кататься, играть в винт — тоже развлечения, но менее благородные; и люди, принадлежащие к интеллигенции, должны, между прочим, читать Короленко, а то и Метерлинка, слушать Шаляпина и бывать на Передвижной и на декадентских выставках. Роман помогает провести время в вагоне или перед сном в постели, в опере встречаешь знакомых, на картинной выставке рассеиваешься. И эти люди достигают своих целей, действительно отдыхают, рассеиваются, смеются, засыпают.

Защитником "полезного искусства" выступает в своих книгах не кто иной, как "апостол красоты" Рескин. Он советовал ученикам срисовывать листья олив и лепестки роз, чтобы приобрести самим и дать другим большие сведения, чем у нас были до сих пор об оливках Греции и диких розах Англии; советовал воспроизводить скалы, горы и отдельные камни, чтобы получить более полное понятие о свойствах горной структуры; советовал скорей изображать древние исчезающие руины, чтобы хоть на полотне сохранить их образы для любопытства будущих веков. "Искусство, говорит Рескин, дает форму знания, делает навсегда видимыми для нас те предметы, которые без него не могла бы описать наша наука, не могла бы удержать наша память". И еще: "Вся сущность искусства зависит от того, истинно ли оно и полезно ли. Великие мастера могли допустить себя до неумелости, до уродства, но никогда — до бесполезности".

Подобно тому, как Рескин к пластическим искусствам, относится к поэзии очень распространенная и едва ли не господствующая школа историков литературы. Они видят в поэзии лишь точное воспроизведение жизни, по которому можно изучать быт и нравы того времени и той страны, где создавалось поэтическое произведение. Они тщательно изучают описания поэта, психологию созданных им лиц, его собственную психологию, переходя потом к психологии его современников и к характеристике его времени. Они совершенно убеждены, что весь смысл литературы — в том, чтобы быть подспорьем для изучения быта такого — то века, и что читатели и сами поэты, не сознавая этого, как не ученые, просто пребывают в заблуждении.

Таким образом, у теории "полезного искусства" и в наши дни находятся довольно видные сторонники. Между тем до очевидности ясно, что нет никакой возможности натянуть эту теорию на все явления искусства, что она до смешного мала для него, — как кафтан карлика для Духа Земли. Нельзя же в угоду добрым буржуа, желающим получать от искусства "благородные развлечения", ограничить все искусство Зудерманом и Бурже. Много в искусстве никак не подойдет под понятие "наслаждение", если только понимать это слово в его естественном смысле, а не подставлять под него ничего не говорящий, сам требующий объяснения термин "эстетическое наслаждение". Искусство ужасает, искусство потрясает, заставляет плакать. В искусстве есть Эсхил, есть Эдгар По, есть Достоевский. Еще недавно Л. Толстой, с своей обычной меткостью выражений, приравнивал ищущих в искусстве одних наслаждений — людям, которые стали бы утверждать, что единственная цель еды удовольствия вкуса.

Точно так же нельзя в угоду знанию и науке видеть в искусстве только отражения жизни. Хотя сам божественный Леонардо писал рассуждения о том, *come lo specchio e maestro de' pittori*<sup>80</sup>, и хотя недавно еще в литературе и в пластических искусствах "реализм" казался завершительным словом (так об этом сообщают в школьных учебниках поныне), — но искусство никогда не воспроизводило, а всегда преображало действительность: даже на картинах да Винчи, даже у самых ярких реалистов-писателей, вроде Бальзака, нашего Гоголя, Золя. Нет искусства, которое повторяло бы действительность. Во внешнем мире не существует ничего соответствующего архитектуре и музыке. Ни Кельнский собор, ни симфонии Бетховена не воспроизводят окружающего нас. В скульптуре дается только форма без окраски, в живописи только цвета без формы, тогда как в жизни то и другое неразделимо. Скульптура и живопись дают недвижимые мгновения, тогда как в мире все течет во времени. Скульптура и живопись повторяют только внешность предметов: ни мрамор, ни бронза не в силах передать строение кожи; у статуй нет сердца, легких, внутренностей; в нарисованном горном кряже нет скрытых минералов. Поэзия лишена пространственного воплощения; из бесчисленных чувств, из непрерывного течения событий она выхватывает только отдельные мгновения и сцены. Драма соединяет со средствами поэзии средства скульптуры и живописи, но за декорацией комнаты нет других частей квартиры, улицы, города; актер, уходя за кулисы, перестает быть принцем Гамлетом; что в действительности длилось двадцать лет, на сцене можно увидеть в два часа.

Искусство никогда, кроме редких анекдотических случаев, не обманывает народ, как Зевксисовы плоды глупых птиц. Никто не принимает картину за вид в открытое окно, никто не раскланивается с бюстом своего знакомого, и ни один автор не был приговорен к тюрьме за вымышленное в рассказе преступление. Мало того, тем именно произведениям, которые с особым сходством воспроизводят действительность, мы отказываем в названии

<sup>80</sup> Как зеркало является учителем художника (итал.).

художественных. Мы не признаем искусством ни панорам, ни восковых статуй. Да и что было бы достигнуто, если б искусству удалось в совершенстве передразнить природу? К чему могло бы пригодиться удвоение действительности? "Преимущество нарисованного дерева перед настоящим, говорит Авг. Шлегель, только в том, что на нем не может быть гусениц". Никогда ботаники не станут изучать растение по рисункам. Никогда самая искусная марина не заменит путешественнику вида на океан, уже по одному тому, что в лицо ему не будет веять соленый запах и не будет слышно ударов волн о береговые камни. Предоставим воспроизведение действительности фотографии, фонографу, — изобретательности техников. "Искусство относится к действительности, как вино к винограду", сказал Грильпарцер.

У защитников "полезного искусства" есть, правда, одно убежище. Искусство не служит личному индивидуальному наслаждению. Искусство не служит целям науки. Но оно может служить обществу, социальному строю. Польза искусства может быть в том, что оно общит отдельных личностей между собой — переливая чувства одного другому, что оно спаивает в одно целое классы общества и помогает их исторической борьбе между собой. Искусство с этой точки зрения только средство общения людей между собой в ряду других средств, каковы, во-первых, слово, далее письменность, печать, телеграф, телефон. Обычное слово, прозаическая речь передает мысли, искусство же передает чувства... Такой круг мыслей с силой и остроумием защищал Гюйо. У нас те же идеи, несколько видоизменив их, недавно проповедовал Л. Толстой.

Но разве эта теория объясняет, почему художники творят, и почему слушатели, читатели, зрители ищут художественных впечатлений? Когда скульпторы мнут глину, когда художники покрывают красками холсты, когда поэты ищут верных слов, чтобы выразить, что им надо, — никто из них не задается целью передать свои чувствования другому. Мы знаем художников, которые презирали человечество, которые творили только для себя, без цели, без намерения обнародовать свои творения. Разве нет самоуслаждения в творчестве? Разве Пушкин не сказал художнику: "Твой труд — тебе награда"? И почему читатели не порывают этой телеграфной нити между собой и душой художника? Что им в этих чувствах незнакомого им человека, жившего часто много лет тому назад, в другой стране? Разгадать, на чем утверждены темные алкания художника и ответные ему алкания его слушателя и зрителя, — вот в чем задача науки о искусстве. И этой разгадки нет в схоластическом ответе: "искусство полезно, потому что дает общение чувств; а общение чувствами нам желательно, потому что у нас есть особый инстинкт общительности".

Упрямство поборников "полезного искусства", несмотря на все удары, нанесенные им европейской мыслью последнего столетия, не скудеет до наших дней и, вероятно, не иссякнет до последних дней, пока будут существовать споры о искусстве. Всегда останется возможность указать в том или в ином пользу искусства. Но мало ли как можно использовать тот и другой предмет, ту и другую силу! Археологи изучают древний быт по остаткам зданий. Но мы строим наши дома не для того, чтобы развалины их служили подспорьем для археологов XL-го века. Графологи утверждают, будто по почерку можно узнать характер человека. Но финикийцы (согласно мифу) изобрели письмо совсем не с этой целью. Крестьянин в крыловской басне обрел топор на тесание лучин. Топор справедливо заметил, что он в том не виноват. В повести Марка Твена о принце и нищем бедный Том, попав во дворец, пользуется государственной печатью для того, чтобы колоть ею орехи. Может быть, Том колот орехи очень удачно, но все же назначение государственной печати — иное.

## II

Люди иного склада мысли, оставляя в стороне вопрос, на что нужно искусство, какая от него польза, — ставили себе иной, метафизический: что такое искусство. Отрывая искусство от жизни, они рассматривали его создания как что-то самодовлеющее, замкнутое в самом себе. Так возникали теории "чистого искусства", — вторая стадия в отношениях человеческой мысли к искусству. Увлекаясь борьбой с защитниками прикладного, полезного искусства, — эти люди доходили до другой крайности, утверждали, что пользы от искусства и не должно быть, никакой и никогда, что искусство прямо противоположно всякой корысти, всякой цели: искусство — бесцельно. С беспощадной прямоотой выражал эти мысли наш Тургенев. "У искусства нет цели, кроме самого искусства", — говорил он. А в письме к Фету и еще резче: "Не бесполезное искусство есть дрянь, бесполезность есть именно алмаз его венца". Когда же сторонников этих взглядов спрашивали: что же соединяет в один класс создания, признаваемые ими художественными, почему и картины Рафаэля, и стихи Байрона, и мелодии Моцарта — все это искусство, что общего между ними? они отвечали — Красота!

Это слово, впервые произнесенное в таком смысле в древности, подхваченное и тысячекратно повторенное немецкими эстетиками, стало своего рода заклинанием. Им упивались, им опьяняли себя, даже и не желая вникнуть в его смысл.

Лишь юности и красоты

Поклонником быть должен гений,

говорил Пушкин. Майков повторил его завет почти слово в слово, говоря, что искусство —

не откровенья ли  
С надзвездной высоты,

Из царства вечной юности  
И вечной красоты.

Казалось бы чуждый им Бодлер создал потрясающий образ Красоты, губящей и влекущей к себе:

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,  
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,  
Est fait pour inspirer au poète un amour

Eternel et muet ainsi que la matière  
.....  
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris <sup>81</sup>.

<sup>81</sup> О, смертный! Как мечта из камня, я прекрасна!  
И грудь моя, что всех погубит чередой,  
Сердца художников томит любовью властно,  
Подобной веществу, предвечной и немой.  
Вовек я не смеюсь, не плачу я вовек.  
(Перевод В. Брюсова)

Когда теория "чистого искусства" только создавалась, под красотой можно было разуть то именно, что это слово означает в языке. Почти к каждому созданию античного искусства и искусства времен лжеклассицизма можно было применить слово "прекрасно". Прекрасны были обнаженные тела статуй, образы богов и героев, величаво прекрасны были мифы трагедий. Однако и в греческой скульптуре и в греческой поэзии были Терситы, повешенные рабы, кровосмешения, — что не очень-то укладывалось в понятие красоты. Уже Аристотелю и позднее его подражателю, Буало, приходилось советовать изображать безобразное так, чтобы оно все-таки казалось привлекательным. Но романтики и их преемники — реалисты отвергли это прикрашивание действительности. Все безобразное мира вторглось в художественное творчество. На картинах проступили уродливые лица, лохмотья, жалкая обстановка действительности; романы и поэмы из царских чертогов перенесли свое действие в сырые подвалы и на дымные чердаки, поэзия приняла в себя суету повседневной жизни, ее пороки, ее ужасы, ее ничтожество, — мелких, пошлых людишек современности. Не осталось возможности сослаться даже на красоту духовную, когда речь шла о Плюшкине. Красота, как некогда дева Астрея, ultima coelestium<sup>82</sup>, по-видимому, окончательно покинула искусство, и только при полной слепоте к окружающему можно было после Гоголя, после Диккенса, после Бальзака воспевать откровения

<sup>82</sup> Последняя из небожительниц — богиня (лат.)

С надзвездной высоты  
Из царства вечной юности

И вечной красоты.

281

Вдобавок, и самое понятие красоты не неизменно. Нет особой всечеловеческой меры красоты. Красота не более как отвлечение, как общее понятие, подобное понятию истины, добра и многим другим широким обобщениям человеческой мысли. Красота меняется в веках. Красота различна для разных стран. Что было красотой для ассирийца, нам кажется безобразным; модные костюмы, которые пленяли красотой Пушкина, у нас возбуждают смех; что и теперь считает прекрасным китаец, нам чуждо. А между тем создания искусства всех веков и всех народов равно побеждают нас. История еще недавно была свидетельницей, как японское искусство поработило Европу, хотя понятие о красоте в этих двух мирах совершенно различное. В искусстве есть неизменность и бессмертие, которых нет в красоте. И мраморы Пергамского жертвенника вечны не потому, что прекрасны, а потому, что искусство вдохнуло в них свою жизнь, независимую от красоты.

Чтобы сколько-нибудь согласовать теорию "чистого искусства" с фактами, ее защитникам пришлось всячески насиловать понятие красоты. С давних пор стали давать, говоря о искусстве, понятию "красота" разные, часто довольно неожиданные значения. Красоту отождествляли с совершенством, с единством во многообразии, искали ее в волнующихся линиях, в мягкости, в умеренности размеров. "Злосчастное понятие красоты, — говорит один немецкий критик, — растягивали во все стороны, как если б оно было из резины... Говорят, что, по отношению к искусству, слово "красота" надо понимать в более широком смысле, но вернее было бы сказать — в слишком широком. Утверждать, что Уголино прекрасен в более широком смысле, все равно как утверждать, что зло есть добро в более широком смысле, и раб есть господин в более широком смысле".

<sup>83</sup> Прекрасное - это редкостное (франц.).

Особым успехом пользовалась подмена слова "красота" словом "типичность". Уверяли, что создания искусства прекрасны, потому что они — типы. Но если наложить эти два понятия одно на другое, они далеко не совпадут. Красота не всегда типична, и не все типичное прекрасно. Le beau c'est rare<sup>83</sup>, говорила целая школа в искусстве. Изумрудно-зеленые глаза слишком многим кажутся прекрасными, хотя встречаются редко. Крылатые человеческие фигуры на восточных изображениях поражают красотой, но они плод фантазии и сами создают свой тип. С другой стороны, разве нет животных, по самым отличительным признакам своим некрасивых, которых нельзя изобразить типично иначе как безобразными: таковы каракатицы, скаты, пауки, гусеницы... А типы всех внутренних некрасивостей, всех пороков, всего плоского в человеке, глупого, пошлого — как могут они стать красотой? И разве новое искусство, все смелее и смелее уходя в мир личных, индивидуальных чувствований, ощущений мгновения и именно этого мгновения, не порывает навсегда и решительно с призраком типичности?

В одном месте Пушкин говорит о "науке любовной", о "любви для любви" и замечает:

эта важная забава  
Достойна старых обезьян

Хваленых дедовских времян.

Те же слова можно повторить о "искусстве для искусства". Оно отрывает искусство от жизни, т.е. от единственной почвы, на которой что-либо может взрасти в человечестве. Искусство во имя бесцельной Красоты (с большой буквы) — мертвое искусство. Как бы ни были безупречны формы сонета, как бы ни было прекрасно лицо мраморного бюста, но если за этими звуками, за этим мрамором нет ничего, — что меня повлечет к ним? Человеческий дух не может примириться с покоем. "Je hais le



mouvement qui deplace les lignes” — “Я ненавижу всякое перемещение линий”, говорит Красота у Бодлера. Но искусство всегда искание, всегда порыв, и сам Бодлер в свои отточенные сонеты влил не смертную неподвижность, а водовороты тоски, отчаянья и проклятий. Та самая государственная печать, которой Том колот во дворце орехи, вероятно, очень красиво сверкала на солнце. Но и красивый блеск не был ее назначением. Она была создана для большего.

### III

Совершенно с иных путей подступали к искусству люди науки. Наука не имеет притязаний проникнуть в сущность вещей. Наука знает только соотношения явлений, умеет только сравнивать их и сопоставлять. Наука не может рассматривать никакой вещи без ее отношения к другим. Выводы науки — это наблюдения над соотношениями вещей и явлений.

Наука, подойдя со своими специальными методами к созданиям искусства, прежде всего отказалась рассматривать их в них самих. Она поняла, что создания искусства без отношения к человеку — к художнику-творцу и к воспринимателю чужое творчество — есть не более как размалеванный холст, обточенный камень, связанные в периоды слова и звуки. Невозможно найти ничего общего между египетскими пирамидами и стихами Китса, если забыть о замыслах строителя и поэта и о впечатлениях зрителей и читателей. Отожествить то и другое можно лишь в человеческом духе. Искусство существует только в человеке, и нигде более. Честь сознания этой истины принадлежит философам английской школы. “Красота, — писал Браун, — не есть что-либо существующее в предметах, независимо от наблюдающего его духа и потому нечто стойкое, как самые предметы. Красота это — волнения нашего духа и подобно другим волнениям изменяется при разных обстоятельствах”.

Опираясь на эту истину, науке естественно открывались два пути для изучения искусства: изучение душевных волнений, овладевающих зрителем, читателем, слушателем, когда он отдается художественным впечатлениям, и изучение душевных волнений, которые побуждают художника к творчеству. Наука и пошла по этим двум путям, но почти с первых шагов заблудилась.

Безнадежно неудачной надо признать попытку связать изучение эстетических волнений, тех впечатлений, какие дают нам создания искусства, с физиологией. Связь психологических фактов с физиологическими представляет загадку для науки даже в самых простейших явлениях. Она еще не умеет объяснить переход укола булавки в чувство боли. Желание свести безмерно сложные художественные волнения к чему-либо вроде приятного или неприятного движения глазного яблока — не может дать ничего, кроме смешного. Все физиологические объяснения эстетических явлений не идут дальше сомнительных аналогий. С равным успехом можно было искать в физиологии (в ее теперешнем развитии) разрешения вопросов высшей математики.

Большее могла бы здесь сделать психология. Но и этой науке, о которой Метерлинк сказал, что она “узурпировала прекрасное имя Психеи”, — тоже еще далеко до зрелости. Она исследовала пока — только самые простые явления нашей духовной жизни, хотя с легкомыслием, свойственным детям, и спешит утверждать, что знает уже все, что иного ничего в человеческом духе и нет, а если что и есть, то совершается все по тем же трафаретам. Очутившись перед одним из наиболее таинственных явлений человеческого духовного бытия, перед сфинксовой загадкой искусства, — психология эту сложную математическую задачу, требующую тончайших методов высшего анализа, стала решать четырьмя правилами арифметики. Конечно, задача осталась нерешенной, ответ получился самый произвольный. Но психология заявила, что работа сделана. А если самые факты не подходили под ее шаблон, тем хуже для фактов!

Психологическая эстетика набрала ряд явлений, которые признала “прямыми производителями эстетического чувства”, каковы, например, в области зрения: сочетания светотени, гармония цветов и их соединение с блеском, красота сложных движений и форм, соразмерность частей, твердая и легкая поддержка тяжести, — или в области звуков: особые сочетания тонов, называемые мелодией и гармонией, темп, эмфазис, каданс. К этим “производителям” она прибавила разные приятные ощущения, доставляемые способностью ассоциаций. И этим “сложением и вычитанием”, даже без “умножения и деления”, психологическая эстетика поныне намерена решать вопрос о искусстве. Она серьезно думает, что каждое художественное создание можно в ее грубом смысле разложить на эти грубые элементы: на блеск, на кривизну, на мелодию, и что после этого разложения не получится никакого остатка.

Не говоря уже, что простота многих из этих quasi-элементов весьма сомнительна, — все дело в том и состоит, что только в искусстве эти впечатления вызывают “эстетическое волнение”. Все мы знаем блеск солнца, он часто красив, приятен, им можно услаждаться: но в нем нет того единственного трепета, который вливают создания искусства во всех, истинно умеющих приходить к ним. А в поэме, где изображено то же солнце, хотя оно из стихов и “не освещает” (замечание Лотце), — оно блестит для нас совершенно особенным блеском, блеском созданий искусства. И так везде. Разломаем клингеровского Бетховена на куски — на разноцветные мраморы, на тусклые и блестящие металлы, присоединим даже сюда “ассоциативные” чувства о создателе IX-й симфонии, но восторга, который охватывает нас перед творением нового Фидия, не будет! И никогда нерукотворная красота природы, самые милые изящные и торжественные пейзажи, чаруя, увлекая нас, не дадут нам именно того, что названо “эстетическим волнением”. Вызывать это чувство суждено только особым посланникам Божиим, кому дано

<sup>84</sup> Творец, поэт (греч.) многозначительное имя творца, — Ποιητής<sup>84</sup>.



Другой путь повел науку к изучению духовных волнений, которые побуждают человека ваять статуи, писать картины, складывать стихи. Наука стала доискиваться, что за желания влекут художника, заставляют его работать — иногда до изнеможения, — и находить самоудовлетворение в своей работе. И тот дух, который веял над наукой только что миновавшего века, который в свое время сорвал с их мест вещи и явления, казавшиеся неподвижными XVIII-му философскому веку и превратил их в неудержимый поток вечно меняющегося, вечно только становящегося мира, дух эволюционизма — устремил внимание исследователей на происхождение искусства. Как и во многих других случаях, наука подменила слово "быть" словом "стать" и начала исследовать не "что такое искусство", а "откуда возникло искусство", думая, что решает один и тот же вопрос. И вот явились подробные разыскания о начале искусства у первобытных людей и у дикарей, о грубых, бессильных зачатках орнамента, ваянья, музыки, поэзии... Наука думала разгадать тайну искусства, разбирая его генеалогическое дерево. В своем роде и здесь была применена теория наследственности, при уверенности, что душа ребенка всецело зависит от сочетания душевных свойств его предков.

Поиски этих предков искусства привели к теории, которая с полной решительностью была высказана впервые Шиллером. Эту теорию подхватил и развил мимоходом, но с подавляющей научной обстоятельностью Спенсер. Праотцом искусства была признана игра. Низшие животные не играют вовсе. Те же, у которых, благодаря лучшему питанию, остается избыток нервной деятельности, чувствуют потребность израсходовать ее — и расходуют в игре. Человечество ее расходует в искусстве. Крыса, которая грызет предметы, в пищу ей негодные, кошка, катающая клубок, особенно играющие дети — уже предаются художественной деятельности. Шиллеру казалось, что этой теорией он несколько не принижает значения искусства. "Человек, — говорит он, — играет лишь там, где он является человеком в полном смысле слова, и он лишь тогда человек, когда играет". Эта теория примыкает, конечно, к теориям бесполезного искусства, в чем и сознается Спенсер: "Искать цель, которая служила бы жизни, т.е. добру и пользе, — пишет он, — значит неизбежно упустить из виду эстетическое начало".

Подобно другому научному решению загадки искусства, и эта теория слишком широка, чтобы точно определить искусство, как теории "полезного" и "чистого" искусства были слишком узки. В поисках простейших элементов, на которые разлагаются эстетические волнения, наука представила такие элементы, которые часто не суть искусство и которые вовсе не объясняют своеобразного, единственного влияния искусства. В поисках причин, влекущих к творчеству, она тоже назвала такие, которые часто вовсе не приводят к искусству. Если всякое искусство — игра, то почему не всякая игра — искусство? Как положить между ними предел? Дети, играющие в мяч, не более ли похожи на взрослых, играющих в винг, чем на Микеланжело, творящего Давида? И почему тот же Микеланжело был художником, когда ваял свои статуи, и не был художником, когда играл в бабки? И почему мы знаем эстетические волнения, слушая полет валькирий, но только забавляемся, глядя на возящихся котят? Как, наконец, объяснить то поклонение, которое возбуждают в человечестве художники всех времен: оно видит в них пророков, вождей жизни, учителей. Неужели же Ибсен и Лев Толстой в наши дни только устроители больших, всемирных игр?

Современная наука оказалась пока бессильной справиться с загадкой искусства. Выставленные ею теории не могут устоять, потому что в самих себе таят противоречия. Но если б даже допустить, что наука будущего счастливо обойдет все подводные камни и осторожно, проверяя свой каждый шаг, ощупывая каждую пядь земли клюкою своих методов, сделает все те выводы, какие доступны для нее, — даст ли она ответ на вопрос, что такое искусство? Но такого вопроса для науки даже не может существовать, так как он все-таки спрашивает о сущности. Наука ответит только, какое положение занимают эстетические волнения в ряду других душевных волнений человека, и какие именно причины навели человека, в прошлые тысячелетия его существования, на художественное творчество. Удовлетворится ли этим наша мысль? Успокоимся ли мы на этих трезвых ответах точного знания?

Конечно нет. Возвращаясь к примеру, который уже дважды послужил нам, можно сказать, что наука только разложит в тигеле ту государственную печать, которой завладел бедный Том. Наука только скажет ему, сколько в ней золота и сколько лигатуры, только выяснит, как влияет ее блеск на человеческие глаза и насколько тяжело ее носить. Но о назначении этой вещи бедный Том по-прежнему не будет знать ничего. Кто же разгадает, что такое искусство, эта государственная печать в великом государстве вселенной?

#### IV

Поразительнее всего то, что все выставленные теории имеют за собой неопровержимые факты. Искусство доставляет наслаждение — кто станет спорить! Искусство поучает — мы знаем это на тысячах примеров. Но вместе с тем в искусстве часто нет ближайших целей, никакой пользы — отрицать это могут только фанатики. Наконец, искусство общит людей, раскрывает душу, делает всех причастными творчеству художника. Что же такое искусство? Как оно и полезно и бесполезно вместе? служит Красоте и часто безобразно? и средство общения и уединяет художника?

Единственный метод, который может надеяться решить эти вопросы — интуиция, вдохновенное угадывание, метод, которым во все века пользовались философы, мыслители, искавшие разгадки тайн бытия. И я укажу на одно решение загадки искусства, принадлежащее именно философу, которое — кажется мне — дает объяснение всем этим противоречиям. Это — ответ Шопенгауэра. У самого философа его эстетика слишком

связана с его метафизикой. Но, вырывая его угадывания из тесных оков его мысли, освобождая его учение о искусстве от совсем случайно опутавших его учений о "идеях", посредниках между миром нуменов и феноменов, — мы получим простую и ясную истину: искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство — то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства это — приотворенные двери в Вечность.

Явления мира, как они открываются нам во вселенной — растянутые в пространстве, текущие во времени, подчиненные закону причинности, — подлежат изучению методами науки, рассудком. Но это изучение, основанное на показаниях наших внешних чувств, дает нам лишь приблизительное знание. Глаз обманывает нас, приписывая свойства солнечного луча цветку, на который мы смотрим. Ухо обманывает нас, считая колебания воздуха свойством звящего колокольчика. Все наше сознание обманывает нас, перенося свои свойства, условия своей деятельности, на внешние предметы. Мы живем среди вечной, исконной лжи. Мысль, а следовательно и наука бессильны разоблачить эту ложь. Больше, что они могли сделать, это указать на нее, выяснить ее неизбежность. Наука лишь вносит порядок в хаос ложных представлений и размещает их по рангам, делая возможным, облегчая их узвание, но не познание.

Но мы не замкнуты безнадежно в этой "голубой тюрьме" — пользуясь образом Фета. Из нее есть выходы на волю, есть просветы. Эти просветы — те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину. Исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения. Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования. Где нет этого уяснения, нет художественного творчества. Где нет этой тайности в чувстве — нет искусства. Для кого все в мире просто, понятно, постижимо, тот не может быть художником. Искусство только там, где дерзновење за грань, где порывание за пределы познаваемого в жажде зачерпнуть хоть каплю

284

Стихии чуждой, запредельной.

"Врата Красоты ведут к познанию", — сказал тот же Шиллер. Во все века своего существования, бессознательно, но неизменно, художники выполняли свою миссию: уясняя себе открывавшиеся им тайны, тем самым искали иных, более совершенных способов познания мироздания. Когда дикарь чертил на своем щите спирали и зигзаги и утверждал, что это "змея", он уже совершал акт познания. Точно так же античные мраморы, образы гетевского Фауста, стихи Тютчева — все это именно запечатления в видимой, осязательной форме тех прозрений, какие знавали художники. Истинное познание вещей раскрыто в них с той степенью полноты, которую допустили несовершенные материалы искусства: мрамор, краски, звуки, слова...

Но в течение долгих столетий искусство не отдавало себе явного и определенного отчета в своем назначении. Различные эстетические теории сбивали художников. И они воздвигали себе кумиров, вместо того чтобы молиться истинному богу. История нового искусства есть прежде всего история его освобождения. Романтизм, реализм и символизм — это три стадии в борьбе художников за свободу. Они свергли наконец цепи рабствования разным случайным целям. Ныне искусство наконец свободно.

Теперь оно сознательно предается своему высшему и единственному назначению: быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности. Не мешайте же новому искусству в его, как иной раз может показаться, бесполезной и чуждой современных нужд, задаче. Вы мерите пользу и современность слишком малыми мерами. Польза человечества — вместе с тем и наша личная польза. Все мы живем в вечности. Те вопросы бытия, разрешить которые может искусство, — никогда не перестают быть злободневными. Искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество. В то время как все ломы науки, все топоры общественной жизни не в состоянии разломать дверей и стен, замыкающих нас, — искусство таит в себе страшный динамит, который сокрушит эти стены, более того — оно есть тот сезам, от которого эти двери растворятся сами. Пусть же современные художники сознательно куют свои создания в виде ключей тайн, в виде мистических ключей, растворяющих человечеству двери из его "голубой тюрьмы" к вечной свободе.

1904

# Константин Бальмонт

1867—1942



## К БОДЛЕРУ

Как страшно-радостный и близкий мне пример,  
Ты все мне чудисься, о царственный Бодлер,  
Любовник ужасов, обрывов и химер!

Ты, павший в пропасти, но жаждавший вершин,  
Ты, видевший лазурь сквозь тяжкий желтый сплин,  
Ты, между варваров заложник-властелин!

Ты, знавший Женщину, как демона мечты,  
Ты, знавший Демона, как духа красоты,  
Сам с женскою душой, сам властный демон ты!

Познавший таинства мистических ядов,  
Понявший образность гигантских городов,  
Поток бурлящийся, рожденный царством льдов!

## РАЗЛУКА

*Сонет*

*Разлука ты, разлука,  
Чужая сторона,*

Есть люди, присужденные к скитаньям,  
Где б ни был я, — я всем чужой, всегда  
Я предан переменчивым мечтаньям,  
Подвижным, как текучая вода.

Передо мной мелькают города,  
Деревни, села с их глухим страданьем,  
Но никогда, о сердце, никогда  
С своим я не встречался ожиданьем.

Ты, в чей богатый дух навек перелита  
В одну симфонию трикратная мечта:  
Благоухания, и звуки, и цвета!

Ты — дух блуждающий в разрушенных мирах,  
Где привидения друг в друге будят страх,  
Ты — черный, призрачный, отверженный монах!

Пребудь же призраком навек в душе моей,  
С тобой дай слиться мне, о маг и чародей,  
Чтоб я без ужаса мог быть среди людей!  
1899

*Никто меня не любит,  
Как мать-сыра земля  
Песня бродяги*

Разлука! След чужого корабля  
Порыв волны — к другой волне, несхожей.  
Да, я бродяга, топчущий поля.

Уставши повторять одно и то же,  
Я падаю на землю. Плачу. Боже!  
Никто меня не любит, как земля!  
<1899>

## БЕЗГЛАГОЛЬНОСТЬ

Есть в русской природе усталая нежность,  
Безмолвная боль затаенной печали,  
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,  
Холодная высь, уходящие дали.

Приди на рассвете на склон косогора, —  
Над зябкой рекою дымится прохлада,  
Чернеет громада застывшего бора,  
И сердцу так больно, и сердце не радо.

Недвижный камыш. Не трепещет осока.  
Глубокая тишь. Безглагольность покоя.

## МОИ ПЕСНОПЕНЬЯ

В моих песнопеньях — журчанье ключей,  
Что звучат все звончей и звончей.  
В них — женственно-страстные шепоты струй,  
И девический в них поцелуй.

В моих песнопеньях — застывшие льды,  
Беспредельность хрустальной воды.  
В них — белая пышность пушистых снегов,  
Золотые края облаков.

Я звучные песни не сам создавал,  
Мне забросил их горный обвал.

\* \* \*

Я — изысканность русской медлительной речи,  
Предо мною другие поэты — предтечи,  
Я впервые открыл в этой речи уклоны,  
Перепевные, гневные, нежные звоны.

Я — внезапный излом,  
Я — играющий гром,  
Я — прозрачный ручей,  
Я — для всех и ничей.

## Я НЕ ЗНАЮ МУДРОСТИ

Я не знаю мудрости, годной для других,  
Только мимолетности я влагаю в стих.  
В каждой мимолетности вижу я миры,  
Полные изменчивой радужной игры.

## ЛЕРМОНТОВ

1

Опальный ангел, с небом разлученный,  
Узвный демон, разлюбивший ад,  
Ветров и бурь бездомных странный брат,  
Душой внимавший песне звезд всезвонной,

Луга убегают далеко-далеко.  
Во всем утомленье, глухое, немое.

Войди на закате, как в свежие волны,  
В прохладную глушь деревенского сада, —  
Деревья так сумрачно-странно-безмолвны,  
И сердцу так грустно, и сердце не радо.

Как будто душа о желанном просила,  
И сделали ей незаслуженно больно.  
И сердце простило, но сердце застыло,  
И плачет, и плачет, и плачет невольно.  
<1900>

И ветер влюбленный, дрожа по струне,  
Трепетания передал мне.

Воздушные песни с мерцаньем страстей  
Я подслушал у звонких дождей.  
Узорно-играющий тающий снег  
Подглядел в сочетаньях планет.

И я в человеческом — нечеловек,  
Я захвачен разливами рек.  
И, в море стремя полногласность свою,  
Я стозвучные песни пою.  
<1900>

Переплеск многопенный, разорванно-слитный,  
Самоцветные камни земли самобытной,  
Переключки лесные зеленого мая —  
Все пойму, все возьму, у других отнимая.

Вечно юный, как сон,  
Сильный тем, что влюблен  
И в себя и в других,  
Я — изысканный стих.

<1901>

Не кляните, мудрые. Что вам до меня?  
Я ведь только облачко, полное огня.  
Я ведь только облачко. Видите: плыву.  
И зову мечтателей... Вас я не зову!  
<1902>

На празднике — как призрак похоронный,  
В затишье дней — тревожащий набат,  
Нет, не случайно он среди громад  
Кавказских — миг узнал смертельно-сонный.

Где мог он так красиво умереть,  
Как не в горах, где небо в час заката —  
Расплавленное золото и медь,

Где ключ, пробившись, должен звонко петь,  
Но также должен в плаче пасть со ската,  
Чтоб гневно в узкой пропасти греметь.

## 2

Внимательны ли мы к великим славам,  
В которых из миров нездешних свет?  
Кольцов, Некрасов, Тютчев, звонкий Фет  
За Пушкиным явились величавым.

Но раньше их, в сиянии кровавом,  
В горенье зорь, в сверканье лучших лет,  
Людьми был загнан пламенный поэт,  
Не захотевший медлить в мире ржавом.

Внимательны ли мы хотя теперь,  
Когда с тех пор прошло почти столетье,  
И радость или горе должен петь я?

А если мы открыли к свету дверь,  
Да будет дух наш солнечен и целен,  
Чтоб не был мертвый вновь и вновь застрелен.

## 3

Он был один, когда душой алкал,  
Как пенный конь в разбеге диких гонок.  
Он был один, когда, полуробеноч,  
Он в Байроне своей тоски искал.

## ЗАВЕТНАЯ РИФМА

Не Пушкин, за ямбами певший хорей,  
Легчайший стиха образец,  
Не Фет, иссекавший в напевах камен,  
Усладу пронзенных сердец,  
Не Тютчев, понявший созвучия шума,  
Что Хаос родит по ночам,  
Не Лермонтов — весь многозвездная дума,  
Порыв, обращенный к мечам,  
Не тот многомудрый, в словах меткострельный,  
Кем был Баратынский для нас, —  
Меня научили науке свирельной,  
Гранили мой светлый алмаз.  
Хорей и ямбы с их звуком коротким  
Я слышал в журчанье ручьев,  
И голубь своим воркованием кротким  
Учил меня музыке слов.  
Качаясь под ветром, как в пляске, как в страхе,  
Плакучие ветви берез  
Мне дали певучий размер амфибрахий, —  
В нем вальс улетающих грез.  
И дактиль я в звоне ловил колокольном,  
И в марше солдат — анапест.  
Напевный мой опыт был с детства невольным,  
Как нежность на лице невест.  
В саду, где светили бессмертные зори  
Счастливых младенческих дней,

## РУССКИЙ ЯЗЫК

Язык, великолепный наш язык.  
Речное и степное в нем раздолье,  
В нем клетоты орла и волчий рык,  
Напев, и звон, и ладан богомолья.

В разливе нив и в перстне серых скал,  
В игре ручья, чей плеск блестящ и звонок,  
В мечте цветочных ласковых коронок  
Он видел мед, который отвергал.

Он был один, как смутная комета,  
Что головней с пожарища летит,  
Вне правила расчисленных орбит.

Нездешнего звала к себе примета  
Нездешняя. И сжег свое он лето.  
Однажды ли он в смерти был убит?

## 4

Мы убиваем гения стократно,  
Когда, рукой его убивши раз,  
Вновь затеваем скучный наш рассказ,  
Что нам мечта чужда и непонятна.

Есть в мире розы. Дышат ароматно.  
Цветут везде. Желают светлых глаз.  
Но заняты собой мы каждый час, —  
Миг встречи душ уходит безвозвратно.

За то, что он, кто был и горд и смел,  
Блуждая сам над сумрачною бездной,  
Нам в детстве в душу ангела напел, —

Свершим сейчас же сто прекрасных дел:  
Он нам блеснет улыбкой многозвездной,  
Не покидая вышний свой предел.  
<1916>

От липы до липы, в обветренном хоре  
Качались шуришанья ветвей.  
Близ нивы беседовал сам я с собою  
И видел в колосьях намеков,  
И рифмою чудился мне голубою  
Среди желтизны василек.  
В горячем июле, в пробегах безгласных  
Качавших полнеба зарниц,  
Читал я сказанья о странах прекрасных,  
Где райских увижу я птиц.  
В звучанье ли долгом пастушьего рога,  
В громах ли — всё звонче, светлей —  
Мне слышались, снились напев и дорога, —  
И я полюбил журавлей.  
Свершилось. Дорога моя беспредельна.  
Певучие — песни мои.  
Хваленье, что пели вы мне колыбельно,  
В далекой деревне ручьи.  
Быть может, дадутся другому удачи  
Полней и светлей, чем моя.  
Но мир облетел я. И как же иначе  
Крылатым ответил бы я?  
Я видел всю Землю от края до края —  
Но сердцу всех сказок милей,  
Как в детстве, та рифма моя голубая  
Широкошумящих полей.

3 июля 1924

В нем воркованье голубя весной,  
Взлет жаворонка к солнцу — выше, выше.  
Березовая роща. Свет сквозной.  
Небесный дождь, просыпанный по крыше.



Журчание подземного ключа.  
Весенний луч, играющий по дверце.  
В нем Та, что приняла не взмах меча,  
А семь мечей в провидящее сердце.

И снова ровный гул широких вод.  
Кукушка. У колодца молодежи.  
Зеленый луг. Веселый хоровод.  
Канун на небе. В черном — бег зарницы.

Костер бродяг за лесом, на горе,  
Про Соловья-разбойника былины.  
«Ау!» в лесу. Светляк в ночной поре.  
В саду осеннем красный грозд рябины.

Соха и серп с звенящею косой.  
Сто зим в зиме. Проворные салазки.  
Бежит савраска смиренной рысцей.  
Летит рысак конем крылатой сказки.

Пастуший рог. Жалейка до зари.  
Родимый дом. Тоска острее стали.  
Здесь хорошо. А там — смотри, смотри.  
Бежим. Летим. Уйдем. Туда. За дали.

Чу, рог другой. В нем бешеный разгул.  
Ярит борзых и гончих доезжачий.  
Баю-баю. Мой милый. Ты уснул?  
Молюсь. Молись. Не вечно неудачи.

Я снаряжу тебя в далекий путь.  
Из тесноты идут вразброд дороги.  
Как хорошо в чужих краях вздохнуть  
О нем — там, в синем — о родном пороге.

## ХВАЛА СОНЕТУ

*Сонет*

Люблю тебя, законченность сонета,  
С надменной твоею красотой,  
Как правильную четкость силуэта  
Красавицы изысканно-простой.

Чей стан воздушный с грудью молодой  
Хранит сиянье матового света  
В волне волос недвижно-золотой,  
Чьей пышностью она полуодета.

\* \* \*

Нам нравятся поэты,  
Похожие на нас,  
Священные предметы,  
Дабы украсить час —

Волшебный час величья,  
Когда, себя сильней,  
Мы ценим без различья  
Сверканья всех огней, —

## КАК Я ПИШУ СТИХИ

Рождается внезапная строка,  
За ней встает немедленно другая,  
Мелькает третья ей издали,  
Четвертая смеется, набегая.

Подснежник наш всегда прорвет свой снег.  
В размах грозы сцепляются зарницы.  
К Царь-граду не ходил ли наш Олег?  
Не звал ли в полночь нас полет Жар-птицы?

И ты пойдешь дорогой Ермака,  
Пред недругом вскричишь: «Теснее, други!»  
Тебя потопит ледяная река,  
Но ты в века в ней выплывешь в кольчуге.

Поняв, что речь речного серебра  
Не удержать в окованном вертепе,  
Пойдешь ты в путь дорогою Петра,  
Чтоб брызг морских добросить в лес и в степи.

Гремучим сновиденьем наяву  
Ты мысль и мощь сольешь в едином хоре,  
Венчая полноводную Неву  
С янтарным морем в вечном договоре.

Ты клад найдешь, которого искал,  
Зальешь и запоешь умы и страны.  
Не твой ли он, колдующий Байкал,  
Где в озере под дном не спят вулканы?

Добросил ты свой гулкий табор-стан,  
Свой говор златозвонкий, среброкрылый,  
До той черты, где Тихий океан  
Заворожил подсолнечные силы.

Ты вскрикнул: «Пушкин!» Вот он, светлый бог,  
Как радуга над нашим водоемом.  
Ты в черный час вместишься в малый вздох.  
Но Завтра — встанет! С молнией и громом!

*3 июля  
Шатэлейон*

Да, истинный сонет таков, как ты,  
Пластическая радость красоты, —  
Но иногда он мстит своим напевом.

И не однажды в сердце поражал  
Сонет, несущий смерть, горящий гневом,  
Холодный, острый, меткий, как кинжал.

Цветы с любым узором,  
Расцветы всех начал,  
Лишь только б нашим взорам  
Их пламень отвечал, —

Лишь только б с нашей бурей  
Сливался он в одно,  
От неба или фурий —  
Не все ли нам равно!

И пятая, и после, и потом,  
Откуда, сколько, я и сам не знаю,  
Но я не размышляю над стихом  
И, право, никогда — не сочиняю.

**ПОЭТ**

Решает миг, но предрешает час,  
Три дня, неделя, месяцы и годы.  
Художник в миге — взрыв в жерле природы,  
Просветный взор вовнутрь господних глаз.

Поэты. Братья. Увенчали нас  
Не люди. Мы древней людей. Мы своды  
Иных планет. Мы Духа переходы.  
И грань — секунда, там, где наш алмаз.

Но если я поэт, да не забуду,  
Что в творчестве подземное должно  
Вращать, вращать, вращать веретено.

Чтоб вырваться возможно было чуду.  
Чтоб дух цветка на версты лился всюду.  
Чтоб в душу стих глядел и пал на дно.

**ЛУЧШИЙ СТИХ**

Прекрасно-тяжки золотые слитки,  
Природою заброшенные к нам.  
Прекрасен вихрь, бегущий по струнам,  
Ручьиность звуков, льющихся в избытке.

Прекрасна мудрость в пожелтелом свитке,  
Сверканья тайн, огонь по письменам.  
Прекрасней — жизнь отдать бегущим снам  
И расцветать с весной, как маргаритки.

Из всех, мечте дарованных, цветов,  
Быть может, этот цветик самый скромный,  
Такой простой, невинный, неизломный.

В нем не отыщешь орхидейных снов,  
Ни тех, что ирис даст изящно-томный.  
Но лучший стих — где очень мало слов.

**ГЛАГОЛЬНЫЕ РИФМЫ**

Ко мне плясунья близилась, качаясь,  
Я был на океанском берегу, —  
Глагольных рифм избегнуть не могу.  
Волна взрастала, солнцем расцветаясь.

Своей внезапной выдумкой венчаясь,  
Она росла, как травы на лугу,  
И вдруг дробилась в инее, в снегу,  
В паденье легкой пеной истончаясь.

«Хотела б я быть рифмою твоей!» —  
Мне Лохвицкая Мирра прошептала.  
О, рифмы есть различного закала.

И я клянусь всей звонкостью морей:  
В глагольных рифмах сладости немало,  
Коль рифма рифму вдруг поцеловала.

**ЗВЕЗДНЫЙ ВЕСТНИК  
(Поэзия Фета)**

У каждого гения есть небесная грамота, свидетельствующая о нездешнем его благородстве. Буквы этой грамоты мерцают и сверкают в творчестве гения, и не рассмотреть их не может, кто умеет читать судьбинность художника в его созиданиях.

Если Пушкин родился под влиянием луны и солнца, Тютчев возник на русской земле под веяньем небесных пространств, разорванных ночной грозой с переключкой зарниц, — Фет рожден под решающим знаком звездного неба; звездного неба, пограничного с разлитием зорь <...> Таков, отъединенный, ни врагами, ни друзьями верно не узренный, исторгатель кристаллов, претворивший линию стиха в волнообразное движение напева, обвенчавший поэзию с музыкой, заревой и звездный вестник, Фет.

Поэт сам рассказал об этом.

Я долго стоял неподвижно,  
В далекие звезды глядясь, —  
Меж теми звездами и мною  
Какая-то связь родилась.

Я думал... Не помню, что думал:  
Я слушал таинственный хор.  
И звезды тихонько дрожали, —  
И звезды люблю я с тех пор.

Между двух своих зорь, утренней юностью, сразу угадавшей свое назначение, и юностью закатной, — ибо Фет всю долгую жизнь свою провел влюбленным юношей и не знал, что значит некрасивая зрелость, и не знал, что значит безобразная старость, — заревой свирельник, звездный вестник никогда не терял связи с числами неба, пред ним была раскрыта верховная огненная книга, правящая судьбами верховными и низинными, не покидали его эти алмазные калифы, внушали ему, чтобы дух его, летая струнным звуком над беззвучьем, бабочкой над цветами, однодневкой над земными днями, просился в беззакатный день, — и в семьдесят лет, за два года до смерти, он грезил о том же, говоря к угасшим звездам:

Долго ль впивать мне мерцание ваше,  
Синего неба пытливые очи?  
Долго ли чутая, что выше и краше  
Вас — ничего нет во храмине ночи?

Может быть, нет вас под теми огнями, —  
Давняя вас погасила эпоха...  
Так и по смерти лететь к вам стихами,  
К призракам звезд, буду призраком вздоха.

Звездное зрение приучает душу к быстрым перебегам через огромные пространства, от одного желанного к другому чему-то, что будит желание, от одной яркой цели к другой блистательной мечте. Так, долго смотря на неисчерпаемую россыпь светов Млечного Пути, тот, кто любит звезды и переживает их ворожбу, за усладительным оцепенением быстро и резко поворачивается, чтоб увидеть в другом месте неба любимое созвездие, вшить душой трезвучье Ориона.

В творчестве Фета всюду можно усмотреть этот быстрый перебег от прекрасного к прекраснейшему, от основы, которая создала вещное состояние души, к закрепляющей впечатление, дальней, но четкой, острой подробности, которая, схватив, уже не отпускает. Выразительный пример такого перебега — в его кратком, лишь из нескольких слов состоящем, ночном стихотворении, где, беря наибольшее, он кончает наименьшим и этим наименьшим дает ощущение безмерного.

Чудная картина,  
Как ты мне родна.  
Белая равнина,  
Полная луна.

Свет небес высоких,  
И блестящий снег,  
И саней далеких  
Одинокий бег.

Эти сани — ключ, разгадка и преображение всего пространства неба и окутанной снегом земли. Этим малым ключом волшебник победил даже луну.

Другой образец такой же достоверной победы, сияние исторгнутого клада, дает Фет в раме заревого сияния в «Вечере у взморья».

290

Засверкал огонь зарницы.  
На гнезде умолкли птицы.

Ночь светлеет и светлеет.  
Под луною море млеет.

Тишина леса объемлет.  
Не качаясь, голос дремлет.

Различишь прилежным взглядом,  
Как две чайки сели рядом, —

День бледнеет понемногу.  
Вышла жаба на дорогу.

Там, на взморье плоскодонном,  
Спят на камне озаренном.

Давно сказано, сказал Страхов, сказали другие: «Фет есть истинный пробный камень для способности понимать поэзию». О пробный камень ломаются многие острия. Все время, пока Фет пролагал и вел свою лучезарную дорогу, вокруг этого пышного сада, где земное кажется неземным, вокруг этого чертога красоты — и, чрез красоту просветленного миропознания, — вокруг этой неувыдаемой розы возникали лжеумствования и лжеглаголанья. Возникают и теперь. Так оно и быть должно. И в стране роз, в Персии, есть и будут слепцы, которым не нравится Гафиз. Гафизу ли об этом горевать? Думает ли соловей, что его хвалят или бранят? Скрежеты зубовые не достают терема, где от зари и до зари и во всю долгую ночь звенят гусли-самогуды и тонко отзываются на малейшее движение ветерка, на движение самой тайной мысли и еще не сказанного чувства тайноведческие струны, стерегущие полный женских очарований сад Жар-птицы.

Золотые ресницы звезд смотрят в этот терем и в этот сад. И замороживший верных, замороженный мировым таинством, звездный вестник беззакатного дня шепчет, а шепот его слышится через всю голубую тюрьму мира, через все затоны времен:

И так прозрачна огней бесконечность,  
И так доступна вся бездна эфира,  
Что прямо смотрю я из времени в вечность,  
И пламя твое узнаю, солнце мира.

И неподвижно на огненных розах  
Живой алтарь мирозданья курится.  
В его дыму, как в творческих грезах,  
Вся сила дрожит и вся вечность снится.

### СКВОЗЬ СТРОЙ (Памяти Некрасова)

Поэт! Какое это нежное слово — поэт! С этими несколькими буквами мы привыкли сочетать целый строй гармонических ощущений. Произнося это слово, мы чувствуем что-то неопределенно-красивое, волнующее, манящее, что-то напоминающее нам о том счастливом и обаятельном, чего желаем мы все. И вправду, что может быть нежнее ритмических строк и повторительных созвучий? В них и музыка и живопись, в них и зыбкая прелесть предчувствия, и окутанные дымкой родные тени воспоминания. Детство и юность, первая любовь, первые робкие журчания ручья, пробивающегося из темной земли к свету и воздуху, переливы зеленых трав, перемешанных с цветами, над которыми тихонько пролетает майский ветер, бездонность голубого неба, красота белоснежных облаков... Как хорош мир, как много в нем чар и как сильны, как ярко-полнозвучны эти чары в стихах. Поэт умеет обо всем сказать нежно и вкрадчиво. Он опишет нам, как в весенних лучах, поднимая облака цветочной

пыли, идет и гудет зеленый шум, как белые, млечные, стоят вишневые сады и тихохонько шумят, как по-новому, весеннему трепещет все в мире, — и бледно-листая липа с новым листовым убором, и стройная красавица рощи белая береза с зеленою косой, и малая тростинка, и высокий клен. Он покажет нам прелесть безмерных полей, покрытых спелую рожью; как волшебник, подслушавший голос земли, он представит нам колосья несметною ратью, вот они растут в фантастическом сне, они подступают к захваченной сонною грезой жнице, машут, шумят, касаются лица ее и рук и, свершая мировой закон сеянья и жатвы, сами наклоняют под серп свои стебли.

И сколько еще есть в мире того, что оживет преображенной жизнью под кистью поэта. Золотые осенние листья, пушистый снег, полноводные безмольные реки, радость дружбы, жизнь на воле, очарование женских лиц, очарование женской ласки. И Муза приходит к поэту, Муза, о которой один из нежнейших певцов сказал, что слова у нее перемешиваются с поцелуями.

Но как описывает свою Музу тот поэт, о котором мы говорим сейчас?

Вчерашний день, часу в шестом,  
Я шел через Сенную.  
Там били девушку кнутом,  
Крестьянку молодую.

Ни звука из ее груди,  
Лишь бич свистал, играя...  
И Музе я сказал: «Гляди —  
Сестра твоя родная...»

Какой странный образ! Быть может, он возник в уме поэта случайно? О нет, это был длительный кошмар, и перед самой смертью, в одном из последних своих стихотворений, он повторяет тот же образ:

Не русский взглянет без любви  
На эту бледную в крови,

Кнутом иссеченную Музу.

В юности Некрасов узнал, что значит не иметь на что пообедать, в юности он узнал, что значит ночевать с нищими в ночлежном доме, а в старости, перед раскрывшейся могилой, он чувствует над собою поднятый кнут. Оброшенность, нищета, духовное насилие — страшные слова, когда это не слова, а действительность. Некрасов видел нечто и еще более страшное: духовное насилие, соединенное с физическим. Его детская и юношеская впечатлительность была раз навсегда поражена и изуродована созерцанием того ужаса, который назывался крепостным правом, и сознанием, что для людей с известным складом мыслей существует тюрьма и каторга. Мы, хотя еще не свободные, но в значительной степени освободившиеся, уже не можем теперь понять, как могла существовать хоть один год, хоть один день такая гнусность, как крепостное право. Некрасов был такой же, как мы, такой же, как лучшие из нас, а между тем его личность слагалась при долгом, длительном, до бесконечности тянущемся ощущении бесчеловечного порядка вещей, которому конца-края не предвиделось. Шли дни, месяцы, годы, уходили десятки лет, а насилие над душой и над телом миллионов продолжалось, и не цветы возникали перед поэтом, а кровь, перемешанная с грязью. И душа того, кто мог бы слагать мелодические песни, научилась кричать, эта израненная душа прошла сквозь строй, и зеркало поэта, где всегда так много хрустальной глубины, разбилось, перед нами лежат его обломки, и в этих обломках красивой зеркальности мы видим искаженные мучительные лики, они кричат, они молят, они проклинают, они горько молчат, но хранят ли они молчание или нарушают его, они неизменно обвиняют и сетуют. Убогая, трижды несчастная страна, обиженная богом, плоская, скучная, холодная, безрадостная. Болота, кочки, темные леса, равнины, над которыми песня звучит как стоны. Деревни, деревушки, беспросветная глушь. Тяжелые рабские города, где все так темно, сжато, бедно, искривленно, изуродовано. Больница, тюрьма, кабак, каторга. Странное царство, в котором каторга, куда случайно попали герои, является даже оазисом. Здесь люди, посмеявшие и смеющиеся, а там, в неоглядных ровных пространствах, ровные забитые рабские души. Бесконечная тянется дорога, и на ней вслед промчавшейся тройке с тоскою глядит красивая девушка, придорожный цветок, который сомнется под тяжелым, грубым колесом. Другая дорога, уходящая в зимний лес, и близ нее замерзающая женщина, для которой смерть — великое благословение, потому что в ней избавление от вдовства и крестьянских тягот. Опять бесконечная тянется дорога, та страшная, которую народ прозвал проторенной цепями, и по ней, под холодной далекой луной, в мерзлой кибитке, спешит к своему изгнаннику-мужу русская женщина от роскоши и неги в холод и в проклятие, от свободы к звону кандалов, от цветов, цветущих и летом и зимой, к непрекращающейся пытке тюремных коридоров и мучительных фантомов каторги.

Эти образы, созданные Некрасовым, или, вернее, взятые им из русской жизни, трагичны, но в них есть красота трагического. В них есть романтическая прелесть, причиняющая нам одновременно и боль и наслаждение.

В его творчестве есть целый ряд других образов, трагизм которых тем ужаснее, что в них нет очарования, они страшны и смешны в одно и то же время, они несчастны и пошлы, это отбросы, покрытые плесенью, жалкие поросли сточных ям.

Всероссийский Иван, у которого изуродованы грубою силой не только челюсти, но и душа, и не только душа, а и все его избитое тело, так же пошл и так же ужасен, как поддерживаемые и скрывающиеся атмосферой мракобесия юбиляры и триумфаторы, эти строители храмов и домов, под фундаментом которых, как в средние века, для крепости зданий заложены трупы замученных людей. Рыдающий пьяный Зацепя, который по слову князя Ивана, —

На миллион согреша,

На миллиарды тоскует, —

и «христов мужичок» Федор Шкурин, и красноречивый Леонид, который взывает:

О господи, удвой желудок мой,  
Утрой гортань, учетвери мой разум,  
Дай ножницы такие избобреть,

Чтоб целый мир остричь вплотную разом —  
Вот русская незабываемая честь, —

все эти благородные фигуры живут — чудится, что они вот тут, между нами, и слова того же Леонида звучат горьким многолетним остроумием, когда он восклицает:

Что за нелепость — крестьянин несеченый?  
Нечем тут хвастать, а лучше молчать:  
Темные пятна души изувеченной  
Русскому глупо скрывать.

Неисчислимы орудья клеймящие.  
Если кого не коснулись они,  
Это — не Руси сыны настоящие,  
Это — уроды. Куда ни взгляни,

Все под гребенку подстрижено,  
Сбито с прямого пути,  
Неотразимо обижено...

Неотразимая обида, ощущение клеймящих орудий — вот ключ поэзии Некрасова. Он за многих взял на себя великую тяжесть, он прошел сквозь строй и нарушил прозрачный мир поэтических настроений, чтобы сделаться криком, предупреждающим и грозящим. Жизнь его ранила, он умышленно углубил свою рану. Она причинила ему незабываемый шрам, он с умыслом поддерживал в этом шраме болезненную живучесть, чтобы помнить о тех, которые были и будут ранены вновь и вновь. Это — великое самоотвержение, потому что у каждого поэта есть неизбежное и вечное тяготение к области чисто личного, стремление к красоте спокойной созерцательности. Такое стремление было и у Некрасова. Мы можем это видеть хотя бы из того, что в год своей смерти он написал знаменитое стихотворение «Баюшки-баю», где лучшие строки до поразительности близки нашей современной утонченной впечатлительности.

292

...Но перед ночью непробудной  
Я не один... Чу! голос чудный!  
То голос матери родной:  
«Пора с полуденного зноя,  
Пора, пора под сень покоя;  
Усни, усни, касатик мой!  
Прийми трудов венец желанный!  
Уж ты не раб — ты царь венчанный,  
Ничто не властно над тобой!

*Не страшен гроб, я с ним знакома;  
Не бойся молнии и грома,  
Не бойся цепи и бича,  
Не бойся яда и меча,  
Ни беззаконья, ни закона,  
Ни урагана, ни грозы,  
Ни человеческого стона,  
Ни человеческой слезы».*

Некрасов занимает равноправное место в ряду семи великих русских поэтов XIX-го века.

Пушкин — наше солнце, он гармоническое все, кудесник русской речи и русских настроений, полнозвучный оркестр, в котором есть все инструменты.

Лермонтов — звездная душа, родственная с тучами и бурями, тоскующий поэт, которому грезились воздушные океаны и с которым говорили демоны и ангелы.

Тютчев — мудрец, проникший в слитные голоса стихий и впервые постигший ночной облик великого мирового хаоса.

Фет — нежнейший певец неуловимых ощущений, воздушных, как края вечерних облаков, и странно-прозрачных, как тихие жуткие воды глубокого затона.

Кольцов — воссоздатель народной песни, выразивший прелесть степных пространств.

Баратынский — поэт душевного раздвоения, художник философских мгновений.

Некрасов — первый посмевавшийся создать музыку диссонансов и живопись уродства, он — многослитный возглас боли и негодования, мы с детства узнаем через него, что есть тюрьмы и больницы, чердаки и подвалы, он до сих пор говорит нам, что вот в эту самую минуту, когда мы здесь дышим, есть люди, которые — задыхаются.

## РУССКИЙ ЯЗЫК

### (Воля как основа творчества)

Из всех слов могучего и первородного русского языка, полногласного, кроткого и грозного, бросающего звуки взрывным водопадом, журчащего неуловимым ручейком, исполненного говоров дремучего леса, шуршащего степными ковылями, поющего ветром, что носится и мечется и уманивает сердце далеко за степь, пересветно сияющего серебряными разливами полноводных рек, втекающих в синее море, — из всех несосчитанных самоцветов этой неисчерпаемой сокровищницы, языка живого, сотворенного и, однако же, без усталости творящего, больше всего я люблю слово — воля. Так было в детстве, так и теперь. Это слово — самое дорогое и всеобъемлющее.



Уже один его внешний лик пленителен. Веющее *в*, долгое, как зов далекого хора, *о*, ласкающее *л*, в мягкости твердое утверждающее *я*. А смысл этого слова — двойной, как сокровища в старинном ларце, в котором два дна. Воля есть воля-хотение, и воля есть воля-свобода. В таком ларце легко устраняется разделяющая преграда двойного дна, и сокровища соединяются, взаимно обогащаясь переливаниями светов. Один смысл слова воля, в самом простом, изначальном словоупотреблении, светит другому смыслу, в меру отягощает содержательностью и значительностью его живую сущность.

<...> Говоря — воля, русская речь вполне отдает себе отчет, что и воля-свобода и воля-хотение два талисмана, беспредельно желанные, но неизбежно нуждающиеся в точно определенных пределах, — будь то строгий устав правильной обоснованной жизни или же великий искус и подвиг личного внутреннего самоограничения. И русская няня ласково скажет детям: «Ишь распалились. Вольница. Спать пора». А русский народ, кроме того, звал вольницей всех ухोдивших к волжскому раздолью от московской тесноты. И зовет вольницей разгулявшихся весельчаков. И зовет вольницей разбойников. А ярославец, сказавши — вольный, разумеет — леший. Что же касается этого изумрудного самодура лесов, любящего кружить прямолинейных людей, о нем существует народное слово, являющееся обворожительным и красноречивым противоречием: «Леший нем, но голосист».

Художественное противоречие, восхищающее вкус верный и изысканный, вовсе не есть противоречие, но особенный путь души достигать красоты. Когда ребенок, захваченный глубоким чувством, лепечет своей матери: «Я люблю тебя больше всех на свете», а отец, услышав его лепет, спросит: «А меня?» — ребенок, не колеблясь, ответит: «И тебя больше всех на свете». Эти божески-верные слова покажутся противоречием лишь тому, кто тусклыми своими глазами не умеет читать слова человеческие и божеские. Пока мы говорим и рассуждаем о воле, вокруг этого слова ткется мгла жути. Но марево исчезает сразу, когда смелый скажет: «Волей свершаются подвиги», когда мудрец скажет: «Мир как воля», когда няня скажет ребенку: «Солнышко светит. Пойдем-ка на волю!», когда ребенок, радуясь весне и проникаясь мудростью, наклонной к щедрости, выпустит из клетки на волю своего любимого щегленка, а позднее, сознав эту высокую радость освобождения, роднящую ребенка с великим итальянцем, обнявшим все стихии мира, будет читать с восторгом в детской книжке западающие навсегда в память стихи:

Вчера я растворил темницу  
Воздушной пленницы моей:  
Я роцам возвратил певщцу,  
Я возвратил свободу ей.

Она исчезла, утопая  
В сиянье голубого дня,  
И так запела, улетая,  
Как бы молилась за меня.  
(Туманский)

Улетела в небо или в лес. Туда, где правит леший, а леший нем, но голосист. Немота, которая имеет голос, молчание — говорящее, безмолвие — исполненное красноречия. Русский народ так определил лес, что в этом определении есть и указание на основную тайну мира. Немой мир ищет голоса, и веяньем ветра, плеском волн, перекличкой птиц, жужжаньем жуков, ревом зверя, шорохом листьев, шепотом травинки, разрывающим все небо гимном грома, дает своей внутренней ищущей воле вырваться на волю. Раскроем забытую книгу забытого великого русского писателя, которого теперь не читает почти никто и слава которого, в сознательные десятилетия русской жизни, всегда была затенена славой других наших великих писателей. Я говорю о любимце моего детства, вновь ставшем моим любимцем теперь, Сергее Тимофеевиче Аксакове.

<...> Любовно приникая к многоликой иконе бытия, Аксаков говорит как родной брат индуса, которому любы все живые существа: «На ветвях деревьев, в чаще зеленых листьев и вообще лесу, живут пестрые, красивые, разноголосые, бесконечно разнообразные породы птиц: токуют глухие и простые тетерева, пищат рябчики, хрипят на тягах вальдшнепы, воркуют, каждая по-своему, все породы диких голубей, взвизгивают и чокают дрозды, зауньвно, мелодически перекликаются иволги, стонут рябые кукушки, постукивают, долбя деревья, разноперые дятлы, трубят желны, трещат сойки, свиристели, лесные жаворонки, дубоноски, и все многочисленное, крылатое, мелкое певчее племя наполняет воздух разными голосами и оживляет тишину лесов; на сучьях и дуплах деревьев птицы выют свои гнезда и выводят детей; для той же цели поселяются в дуплах куницы и белки, враждебные птицам, и шумные рои диких пчел».

Вот полнота великорусской, чистой, медлительной речи, в меру вводящей и чувство тревоги, где слова коротки и ударенье — на последнем слоге словосочетаний, — «шумные рои диких пчел», — и чувство созерцательного спокойствия, где слова равномерно вырастают и ударенье в последнем слове — на втором слоге от конца, как в стихе, что называется хорей, — «кукушкины слезки, тальник и березка», — и чувство замедленной напевности, как в стихе, что называется дактиль, с удареньем на третьем слоге от конца, — «изменяются в лесу, звучат другими, странными звуками». Этот дактилизм, перемежаемый хорейзмом, или, чтобы избежать иностранных слов, мне ненавистных и мне навязанных, эта трехслоговая замедленность, перемежаемая замедленностью двухслоговой, является ключом свода. Это ключ истинной, исконной, чистой, превосходнейшей русской речи, языка великой России, один из главных талисманов, обуславливающих его певучее чарование. Ключ — не самый замок, не дверь, не вход; красота терема — внутри терема.

Но я забегаю вперед. Слово уводит, и не всегда его нужно слушаться. Я хочу вернуться к моему любимцу. Меня дивит и восхищает великий русский писатель, который через сто лет говорит со мной живым голосом и являет своей речью, — неподдельной,

как степь, как сад, как болото, как лес, как река, — что он один из всех любит природу во всем ее божеском объеме и, как художник, как охотник, как рыболов, как следопыт, знает все. Слушавший целую жизнь свою голос матери-земли знает все. Верное слово расскажет, как красив любимец русской старины белый лебедь, начнет ли он купаться, начнет ли потом охорашиваться, распухнет ли крыло по воздуху, как будто длинный косой парус. Расскажет, как сторожевой гусь подает тревогу, а если шум умолк, говорит совсем другим голосом, и вся стая засыпает; как страстно любит жадный селезень, чья голова и шея точно из зеленого бархата с золотым отливом, как, взлетая, срывается с земли стрепет, встрепенется, взлетит и трепещет в воздухе, как будто на одном месте, а сам быстро летит вперед; как с вышины, недоступной иногда глазу человеческому, падает крик отлетных журавлей, похожий на отдаленные звуки витых медных труб; как, влюбленный, кричит, точно бешеный, с неистовством, с насадой, коростель, быстро перебегая, так что крик его слышен сразу отовсюду; как плавает, смелыми кругами, в высоте небесной, загадочная птица, кобчик; как токует в краснолесье глухарь; как токует, еще Державиным воспетый, тетерев, дальним глухим своим голосом давая чувствовать общую гармонию жизни в целой природе; как рябчики любят текучую воду, сядут на деревьях над лесною речкой, слушают журчанье, грезят и спят; как приятно воркует лесной голубь, вяхирь, — по зорям и по ветру слышно издалёка, — а горлинка, похожая на египетского голубя, с которым охотно понимается, воркует не так глухо и густо, а тише и нежнее; как дрозд, большой рябинник, весело закричит «чок, чок, чок»; как звонко поют в зеленых кустах соловьи на берегах Бугуруслана.

<...> Прикасясь к русскому языку, в малом его огляде, как глядишь в хрустальную горку, где собраны с детства любимые талисманы и памятки, — как смотришь в глубокий родник, который журчит, и его слышишь, а откуда он течет, не знаешь, — я хочу сказать лишь немного и не как ученый исследователь. Я не анатом русского языка, я только любовник русской речи <...>

Возьмем ли мы духовный стих, или былинку про богатырей, или народную песню недавнего времени, или «Слово о полку Игореве», или пословицы, поговорки, загадки, или отдельные места летописи, те, где сквозь дымную церковнославянскую слюду просвечивает напевное естество чистого русского языка, или тех создателей и укрепителей русской прозы, язык которых наиболее исконный и первородный, в вольности уставный, великорусский, основной, — Карамзин, Пушкин, Аксаков, Печерский, — или тех поэтов, чей поэтический язык наиболее перед другими близится к народному говору, к народному словесному пути и напевной повадке, — мы везде увидим то, что я называю пристрастием русского языка к дактилизму, перемежаемому хорезмом, или, более по-русски, трехслоговою замедленностью, перемежаемой замедленностью двухслоговою. Я говорю, что напевность великорусской речи, основанной на музыкальной любви русского народа к трехслоговою замедленности, поражает меня и в простой ежедневной народной речи, и в наилучших образцах нашей литературной прозы, — литературный же стих, наилучший наш стих, как мы, люди образованные, понимаем это слово, по большей части избегает ее. Литературный стих, пушкинский, ямбичен, он коротко ударен, а не напевен, он основан на двухслоговою ударности. Былинный же стих и стих народной песни, для литературного слуха, звучит так, что часто представляется лишь певучею прозой <...>

Сидит в келье монах, и зовут его старым именем Нестор, медленно он выводит буквы, записывая повесть Руси рукою, привыкшей истово креститься, и не столько он являет светлое зеркало минувшего, сколько тклет паутины и затемнения, но сквозь синюю мглу ладанного воздуха, через поблескиванья церковной позолоты, через слюдяное оконце засматривая, вижу я и слышу, что и здесь ворожит понравившаяся мне с детства трехслоговая замедленность родной моей речи, сменяемая замедленностью двухслоговою: «Изъгнаша варяги за море, и не даша им дани, и почаша сами в собѣ володѣти, и не бѣ в них правды и вѣста род на род, и быша в них усобицѣ, и воевати почавша сами на ся... И мужи его (Олга) по русскому закону кляшася оружием своим, и Перуном, богом своим, и Волосом, скотьем богом, и утвердиша мир... и повеси щит свой в вратах показуа победу, поиде от Царяграда».

Из другого монастыря, бог весть зачем туда попавшая, не в монастыре пропетая, из рук монастырского отшельника в руки царского сановника переданная, запись-песня, сгоревшая в великом пожаре Москвы и все же сохранившаяся, песня, повитая под трубами, концом копия вскормленная, под шеломом взлелеянная, полная ржанья коней, орлиного клекота, ворчания волков и лисиц, оскалившихся на червленые щиты, вся сияя кровавыми зорями и синими молниями, вся овеванная бранным серебром и белыми хоругвями, шумит и звенит издалече эта песня перед зорями, «Слово о полку Игореве», наша песня наших дней, и Тзак бежит серым волком, а Кончак ему след правит к Дону великому. О русская земля, ты уже за холмами, за холмом, за шеломом. И плачет Ярославна: «О ветре, ветрило! чему, господине, насильно вѣеши?»

Напевность прозаической русской речи, выражающаяся в том, что русский бессознательно выбирает, подчиняясь внутреннему своему чувству, логически ударяемое, подчеркиваемое слово с ударением на третьем слоге от конца и таковое же слово, то есть звуковым ликом сродное, ставит как завершительное в словосочетании, кончает им фразу, — эта особенность нашего благозвучия сказывается не у всех наилучших наших повествователей. И, конечно, она достигает напряженности не всегда, а вызывается определенным душевным состоянием. Я думаю, что такое состояние можно определить как мерную лиричность взнесенного чувства и умудренного сознания. Это пристрастие к трехслоговою замедленности, повторяю, ярче всего сказывается у Карамзина, Аксакова и Мельникова-Печерского.

<...> Если мы возьмем знаменитый роман Печерского «В лесах», с его исконным, подлинным, смолистым, многозернистым языком, эту картину самоочерченного, самоцельного, изнутри светящегося, русского быта, — мы увидим родственное тому, что мы видим в языке Карамзина, что мы видим в непревосходнейшем русском, в языке Аксакова, и сразу, с чувством утolenия, читаем: «Судя по людскому наречному говору — новгородцы в давние Рюриковы времена там поселились. Преданья о Батыевом разгроме там свежи. Укажут и «тропу Батыеву» — и место невидимого града Китежа на озере Светлом Яре. Цел тот город до сих пор — с белокаменными стенами, златоверхими церквами, с честными монастырями, с княженецкими узорчатыми теремами, с боярскими каменными палатами, с рубленными из кондового негниющего леса домами. Цел град, но невидим. Не видать грешным людям славного Китежа» <...>

Припомним благоговейную молитву, которую перед смертью, на чужбине, истосковавшись в безлюбье, написал Тургенев:

«Русский язык.

Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины — ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык. — Не будь тебя — как не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома? — Но нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу».

Говоря о русском языке, я еще не ответил на два вопроса, которые сам себе поставил, в своем рассуждении: кто из русских писателей самый русский и как возникает стих? <...>

Воплотители величайшей гармонии русского духа, его солнечной основы, его зеркальной ясности, его слияния с природой, чей волевой мирозданный станок размерно творит в веках, поставляя жужжание мошки в тот же ряд, где и дикие пропасти человеческой души, создатели самой чистой, первородной русской речи — самый русский поэт Пушкин, самый русский прозаик Аксаков.

А как возникает стих, как куется этот золотой обруч, связующий обручением и святым венчаньем волею души с таинством мира и других душ, об этом сказал почти на все вопросы отвечающий Пушкин. В указанном уже очерке он говорит: «Поэзия бывает исключительно страстью немногих, родившихся поэтами: она объемлет и поглощает все наблюдения, все усилия, все впечатления их жизни».

295

## ПОЭЗИЯ КАК ВОЛШЕБСТВО

Зеркало в зеркало, сопоставь две зеркальности, и между ними поставь свечу. Две глубины без дна, расцвеченные пламенем свечи, самоуглубятся, взаимно углубят одна другую, обогатят пламя свечи и соединят их в одно.

Это образ стиха.

Две строки напевно уходят в неопределенность и бесцельность, друг с другом несвязанные, но расцвеченные одною рифмой, и, глянув друг на друга, самоуглубляются, связываются, и образуют одно, лучисто-певучее, целое. Этот закон триады, соединение двух через третье, есть основной закон нашей Вселенной. Глянув глубоко, направивши зеркало в зеркало, мы везде найдем поющую рифму.

Мир есть всегласная музыка. Весь мир есть изваянный Стих.

Правое и левое, верх и низ, высота и глубина, Небо вверху и Море внизу, Солнце днем и Луна ночью, звезды на небе и цветы на лугу, громовые тучи и громады гор, неоглядность равнины и беспредельность мысли, грозы в воздухе и бури в душе, оглушительный гром и чуть слышный ручей, жуткий колодец и глубокий взгляд, — весь мир есть соответствие, строй, лад, основанный на двойственности, то растекающейся в бесконечность голосов и красок, то сливающейся в один внутренний гимн души, в единичность отдельного гармонического созерцания, во всеобъемлющую симфонию одного Я, принявшего в себя безграничное разнообразие правого и левого, верха и низа, вышины и пропасти.

Наши сутки распадаются на две половины, в них день и ночь. В нашем дне две яркие зари, утренняя и вечерняя, мы знаем в ночи двойственность сумерек, сгущающихся и разрежающихся, и, всегда опираясь в своем бытии на двойственность начала, смешанного с концом, от зари до зари мы уходим в четкость, яркость, раздельность, ширь, в ощущение множественности жизни и различности отдельных частей мироздания, а от сумерек до сумерек, по черной бархатной дороге, усыпанной серебряными звездами, мы идем и входим в великий храм безмолвия, в глубину созерцания, в сознание единого хора, всеединого Лада. В этом мире, играя в день и ночь, мы сливаем два в одно, мы всегда превращаем двойственность в единство, сцепляющую своею мыслью, творческим ее прикосновением, несколько струн мы соединяем в один звучащий инструмент, два великие извечные пути расхождения мы сливаем в одно устремление, как два отдельные стиха, поцеловавшись в рифме, соединяются в одну неразрывную звучность.

Звуки и отзвуки, чувства и призраки их,

Таинство творчества, только что созданный стих.

Давно было сказано, что в начале было Слово. Было сказано, что в начале был Пол. И в том и в другом догмате нам дана часть правды. В начале, если было начало, было Безмолвие, из которого родилось Слово по закону дополнения, соответствия и двойственности. Из безгласности — голос, из молчания — песня, из тишины —

целый взрыв звуков, неизмеримый циклон шумов, криков, воплей, шопотов, грохотов, лепетов, жужжаний струны, зорь из Хаоса, красных цветов из черной Ночи, рубиновых пожаров творческого Дня, звезд, разбросанных всемирной мятежно, бесконечность выюжных дорог, соединившихся в единый Млечный Путь.

В начале, когда возникло начало, единый Пол, не знавший ни меры, ни времени, залюбовался на себя, и, в единичной своей залюбованности испытал безмерность блаженства, в силу этой безмерности захотел большего, и сила жажды создала двойственность, единое стало двойным, цельное — множественным, одно стало два, а два стало три четыре и бесконечность, ибо двое должны быть в мире, чтобы возник поцелуй, — ибо он и она должны быть в мире, чтобы озвездилась Любовь, со множественностью всех своих сияний, дробление звуков, переключки их и воссоединения в один напев, — две должны быть строки, чтобы между ними пела рифма, и должно быть их не две, а более, — три в троестрочии, и четыре в строфе, и восемь в октаве, и четырнадцать в сонете, и много, несосчитанно много, в поэме.

Одна гора красива и вздымается к небу как бы застывшим костром, пламя которого заострилось и замерло, — восходит к небу как бы безглагольным гимном, что начался широким вещанием, а кончился лезвием мысли, постепенно суживающимся, равномерно заостренным, призывом, уводящим в лазурь. Одна гора красива, но когда две высокие вершины, но когда две вершины в известной отдаленности и в известной близости, связаны друг с другом — некоторым соответствием размера, некоторой линейной зеркальностью, и высятся как бы повторяя друг друга, не в однозвучной тождественности, а в дружном ладе сродства, — в душе глядящего вырастает напевное настроение, в нем как бы льнет строка к строке, в нем возникает целая песня, где строки различны, но образуют одно целое, как различные горы, слагаясь в целое, образуют одну горную цепь.

Горное озеро огромным зеркалом серебрится внизу. Высокая горная вершина смотрится в ровные воды. Силой тайного соответствия, два эти разные явления сочетаются в одно. Исполинский непроницаемый камень отражается в прозрачной влаге. Высокая гора смотрится в глубокую воду. А человеческая душа, которая видит это, встает третьим звеном, и, как рифма соединяет две строки в одну напевность, душа связывает безгласную гору и зеркальную воду в одну певучую мысль, в один звенящий стих. И снежную гору, которая смотрится в воды, человек назовет Юною Девой, а это отражающее озеро он назовет Розой Пяти Ветров.

Из малого жолудя продвигается зеленый росток. Зеленый побег превращается в дерево. Деревцо вырастает в огромный дуб. Дуб разрастается в рощу — широкошумная дубрава, зеленый гай. Первичный ум человека глядит и видит, полное высокой поэзии, соответствие в двойственности лика древесных существ. Есть напевная чара в том, что из плоской земли вырвался возносящийся ствол. Горизонтальная и вертикальная линия своим пересечением и своим соединением, ведут мысль по двум путям расхождения, и в то же время задерживают ее в чаре созерцания единого чуда, которое называется говорящим дубом, где ветка соответствует ветке, и каждый узорный лист соответствует тысяче вырезных листьев, и все это зеленое множество шуршит, шелестит, колдует, внушает песню. Два начала соединились в одно, из одного родилась множественность, множества образовали единое целое, дуб разросся в священную рощу, и друиды соберутся в ней, чтобы петь свои молитвы и напевным голосом произносить заклинания.

Голубое небо, в чистоте своей, безоблачно. Единичность великой первоосновы, однообразие лазурного эфира, не внушает уму никакой мысли, а лишь баюкает его в полусонной мечте. Но вот появилось малое белое облачко, и в небе, потерявшем единичность основы, началась жизнь. Облачко растет и становится тучкой. Тучка, меняясь, делается грозным облаком. Облако становится грозной тучей. Белое стало серым и черным. Темное стало медным и рдяным. Круглое стало длинным, изогнутым. Малое стало безмерным, объемляющим. Белая птичка воздушная превратилась в стаю черных птиц. Маленькая рыбка-серебрянка стала темным китом. Две-три серые мыши стали грохочущим стадом слонов и носорогов. В синих лугах неба ревет неумный бык, который хочет обнять сто небесных коров. Красные кони бога Огня, светлоокого Агни, мчатся, сверкая копытами, и в небе за ними поет гром, и вьются молнии, а на земле внизу, в этой священной Индии, где самые высокие горы, и самые мудрые мудрецы, льется хрустальный серебряный дождь и торжественные брамины поют звучный гимн духам Грозы, стрелометным Марутам.

Гляди, как у них на плечах  
Сверкает, прильнувши копье,  
Так льнут к нам влюбленные жены.  
И диск в их проворных руках,  
И губительный меч!  
Как легко они с неба спустились,

По согласью с самими собой.  
Пробудитесь под шорох свистящих бичей,  
О, Бессмертные!  
По беспыльным путям прошумели Маруты могучие,  
И блестящими копьями их  
До основ сотряслись все места!

Гром прогремел. Слово ответило. Заклинанье пропето. Отклик раздастся через тысячи лет.

Красные кони, красные кони, красные кони —  
кони мои.  
Ярки их гривы, вьются извивы, пламенны взрывы,  
ржут в забытьи.

Ржут, что есть мочи, дрогнули ночи, конские очи —  
молнийный свет.  
Спят водоемы, будут им громы, рухнут хоромы  
вышних примет.



Жаркие кони, яркие кони, жаркие кони —  
 кони мои.  
 Топнут о камень — топнут — и пламень вырос и  
 взвился проворней змеи.  
 Звонки подковы, златы и новы, пышны покровы  
 красных попон.

В мире — вешанье, капель жужжанье, резвое  
 ржанье, хохот и стон.  
 Белый — рождаясь, красный — взметаясь, весь  
 расцветаясь в пропастях дня,  
 Я у порога Мрака-зловрога. Знаешь ты бога?  
 Видишь меня?

Малый ключик, тонкой линией, просеребрился в темной земле. Малый ручей, чуть слышно журчащий, извиваясь, пробивается в луговой и лесной зелени. Влекомый незримым магнитом, он уходит куда-то вперед по наклону, — как малый червяк древооточек он все дальше и дальше протачивает себе в земле русло, — как серебряная змейка мелькает под навесом зеленых ветвей, среди которых унывится крик кукушки, — его журчание, постепенно, замолкает, переходя в зримое глазам полногласное безмолвие широкой реки, — могучий объем многоводной реки, с шириной верстовой и многоверстной, втекает в шумящее Море и в гудящий Океан, всеобъемлющий Океан создает полногласные приливы и отливы, — по зеленым и голубым и серым и синим его пространствам разбросаны сады островов, — человек слушает голос Моря и создает былины и рапсодии.

Своим плеском и шелестом волн по песку, своим гудом глухим, приходящим и уходящим, взрывом вспененных валов, попавших с разбега в теснину прибрежных скал, всем своим видом, голубым, всеокружным, безмерным, Море настолько чарует человека, что, едва заговорив о нем, лишь его назвав, он уже становится поэтом. Разве в древне-Эллинском *Θαλάσσα* не слышен весь шелест и шопот морской волны, с пенистым малым свистом забежавшей на серый песок? Разве в Русском Море, в Латинском — *Маге*, в Полинезийском — *Моана*, в перепетом разными народами слове — Океан, не слышится весь шум, весь протяжный огромный шум этих водных громад, размерный объем великого гуда, и дымы туманов, и великость морского безмолвия? От немого безмолвия до органного гула прилива и отлива, от безгласной тиши, в себе затаившейся, до пенного бега взмысленных коней Посэйдона, вся полносложная гамма оттенков включена в три эти магические слова — Море, Моана, Океан.

Человеческая мысль черпает отовсюду незримо вещество очарования, призрачную основу колдовства, чтобы пропеть красивый стих, — как солнечная сила везде выпивает капли росы и пловучесть влаги, — чтобы легкая дымка чуть-чуть забелелась над изумрудом лугов, — чтобы белое облачно скользило в лазури, — чтобы сложным драконом распространилась по Небу туча, — чтобы два стали одно, — чтобы разные два огня, противопоставленные, соприкоснувшись в туче, прорвали ее водоем, и освободили ливень.

Древний Перуанец, создатель языка, нежного как журчанье струй, и нежного, как щебет птиц, слушает небо, и слушает грозу, в грозовом небе он видит Владычицу Влагой, таящую в урне текущие алмазы, и влюбленного в нее брата, Владыку Огня. И только что омытый брызгами дождей, в первозданной радости перуанец поет.

О, Царевна,  
 Брат твой нежный  
 Твою урну  
 Проломил.  
 Потому-то  
 Так гремит он  
 В блеске молний  
 В высоте.  
 Ты ж, Царевна,  
 Ты уходишь,  
 И из урны  
 Дождь струишь.

А порою  
 Град бросаешь,  
 Устремляешь  
 Белый снег.  
 Потому-то  
 Зодчий Мира  
 Сохраняет  
 Жизнь тебе.  
 Потому-то  
 Мир творящий,  
 Дух безмерный —  
 Жизнь в тебе.

От небесного потока — до малой капли, от громовой молнии — до малой свечечки первичного человеческого мышления. В весеннее утро, когда только что промчался свежий ливень, и переполнил все выставленные его потокам водовместилища, слух иногда напряженно ловит внушающий кристальный звук, — капля за каплей, откуда-то с крыши, долго-долго падает, с легким звоном, в находящийся внизу водоем, и звук этот, отзываясь в мысли, ведет человеческую мысль от одного видения к другому, от одного внутреннего зрелища все к новому и новому расширяющемуся зрелищу, в котором слито малое и великое, личное и мировое. Одна капля, звеня, говорит о Вселенной, в одной капле, переливаясь, играют все цвета радуги. Так рождается стих, возникает напевный образ, человек видит себя в Мире, и весь Мир, отображенным, находит в себе.

Человек есть капля, и человек есть Море. А в Море сколько сокровищ! Там коралловые леса, белые, голубые, розовые, красные, желтые, синие, и таинственные водоросли, и узорные медузы, на спинах которых есть образ креста, и разные сплетения точек и линий, — и рыбы всех форм пробегают в просторах морской воды, — и ползают там грозные существа с клешнями. Плавают ночесветки, двигая, как малым веслом, резвым своим жгутиком, днем они создают в Море красноватого цвета поляны, а ночью светятся фосфорическим светом, разгораясь сильнее в качающейся волне, и живут в миротворческом Море лучистые корненожки, являя все причуды узорного лика, иглистые малые шары прозрачные, живые верши, — шлемы и фонарики,



живые корзиночки, запястья, колокольчики, тысячи малых творений, в которых все — песня, каждая линия — стих.

Упиваясь безгласною музыкой форм в своей глубине, Море, сверху, гудит волнами и бросает на берег резные раковины, — одни из них человек повесит себе на грудь, как талисман, чтобы быть богатым и вольным как Море, а другие, набросав громадами, он истопчет и сделает ровные, щепнем убитые, дороги, а третьи, узорные, светлые, малые, нанижет в ожерелье, а четвертые, винтообразно закрученные, похожие на изогнутый рог, и призрачно хранящие в себе угрозный голос Моря, он приложит к губам своим, к жадным губам своим, и это будет первая боевая труба, на ней он сыграет свою воинскую песню, когда, желая освежиться, он пойдет убивать.

Прислушиваясь к музыке всех голосов Природы, первобытный ум качает их в себе. Постепенно входя в узорную многослитность, он слагает из них музыку внутреннюю и внешне выражает ее — напевным словом, сказкой, волшебством, заклинанием.

Поэзия есть внутренняя Музыка, внешне выраженная размерною речью.

Как вся внушающая красота морского гула заключается в размерности прилива и прилива, в правильном ладе звуковых сил, пришедших из безгласности внутренних глубин, и в смене этой неправильности своенравными переплесками, так стих, идущий за стихом, струи-строки, встречающиеся в переплеске рифм, говорят душе не только прямым смыслом непосредственной своей музыки, но и тайным напоминанием ей о том, что эта звуковая смена прилива и отлива взята нами из довременных ритмов Миротворчества. Стих напоминает человеку о том, что он бессмертный сын Солнца и Океана.

Далеко на юге Земного Шара, овеванный внушающими ропотами Моря, лежит сказочный остров, который был назван Terra Australis, Земля Южная. Этот остров — не остров, это остаток неведомого потопшего материка. Причудливые оазисы Моря, избранные места необыкновенных легенд, внушенных Океаном, Солнцем и Луной, очаги таких богатых и певучих языков, что во всех сочетаниях слов здесь слышится певучий переплеск и сладостно-нежное разлитие светлой влаги. Благоуханные эвкалипты и голубые каучуковые деревья, более прочные чем дуб, наша стройная акация, имеющая здесь извращенный лик и ползущая по земле уродливым кустом, тонкое кружево казуаровых деревьев, исполинские желтосмолки, сталактитовые пещеры и голубые горы, всегда таинственные степи и пустыни, безкрылые птицы, звери с клювом, человекоподобные кенгуру, все необычно в пределах Земли Южной, по всем побережьям которой шумит всеокружный Океан.

Первобытный человек черного цвета, живущий здесь, запечатлел в напевных своих сказаниях ту степень проникновения в жизнь Природы, ту лучистую ступень Мироощущения, когда отдельное человеческое Я без конца тонет и вновь возникает в слитном сновидении Миротворчества. Оно в том всепоэжном бытии, когда говорят птицы и травы, и каждое животное есть человек, а каждый человек есть зверь.

Мир нуждается в образовании ликов — в Мире есть чародеи, которые магическою своею волей и напевным словом расширяют и обогащают круг существования. Природа дает лишь зачатки бытия, создает недоделанных уродцев, — чародеи своим словом и магическими своими действиями совершенствуют Природу и дают жизни красивый лик.

Как началась жизнь? Черный Австралиец, который так недалеко пошел в счислении, что считает до двух, а о трех говорит — много, но язык которого богаче своими сочетаниями любого языка Белоликих и имеет такие формы, каких не достиг язык гордых Римлян, знает своим воображением как появились в Мире лики.

В первозданьи Мурамура  
Создал много-много черных  
Малых ящериц проворных.  
Змейно-тонкая их шкура  
По коре дерев мерцала,  
Как мерцает в наши дни.  
Ими тешился не мало,  
Ведь нарядные они.  
Размышлял он, кто же будет  
Между ними, но над ними,  
Кто-нибудь из них, для них,  
Коли нужно, так рассудит,  
Коль веселье, легкий будет  
В пляске быстрой править ими,  
Меж дерев и трав густых.

Вот он выбрал, вот наметил,  
Между ящериц проворных  
Быстрым взором быстро встретил,  
Прикоснулся их лица.  
Нос мелькнул, глаза и брови,  
Щеки, в свете теплой крови,  
Все довел он до конца.  
Поперечно чуть касался  
Указательным перстом,  
Рот румяный засмеялся,  
Зубы белые со ртом.  
Улыбнулся, залукавил  
И с ответною улыбкой  
Этой ящерице гибкой,  
Мурамура стать велел.

Сама Луна не сразу стала такой, как должно. В Мире все требует повторного прикосновения творческой воли. Упорядочил ее поведение, силою напевного заговора, кудесник Нурали. Предание говорит:

Луна сначала зря блуждала,  
Но дал закон ей Нурали.  
Он так пропел, чтоб лик Опала  
Менялся вовремя вдали: —  
«Умри, умри, ты в белом, в белом,  
Сойди, зайди, ты кость, ты кость,

И снова к нам, ты с белым телом,  
Приди, приди, желанный гость».  
Луна послушалась смиренно.  
Как не послушать Нурали!  
И вот на Небе, переменно,  
То тень она, то лик вдали.

Не только небесное поведение Луны упорядочил кудесник Нурали. Силой заговорного слова, влияние которого распространяется на все в Мире, он уравновесил

самую смену света и тьмы, устранил бесконечное убегание одного начала, создал полное лада убегание и возвращение, равномерное качание двух. Когда всюду был бессменный нестерпимый свет, это он создал первую Ночь.

Без отдыха в начале  
Лик Солнца сеял зной,  
Без отдыха — с Луной,  
Без отдыха — в опале,  
В коралле, и в кристалле,  
Все день, все свет и зной, —  
И Черные скучали  
О черноте ночной.  
Тогда, о них подумав,  
Целитель Нурали  
Разжег огонь в пыли,  
И в вихре красных шумов,  
Запел: «О, ты, вдали,  
Чьи взгляды нас сожгли,  
Дух сушащих самумов,  
Жги, жги свои дрова.  
Сожги свои дрова,  
Потом, едва-едва,

Гори, когда истлеют,  
Гори, пока алеют,  
И головней гляди,  
И вниз — и вниз сойди».  
С тех пор через оконце  
Прожегши Небосвод,  
К черте последней Солнце  
И за черту, идет.  
И медлит там ночами,  
На медленном огне,  
В великой глубине.  
И Черные очами,  
Как яркими свечами,  
Сверкая в тишине,  
Ведут, ведут ночами  
Свой черный хоровод.  
И с звездными лучами  
Ночь черная плывет.

Тем же великим стоголосым Океаном, которым нашептаны эти переливные слова, узорно изрезаны берега двух сказочных, окутанных тайной загадки, стран, Мексики и Майи. И в той и в другой стране пролетают многоцветные колибри, и в той и в другой красочны цветы, красивы замыслы, певучи слова. Но если Черные жители Земли Южной являют лик человека вполне первобытного, Мексиканцы и Майи, не утратив первичности и самобытности, достигли высокой утонченности, и печатью художественного совершенства отмечены их напевы и заклинания. Они любят музыкальность мысли и звон музыкальных инструментов, а музыка — колдовство, всегда колеблющее в нашей душе первозданную нашу основу, незримый ручей наших песен, водомет, что течет в себя из себя. Когда на высоких теокалли, в роковую ночь, жрецы Витцлипохтли, бога Войны, призывали Ацтеков Теноктитлана напасть на Испанцев Кортеса, они ударили в барабаны, сделанные из кожи исполинских Змей, и зловещее гудение этих барабанов было так же угрожающе, как клекот хищных птиц, живущий в именах мексиканских богов — Цигуакоатль, Женщина-Змея, бог Песни и Пляски, Макуиль-Ксочитль, Царь Цветов, Ксочипилли, Желтоликое Пламя, Куэццальцин. Бог Тецкаллипока, который так любил сражение, что сразу был дразнителем двух разных сторон, выстроил в то же время Радугу, чтобы с Неба на Землю к людям сошла Музыка.

Вся стрелометная, быстрая как клинок, бранная природа древнего Мексиканца, змеится в магии слова, когда бог боя поет про себя: —

Я Витцлипохтли, Боец,  
Нет никого, как я.  
Я исторгатель сердец.  
Желтоцветна одежда моя,  
Из перьев цвета Огня,  
Ибо Солнце взошло чрез меня.  
Я Витцлипохтли, Боец,  
Как колибри, пронзаю даль.  
На мне изумрудный венец,  
Из перьев птицы цветцаль,  
Венец травяного Огня,  
Ибо Солнце взошло чрез меня.  
Среди людей Тлаксотлан  
Бросает он перья-пожар,  
Бросает он зарево ран,

Боец, чей меток удар.  
Войну Победитель людей  
Несет меж порханий огней.  
Наши враги Амантлан,  
Собери их, сberi их сюда,  
Увидит их вражеский стан,  
Как близок к ним враг и беда.  
Собери их скорее в их дом,  
Чтоб там осветить их огнем.  
Нет никого, как я,  
Я Витцлипохтли, Боец.  
Желтоцветна одежда моя,  
На мне изумрудный венец,  
Цвет колибри, лесов, и Огня,  
Ибо Солнце взошло чрез меня.

Любя войну, древний Мексиканец любил охоту. Удача в охоте зависит не только от меткости охотника, но и от его умения пропеть надлежащее заклинанье. Житель Южной Африки, Бушмен, знает, что зачарование необходимо на охоте, и, чтобы легче добывать страусов, он наполнил стены своих пещер магическими картинами, изображающими этих быстро-убегающих птиц. Совершенно подобным образом, человек каменного века, древний житель Испании и Южной Франции, магически изображал в пещерах Альтамиры и Дордоньи диких быков, на которых он охотился. Древний Мексиканец влагает соответственную чару в магический заговор, и, слагая «Песнь Облачных Змей», он говорит от лица бога Севера, бога Охоты.

Из Семи Пещер он возник,  
Из Семи тайников теней.  
Явил быстроглазый свой лик  
В стране Колючих Стеблей.  
Из Семи изошел он Пещер,

Чей глубинен туманный размер,  
Из Семи изошел он Пещер.  
Я сошел, я сошел,  
У меня копьё с шипом.

Из стеблей колючих сплел  
Я копьё с острием.  
Я сошел, я сошел.  
Я сошел, я сошел,  
А со мною сеть,  
Я ее искусно сплел,  
Будет кто-то в сети млеть.

Я сошел, я сошел.  
Я хватаю, я схватил,  
Я хватаю, я беру.  
Из Семи пришел Могил,  
И хватаюсь за игру.  
Я хватаю, я схватил.

Но в напевностях Мексиканцев, также как и во всей их истории, царит, слишком исключительно, красный цвет. А о красном цвете проникновенное слово сказано Майями. Древние Майи говорили, что в лесной глуши сидит существо, одетое в красное. Оно всегда молчит, и если путник, сбившись с дороги, спросит его, как выйти из леса, существо, одетое в красное, начинает горько плакать.

Оно плачет, потому что не знает выхода из глуши лесов. Жители Юкатанского полуострова, Майи, создавшие поразительной глубины Священную Книгу «Пополь-Ву», одну из четырех или пяти наилучших Космогоний Земного Шара и построившие изумительные храмы, Паленке, Уксмаль, Чичен-Итца, изваяния которых и лепные гизроглифы красотой и проникновенностью соперничают с изваяниями и гизроглифами древнего Египта, понимали не только красный цвет, цвет страсти, но их боги, как боги Египетские, возлюбили цвет всеобъемлющей мудрости, голубой, и внушили им удивительное сказание о возникновении Света Жизни силою напевного заклинания, и победительное слово о Слове.

Сказание Майев так говорит: — «Вот мы расскажем о явлении во вне, открытии и воссиянии того, что было во тьме, дело Зари его, созданное волей Творца и Создателя, Того, который порождает, Того, кто дает бытие, и чьи имена суть: Метатель шаров по Волку прерий, Метатель шаров по Двуутробке, Белый Великий Охотник, Покоритель под ноги свои, Изумрудный Змей Оперенный, Сердце Озер, Сердце Моря, Владыка Зеленеющих Пространств, Владыка Лазурной Поверхности. Это так Их именуют, так о Них поют, и так Их прославляют вместе, Тех, которые суть Праматерь и Праотец, Дважды Великая Мать, Дважды Великий Отец». Так сказано о Них в сказаниях Майев, а равно о том, что создали они, чтоб дать благоденствие и Белый Свет Слова.

«Это первая Книга, написанная в древности. Но лик ее скрыт от того, кто видит и думает. Дивно ее явление, и сказание, в ней сообщаемое, о времени, когда закончилось образовываться все, что на Небе и на Земле, четырехугольность и четырехсторонность их знаков, мера их углов, выравнивание их линий, установление парных, дружно идущих, линий на Небе и на Земле, на четырех предельностях, на четырех главных точках, как речено было Теми, чья мудрость замыслила совершенство всего существующего на Небе, на Земле, в Озерах, и в Море.

«Вот сказанье о том, как все было спокойно и безмолвно. Было недвижно, безмятежно, и пуста была безграничность Небес. Вот первое слово и первая беседа. Не было еще ни единого человека, ни единого животного; ни птиц, ни рыб, ни крабов, ни дерева, ни камня, ни трясин, ни оврагов, ни травы, ни лесов: Существовало одно только Небо. Лик Земли еще не означался, было только безмятежное Море и все пространство Небес. Ничего еще не было, что было бы телом, ничего, что цеплялось бы за что-нибудь другое, что качалось бы, нежно касалось бы, что дало бы услышать звук в Небесах. Не существовало ничего, что стояло бы прямо: Лишь тихая Вода, спокойное Море, одно в своих пределах, ибо не было ничего, что существовало бы. Были — лишь недвижимость и молчание в потемках, в ночи. Одни только Они, Творец, Создатель, Покоритель, Изумрудный Змей. Те, что рождают, Те, что дают бытие, лишь Они на Воде, как свет возрастающий. Они облечены в зеленый, и в лазурный свет, вот почему их имя есть Гукуматц, Оперенный Змей Изумрудно-Лазурный, бытие величайших мудрых — их бытие. Так существует Небо, так существует Сердце Неба: Таково имя Бога, Он так называется.

«Тогда-то пришло Его слово сюда, с Покорителем под ноги Свои, и с Лазурно-Изумрудным Змеем, в потемки и в ночь, и оно заговорило с Покорителем, с Змеем Перистым. И Они говорили: Они совещались тогда и размышляли. Они уразумели друг друга: Они соединили свои слова и свои советы.

«Тогда-то день занялся, между тем как Они совещались о сотворении и росте лесов и лиан, о природе жизни и человечества, созданных в потемках и в ночи. Тем, который есть Сердце Небес, чье имя — Ураган. Вспышка есть первый знак Урагана, второй есть Молния в изломе, третий — ударная Молния, эти три суть Знамения Сердца Небес.

«Тогда пришли Они, с Покорителем, с Змеем Изумрудно-Перистым. И был у них совет о жизни благоденственной. Как делать посев, как делать свет. Так да будет. Да будете вы исполнены, было слово. Да отступит эта Вода, ибо ни славы, ни чести из всего, что мы образовали, не будет, пока не будет жить человеческое существо. Так говорили Они, между тем как Земля образовывалась Ими. Так воистину произошло создание того, что Земля возникла: Земля, сказали Они, и мгновенно она образовалась. Как туман или облако было ее образование в ее вещественности, когда, подобные крабам, явились в воде горы. И в одно мгновение великие горы были. Лишь силой и властью чудесной можно было сделать то, что было решено о горах и долинах».

Я не знаю ни одной Космогонии, в которой было бы так красиво и глубоко рассказано о возникновении жизни в Мире, о том, как родился Белый Свет Слова, зиждительно пропетого Белым Зодчим Мира.

Древний китаец говорит: — «Отзвуки слова однажды сказанного, дрожа, звучат через все пространство Вечности».

Самый гениальный поэт девятнадцатого века, Эдгар По, владевший как никто колдовством слова, и странно совпадающий иногда с вещими речениями древних народов, Египтян, Китайцев, Индусов, в философской сказке «Могущество Слов», написал замечательные строки о творческой магии слова. Агатос и Ойнос беседуют. Как духи, они пролетают между звезд. «Истинная философия издавна научила нас, что источник всякого движения — есть мысль, а источник всякой мысли — есть Бог. Я говорил с тобой, Ойнос, как с ребенком красивой Земли, и пока я говорил, не мелькнула ли в твоей голове какая-нибудь мысль о физическом могуществе слов? Не является ли каждое слово побуждением, влияющим на воздух? — Но почему же ты плачешь, Агатос — и почему, о, почему твои крылья слабеют, когда мы парим над этой красивой звездой — самой зеленой, и самой страшной из всех, встреченной нами в нашем полете? Блестящие цветы ее подобны фейному сну, но свирепые ее вулканы подобны страстям мятежного сердца. — Это так, это так! Они то, что ты видишь в действительности. Эту безумную звезду — вот уже три столетия тому назад, я, стиснув руки, и с глазами полными слез, у ног моей возлюбленной — сказал ее — несколькими страстными словами — дал ей рождение. Ее блестящие цветы воистину суть самый заветный из всех невоплотившихся снов, и беснующиеся ее вулканы воистину суть страсти самого бурного и самого оскорбленного из всех сердец».

Древние Индусы поют в священных «Ведах»: «Из всеприносящей жертвы родились звери воздуха, лесов, и деревень. Из всеприносящей жертвы возникли песни, загорелось размерное слово. Прачеловек есть огонь, раскрытый его рот — горящие головни, дыхание — дым, речь его — пламя, глаза — угли, слух — искры, в этом пламени — жертва Богов. Первоосновная сила разогрела миры. Из разогретых миров произошло тройкое знание. Она разогрела это тройкое знание, — из него вышли магические слова».

Творческая магия слова и бесконечность многоцветных его оттенков изваяна Майями в причудливых гиероглифах на храмовой стене в Паленке, где до сих пор, затерянные между Табаско и Усумасинтой, как предельный оплот кордильерских высот, знающих полет кондора, находятся памятные руины — Великий Храм Креста, Малый Храм Солнца и Дворец Четырех Сторон. Овеянные океанскими шопотами Майи, эти ловцы жемчугов, составили свои гиероглифы из прибрежных камешков Моря, из морских тростников, из жемчужин, из спиралей извилистых раковин, из раковин, схожих с звенящими трубами, из раковин круглых и длинных, из дуг, из овалов, из эллипсов, из кругов, пересеченных четырехугольником и сложным узором, как мы это видим в спинах морских медуз, что первые учили людей живописи. Майский Ваятель, запечатлевший слово о Слове, говорит, чувствуя себя окруженным врагами, которых зовет птичеликими, ибо они клювоносы, и когти у них захватисты.

«Никогда Птичий Клюв не овладеет наукой и искусством знаков Священных Начертаний. Эти камешки там, этот пращевой камень, эти наложенные сочетанные камни, гроздь, ожерелье знаков сокровенных — срыв, пропасть неосторожному. Да не рассеет он путы, да спутает смысл, не озарив их сеть изъяснением. Да извратит пути толкования, и эти камешки станут когтями: Здесь — ударится он, дальше — оступится. Речь эта — узел, слово — изгибно; выводит свод; дробит, крошит горы; извивно, извилисто; оно преломленное, оно возвращающееся, слово; свито, скручено, сжато; четкое, резвое, перистое; нераздельное, сплоченное, прямое, округлое; врата, что легко пройти, — и упор каменный пустыни, оно ускользает жеманное оно искривленье гримасы; улыбчивое, веселящее; горькое вкусом, сладкое; свежехолодное, жгучее, сожигающее; небесно-лазурное, водное, тихое, тишь, глубина; смелое, смело-красивое; меткострельность глаголящих уст, копьё; оно боязливая лань, проворный олень лесной; куропатка полей, что бежит; голубка, что цвет и пьянится ручьями, волнистой одеждой Земли; пасть пумы, что встала, нависла, вот; пустыня безводная; ливень внезапный, который идет уменьшаясь; хрупкая чаша из глины, едва пережженная — падает, в крошки рассыпалась; тыква, ведро, водоем, колодец — жаждущему; колющий лист, лист уютно-тенистый; гвоздочек, что держит, удерживает; повторная белость зубов, что созвучно дробят, растирают; развилость вил, перекладина, дерево казни; забота, ларец берегающей памяти; кладовая лелейного сердца; голова и ступня, верх и низ это слово; начинает, и то, что кончает; от разрушенья оно отвращается; здесь завершает свое нисхождение. Эти круглые прибрежные гольши глаголющие — там, глубоко безмолвствующие — здесь, в завершении; они Бездна, Пучина, Океан безпредельный — неосторожному, будь он птицей крылатой.

Берегись!

Такое же высокое представление о магической силе напевного слова, и слова вообще, мы видим в двух странах, овеянных морем нашего Севера, в Норвегии, где глубокие долины и глубокие фьорды, и в озерной многососенной стране Финнов.

Бог воинств, Один, на плечах у которого сидят вороны, усыпил валькирию Сигурдрифу, уколов ее сонным терном. Как женщина, эта валькирия стала прославленной во всей земле Брингильд. Замок ее окружен стеной из огня. Лишь тот, кто прорвется через пламенный оплот, может овладеть ею. Смелый Сигурд, испивший кровь дракона Фафнира, и понимающий язык орлов, проскакал на коне, чрез огонь, нашел спящую Брингильд, снял с нее воинский шлем, и мечом разрубил приставшую к ней броню. Они беседуют, и гордая валькирия, обреченная стать женщиной, говорит Сигурду о рунах и дает ему добрые советы.

Совет мой первый,  
Всегда с друзьями  
Будь безупречен,  
Мстить не спеши,  
Благоугодно  
Для мертвых так.

Совет второй мой,  
Будь верен в клятве,  
Раз давши слово,  
Не отступай.  
Клятвопреступник  
Гоним как волк.

Совет мой третий,  
В собраньи людном  
С глушцом беседу  
Не заводи.  
Он сам не знает,  
Что говорит.

Совет четвертый,  
Коль на дороге  
Колдунью встретишь,  
Не медли с ней.  
Не будь ей гостем  
Хоть ночь близка.

Сыны людские  
Должны быть зорки,  
Когда на битву  
Они идут.  
Связуют ведьмы  
И меч и ум.

Совет мой пятый,  
Коли увидишь  
Невест красивых,  
Не торопись.  
Не кличь у женщин  
Их поцелуй.

Совет шестой мой,  
Коль в опьянении  
Возникнут брани,  
В бой не вступай.  
Коль воин — пьяный,  
Он без ума.

Седьмой совет мой,  
Коль в спор вступил ты  
С бойцом достойным,  
С ним в бой вступи.  
Не будь в пожаре,  
Но будь в бою.

Восьмой совет мой,  
Не лги, не путай,  
Уловкой — хотя  
Не пробуждай.  
Дев не баюкай,  
Жен не безумь.

Совет девятый,  
Коль на дороге  
Ты встретишь мертвых,  
Ты их почти,  
Их обрядивши,  
Похорони.

Совет десятый,  
Не верь обетам  
Того, кто близок  
К твоим врагам.  
Отец обижен,  
Сын будет волк.

Совет последний,  
Следи за другом,  
Случиться может,  
И брат предаст.  
Жди быстрой смерти,  
Беда грозит.

Не дышит ли все человеческое достоинство в этих немногословных строках, исполненных железной музыки мечей, взнесенных в битве за правое дело? Здесь чувствуется крепительная свежесть северного ветра и дыхание Моря и гор.

Как австралийский кудесник своими заклинаниями доделывает и завершает недоконченные создания Природы, так Скандинавская женщина пересоздает мужской дух, силою облагораживающих колдований. И вдвойне убедительны становятся заклинающие слова Брингильд, когда она говорит Сигурду о рунах.

Напиток хмельный  
Тебе несу я,  
О, победитель,  
И песен звук.  
Благие чары  
Счастливых рун.

Ищи победы,  
Ты рун победных  
Слова напишешь  
Вдоль по клинку,  
И рукоятку  
Украшь меча.

Постигни руны  
Живого хмеля,  
На кубке рога  
Их вырежь ты.  
Чтоб был без яда  
Пьянящий мед.

Постигни руны,  
В которых помощь  
Для женщин, с болью

Дающих жизнь.  
Изобрази их  
Внутри руки.

Постигни руны,  
В которых буря,  
Коль сберегаешь  
Ты корабли.  
Те руны выжги  
Ты на руле.

Постигни руны  
Целебных веток,  
Коль хочешь раны  
Ты излечить.  
Отметь те ветки,  
Чей лик — в Заре.

Постигни руны  
Суда благого,  
Избегнешь мести,  
Сбери их все.  
И там, где судят,  
Их мудро спрячь.



Постигни руны,  
В которых разум,  
Коль хочешь зорко  
Ты разуметь.  
Их первый Один  
Изобразил.

Он зачерпнул их  
В реке, текущей  
Из тех истоков,  
Где первый Мир.  
На горной выси  
Он их узнал.

Тот голос Мира  
В первоистоке,  
Промолвив руны,  
Запечатлел.  
Щит бога Света  
Таит их ряд.

Конь Солнца ухом,  
Другой копытом,  
Те взяли знаки,  
И колесом.  
Конь Солнца носит  
Их на зубах.

Хранятся руны  
В медвежьем когте,  
У бога песни  
Они во рту,  
На лапах волчьих,  
В когтях орла.

На крыльях руны  
Окровавленных,  
Храпит их — радуг  
Внесенный мост.  
Рука таит их,  
Что лечит боль.

Они на злате,  
На талисманах,  
На гордом троне,  
На хрустале.  
В пьянящих зельях,  
В живом вине.

Лелеет Один  
Их начертанья  
В копыте летящем,  
На острие.  
И ноготь Норны,  
И клюв совы.

Священным медом  
Они облиты,  
Во власти Духов,  
В руках Богов.  
Доходят руны  
К сынам Земли.

Постигни руны  
Ума и власти,  
Живого хмеля,  
И дел благих.  
Умей быть вещим  
Или молчи.

Если кому-нибудь нужна заклинательная сила слова, это именно человеку сурового Севера, где по существу своему Природа так часто ему враждебна своими морозами и болотами, необъятными силами Моря и препоной непроходимых лесов. Но дикие звери учат человека необходимой мудрости в борьбе за бытие. Волк зря не нападает на волка, если же вздумает напасть, — он встретит другого волка не врасплох, а готовым к бою. И орел, хоть могучий и когтистый, как ни одна из воздушных птиц, не залетает в чужое орлиное гнездо с разбойничьими целями, раз у него есть свое. Эта первобытная, звериная, но и божеская, необходимость цепко держаться за свое — глубоко выражена в рунах и советах Брингильд. Хочешь быть сильным, — будь твердым и метким как сталь. Твердым, но и гибким. В заклинательном слове валькирия учит быть соразмерным, зорко взвешивающим достоинство поведения человека в Мире. Через заговорное слово научает она душу владеть Миром, но, научивши быть сильным, первый совет дает она сильному не злоупотреблять силой, ибо в этом высшая сила и есть, — и велит, протягивая руку, протягивать руку врачующую, или направляющую верный удар, там где этот удар должен возникнуть. Певучая и страшная сила эта мудрость валькирии — когти медведя и когти волка, орлиные крылья и клюв совы, и руны начертаны на ноге Норны, в чьих пальцах прядется нить Бытия. Но их также мчит на своих копытах огненный Конь Солнца, а Солнце мчит нас всех в сонме звезд. Вещим, высоким, стремительным, звездным учит нас быть в заклинательном слове длинноволосая дочь Норвегии, женщина-Валькирия, Брингильд.

Если руны достойно воспеты в скандинавской «Эдде», власть заклинания еще более заполняет поэму Финнов, «Калевалу». Здесь мысль с начала до конца не выходит из чар заговора, как никогда не расстаться нам на Севере со снегами и туманами, и лишь на отдельные мгновения прозрения Солнца разрывает самый густой туман, буря разметывает самые темные тучи, — заговорное слово побеждает самое грозное зло и вызывает к жизни самые желанные сочетания творческой мечты.

В «Калевале» все время колдует Вэйнемэйнен. Вэйно по-фински значит страстное желанье. Из настоящего хочу родится весь Мир, создаются звезды и Моря, цветы и вулканы. Рождается Песня, возникает Музыка, от одного сердца тянутся лучи к миллиону сердец, единый человеческий дух, заклинающий напевным словом, становится как бы основным светилом целого сплетения звезд и планет.

Силой слова, Дочь Воздуха, мать Вэйнемэйнена, воздвигает мысы, вырывает рыбам ямы, возносит утесы, ваяет страны, строит столбы ветров, обогащает бездны Моря, и между Небом и Морем, в циклах веков, дает жизнь человеку, и велит ему быть певцом и заклинателем. Пески и камни Вэйнемэйнен превращает в древесное царство. Знающим словом зачаровав Природу, он рассыпал по земле семена. Все, что мы любим, посеял он: Сосны и ели, ивы и березы, вереск и черемуху, можжевельник и красную рябину. Спрятав в куньем и беличьем мехе шесть-семь зернышек, он засеял ячмень и овес. Там, где нужно, вырубил деревья, но пощадил березу, чтобы было где куковать кукушке. Благой, он умеет однако быть грозным, и когда заносчивый Юокайнен, неподросший

певец заклинаний, вызывает его на состязание, Вэйнемэйнен запел заговор, на дуге у Юкагайна выросли ветки, на хомут его лошади навалилась ива, кнут превратился в осоку, меч стал молнией, раскрашенный лук встал радугой, рукавицы стали цветами, а сам Юкагайнен потонул до рта в зыбучих песках, в трясине, и потонул бы вовсе, если бы Вэйнемэйнен не пропел заговор обратного действия и не расчаровал свою чару.

Из костей щуки, которая плавает в Море и знает морские тайны, сделал Вэйнемэйнен свои певучие гусли, кантеле, и под эту музыку поет заклинательные песни. Струны он сделал из волос стихийного духа Хииси, который живет в глубокой пропасти на раскаленных углях, но также он и водный царь, и горный дух, и лесовик, и быстрый конь.

Вот играет Вэйнемэйнен —  
Не осталось зверя в лесе,  
Изо всех четвероногих,  
Зверя с длинными ногами,  
Чтоб не шел туда послушать,  
И ликуя, подивиться.  
Белка весело цеплялась,  
С ветки прыгала на ветку,  
Подбежали горностаи,  
Возле изгороди сели,

Лось запрыгал на поляне,  
Ликовали даже рыси.  
И сама хозяйка леса,  
Эта мудрая старуха,  
Вышла в синеньких чулочках,  
Подвязав их красным бантом.  
С высоты орел спустился,  
Из-за туч спустился ястреб,  
Из потоков вышли утки,  
Вышли лебеди из топей».  
(Перевод Л. Бельского).

Дева Месяца и дочь Солнца, которые пряли золотую ткань и серебряную, услышав кантеле, забыли прясть, и оборвалась золотая и серебряная нить Неба при звуках земного инструмента, игравшего заклинательную песню. Позднее Море поглотило это кантеле, Вэйнемэйнен сделал другое, из дерева березы и тонких волос девушки. В этом слиянии природного и человеческого заключается звуковая тайна Поэзии как Волшебства, в котором вопли ветра, звериные клики, пенье птиц, и шелесты листьев говорят, через человеческие слова, придавая им двойное выражение, и поселяясь в заклинательных слогах и буквах, как домовые и лешие живут в наших лесах и домах.

Если вся Мировая жизнь есть непостижное чудо, возникшее силою творческого слова из небытия, наше человеческое слово, которым мы меряем Вселенную и царим над стихиями, есть самое волшебное чудо из всего, что есть ценного в нашей человеческой жизни. Нам трудно припомнить, несовершенно нашей памятью, как оно вырвалось впервые из человеческого нашего горла, но поистине великая должна была это быть радость, или великая боль, или такая минута, где блаженство неразлично перемешалось с болью, и немота должна была развернуться, и мы должны были заговорить. А так как в Чуде волшебны все части его составляющие, все то, что делает его именно чудом, несомненно, что каждая буква нашего алфавита, каждый звук человеческой нашей речи, будь она Русская или Эллинская, Китайская или Перуанская, есть малый колдующий эльф и гном, каждая буква есть волшебство, имеющее свою отдельную чару, и мы это выражаем в отдельных словах, и мы это чувствуем в особых их сочетаниях, нам только легче чувствовать, ощущать действительность словесного чуда, нежели точно определить и проверить разумом, в чем именно состоит наше буквенное и словесное угадание, а через сплетение слогов и слов, угадание душевное, когда понимающее наше сердце вдруг заставит нас пропеть вещь песню, которая пронесется, как ветер по целой стране. Или сказать одно слово, которое будет так верно, что перекинется от народа к народу, и перебросится из века в век.

Древний Египтянин говорил, что заклинания нужно произносить верным голосом, только тогда и Духи и Боги подчинятся человеческой воле. Египетское выражение Ма-Хроу значит — Голосом Творящий, Словом Воплощающий, Верным Голосом Волю Свою Совершающий. Древнейший памятник человеческого слова — стенная надпись Великой Пирамиды Сахары, в погребальном покое фараона, чье имя Унас. Размерною речью Египетский царь повелевает Богам, он властен над жизнью и смертью, он говорит самому себе: — «О, Унас, ты существуешь, живешь, ты еси. Твой скипетр в руке твоей. Ты даешь повеления — тем, чьи сокрыты жилища. Ты омываешься свежей водою, влагою звезд. Путиями железными сходишь ты вниз. Гении света встречают тебя восклицая...»

Гераклит сказал, что слова суть тени вещей, звуковые их образы. Демокрит противоборствует, говоря, что слова суть живые изваяния. В сущности тут даже нет противоборства. Безмолвный пруд ваяет иву, отражая ее тень в своей воде. И ребенок или дикарь, без долгих размышлений лишь проникнутый силой видения, дает в иссеченном из дерева или камня идоле более верную тень вещей, чем он сам это может подозревать. Каждое слово — есть тень первомысли, одна из граней мысли, ибо ощущение и мысль человека всегда многогранны, — и каждое слово есть говорящая статуя Египетского храма, только нужно понять эту статую и уметь поколдовать над ней, чтоб она перестала быть безмолвной. Дабы звуковое изваяние, которое называется Словом, явило сокровенный свой голос и заговорило с нами волшебным, нужно, чтобы в нас самих была первичная зарева сила чарования. Исполнин Египта, каменный Мемнон, обычно был безмолвным, но, когда его касалось восходящее Солнце, он пел.

Фет сказал:

«Лишь у тебя, Поэт, крылатый слова звук

Хватает на лету и закрепляет вдруг».

Первичный человек всегда Поэт, и Поэт тот бог его, который создает для него Вселенную. Египетский бог Ночного Солнца, Атум, пропел богов, они вышли из его рта. Египетский бог возрождения, Озирис, блуждая среди полуживотных человеческих существ, силой напевного внушающего слова научил их быть людьми воистину, любящими животворящий хмель и питающее зерно. Силой напевных магических заклинаний дневное Светило побеждает все ужасы Ночи, возрождая бесконечность яркого дня, — и умерший человек властью заговорного слова проходит все чистилища, чтобы жить возрожденным среди беспечальных полей.

Слово есть чудо, а в чуде волшебное все, что его составляет. Если мы будем пристально вглядываться слухом понимающим в каждый отдельный звук нашей родной речи, человеческой речи вообще, речи звериных голосов, речи существующей в пении и криках птиц, речи шелестящих деревьев, и тех природных существей, которые принято считать неодушевленными, как ручей, река, ветер, буря, гром, — мы увидим, что есть отдельные звуки, отдельные поющие буквы, которые имеют такой объемлющий нрав, что повторяются не только в речи говорящего человека, но и в голосах Природы, оттеняя таким образом нашу человеческую речь, переброшенной в нее из Природы, звукою чарой. Прежде чем говорить об этой усложненной звуковой чаре, подойдем вплоть к отдельным звукам нашей речи. Вслушиваясь долго и пристально в разные звуки, всматриваясь любовно в отдельные буквы, я не могу не подходить к известным угаданиям, я строю из звуков, слогов и слов родной своей речи заветную часовню, где все исполнено углубленного смысла и проникновения. Я знаю, что, строя такую часовню, я исхожу из Русского словесного начала, и следовательно мои угадания по необходимости частичны, — подобно тому как не идет в Христианский Храм тот, кто строит Индийские Пагоды, — и громады Карнака и. Теокалли Мехико неравноценны Мечети, — но есть однако кристальные мгновения, где сходятся души всех народов, и есть обряды, есть напевности, есть движения, телодвижения души, которые повторяются во всех Храмах всего Земного Шара.

Я беру свою детскую азбуку, малый букварь, что был первым вожатым, который ввел меня еще ребенком в безконечные лабиринты человеческой мысли. Я с смиренной любовью смотрю на все буквы, и каждая смотрит на меня приветливо, обещаясь говорить со мной отдельно. Но, прежде чем услышать их отдельные голоса, я сам стараюсь определить их в общем их лике. Эти буквы называются гласные и согласные. Легче произносить гласные, согласными овладеешь лишь с борьбой.

Гласные это женщины, согласные это мужчины. Гласные это самый наш голос, матери нас родившие, сестры нас целовавшие, первоисток, откуда, как капли и взрывные струи, мы истекли в словесном своем лике. Но если бы в речи нашей были только гласные, мы не уме бы говорить, — гласными лишь голосили бы в текущей бесформенной влажности, как плещущие воды разлива.

А согласные, мужскою своей твердою силой упорядочили, согласовали разлившееся изобилие, встали дамбой, плотиной, длинным молотом, отрезающим полосу Моря, четким прошли руслом, направляющим воды к сознательной работе. Все же, хоть властительны согласные, и распоряжаются они, считая себя настоящими хозяевами слова, не на согласной, а на гласной бывает ударение в каждом слове. Тут поможет даже большое и наибольшее количество самых разительных согласных. Скажите Русалка. Здесь семь звуков. Согласных больше. Но я слышу только одно вкрадчивое А. Много ли звуков, более выразительно-слышных чем Щ или Ц, и таких препоной встающих как П. Но скажите слово Плакальщица. Я опять лишь слышу рыдающее А.

Вот, едва я начал говорить о буквах, — с чисто женской вкрадчивостью мной овладели гласные. Каждая буква хочет говорить отдельно.

Первая — А. Азбука наша начинается с А. А самый ясный, легко ускользающий, самый гласный звук, без всякой преграды исходящий из рта. Раскройте рот, и, мысленно проверив себя, попробуйте произнести любую гласную; для каждой нужны сделать малое усилие, лишь эта лада, А, вылетает сама. Недаром Индусы приказывали, желая благозвучия, давать женщинам такие имена, где часто встречается А, — Анасуйя, Сагунтала. А — первый звук, произносимый ребенком, — последний звук, произносимый человеком, что под влиянием паралича мало-помалу теряет дар речи. А — первый основной звук раскрытого человеческого рта, как М — закрытого. М — мучительный звук глухонемого, огонь сдержанной, скомканной муки, А — вопль крайнего терзания истязаемого. Два первоначала в одном слове, повторяющемся чуть не у всех народов — Мама. Два первоначала в латинском Ато — Люблю. Восторженное детское восклицательное А, и вглубь безмолвия идущее немеющее М. Мягкое М, влажное А, смутное М, прозрачное А. Медовое М, и А как пчела. В М — мертвый шум зим, в А властная весна. М сожмет и тьмой и дном, А — взбывающийся вал. Ласковый сад наслаждения страстью, пагающий страшный мрак наказания, от Рая до Ада, как два в нашей саге Бытия, А — начала, А — конца. А — властно: — Аз есмь, самоутверждающийся шаг говорящего Адама. В Музыке А или Ля — предпоследний из семи звуков гаммы, это как бы звуковой предзавершающий огляд пред тем как просвиричить заключительный клич, пронзительное Си. В тайной алгебре страстных внушающих слов, А, как веянье Мая, поет и вещает: — «Ласки мне дай, целовать тебя дай, ясный мой сокол, малая ласточка, красное Солнце, моя, ты моя, желанный, желанная». Как камень, А не алый рубин, а в лунной чаре опал, иногда, — чаще же, днем играющий алмаз, вся гамма красок. Как гласит угаданье народное, Алмаз — ангельская слеза. Слава полногласному А, это наша Славянская буква.

Другая основная наша гласная есть О. О это горло. О это рот. О — звук восторга, торжествующее пространство есть О: — Поле, Море, Простор. Почему говорим

Оргия? Потому что в Оргии много воплей восторга. Но все огромное определяется через О, хотя бы и темное: — Стон, горе, гроб, похороны, сон, полночь. Большое как доли и горы, остров, озеро, облако. Долгое, как скорбная доля. Огромное, как Солнце, как Море. Грозное, как осыпь, оползень, гром. Строгое, как угроза, как приговор, брошенный Роком. Вместе с грубым У порочит в слове Урод. Ловко и злобно куснет острым дротиком. Запоет, заночует, как колокол. Вздохом шепнет как осока. Глубоким раскроется рвом. Воз за возом громоздким, точно слон за слоном, полным объемом сонно стонет обоз. В многоствольном хоре лесном многолиственном или в хвойном боре, вольно, как волны в своем переплеске, повторным намеком и ощупью бродит. Знойное лоно земное, и холод морозных гор, водоворотное дно, омут и жернов упорный, огонь плоти и хоти. Зоркое око ворога волка — и око слепое бездонной полночи. Извои суровые воли. Высокий свод взнесенного собора. Бездонное О.

У — музыка шумов и У — вскрик ужаса. Звук грузный, как туча и гуд медных труб. Часто У — грубое по веществу своему: Стук, бунт, тупо, круто, рупор. В глухом лесу плутает — Ау. Слух ловит уханье филина. Упругое У, многострунное. Гул на морском берегу. Угрюмая дума смутных медноокруглых лун. В текущем мире гласных, где нужна скрепа, У вдруг встает, как упор, как угол, упреждающий разлитие бури.

Как противоположность грузному У, И — тонкая линия. Пронзительная вытянутая длинная былинка. Крик, свист, визг. Птица, чей вскрик весной, после ливня, особенно слышен среди птичьих вскриков, зовется Иволга. И — звуковой лик изумления, испуга: — Тигр, Кит. Наивно искреннее: Ишь ты какой. Острое, быстрое — Иглы, чирк. Листья, вихримые ветром, иногда своим шелестом внушают имя дерева: Липа, Ива. И — вилы, пронзающий винт. Когда быстро крутится вода, про эту взвихренную говорят: Вир. Крик, Французское Cri, испанское Crío, в самом слове кричит, беспокоит, томит, — как целые игрища воинств живут в выразительном сильном и слитном клике победительных полчищ: — Латинское Vivat.

Е — самая неверная, трудно определяемая гласная. Недаром мы различаем — Е, ѣ, Э. Этого еще мало — у нас есть Ё. Безумцы борются с ѣ и Э. Но желание обеднить наш алфавит есть напрасное желание просыпать из полной пригоршни, медлящие на ней, золотые блестки песчинок. Тщетно. Песчинки пристают. Скажите — Мелкий, скажите — Лѣс. Вы увидите тотчас, что первое слово вы произнесете быстро, второе медленно. Е и ѣ вполне уместны, как обозначение легкого и увесистого, краткого и долгого. Тройная, четверная эта буква есть какая-то недоуменная, прерывистая, полная плеска и переплеска, звуковая весть. То это — светлое благовестие, как в веющих словах — Вешняя верба, то задержанное злоvestие, как в словах — Сѣрый, Мѣра, Тѣнь, то это отзвук пения в вогнутости свода, как в слове — Эхо. И если Е есть смягченное О, в половину перегнувшееся, то каким же странным ёжиком, быстрым ёршиком вдруг мелькнет, в четвертую долю существующее, смягченное Е, которое есть Ё.

Я, Ю, Ё, И суть заостренные, истонченные А, У, О, Ы. Я — явное, ясное, яркое. Я — это Ярь. Ю — вьющееся, как плющ, и льющееся в струю. Ё — таящий лёгкий мёд, цветок-лён. И — извив рытвины Ы, рытвины непроходимой, ибо и выговорить Ы невозможно, без твердой помощи согласного звука. Смягченные звуковести Я, Ю, Ё, И всегда имеют лик извившегося змия, или изломной линии струи, или яркой ящерки, или это ребёнок, котёнок, соколёнок, или это юркая рыбка вьюн.

Как в мире живых существ, населяющих Землю, есть не только существа женские и мужские, но и неуловимо двойственные существа андрогинные, переменчиво в себе качающие оба начала, так и между гласными и согласными зыбятся несколько неуловимых звуков, которые в сущности не суть ни гласные, ни согласные, но взяли свою чару и из согласных и из гласных. Самое причудливое звуковое существо есть звук В. В русском языке, так же как в Английском, В легко переходит в мягкое У. В наречиях Мексиканских В перемешивается с легким Г. И вот два такие разные звука, как В и Г, не даром стоят в нашей азбуке рядом, и не случайно мы говорим — Голос, а Латинянин скажет — Vox. Голос Ветра слышен здесь.

Лепет волны слышен в Л, что-то влажное, влюбленное, — Лютик, Лиана, Лиля. Переливное слово Люблю. Отделившийся от волны волос своевольный локон. Благовольный лик в лучах лампы. Светлоглазая льющая ласка, взгляд просветленный, шелест листьев, наклоненье над люлькой.

Прослушайте внимательно, как говорит с нами Влага:

С лодки скользнуло весло.  
Ласково млеет прохлада.  
«Милый! Мой милый!» Светло,  
Сладко от белого взгляда.  
Лебедь уплыл в полумглу,  
Вдаль, под Луною белея.

Ластятся волны к веслу.  
Ластится к влаге лиля.  
Слухом невольню ловлю  
Лепет зеркального лона.  
«Милый! Мой милый! Люблю!» —  
Полночь глядит с небосклона.

Л — ласковый звук не только в нашей Славянской речи. Посмотрите, как совпадают с нами Перуанцы, далекие не Перуанцы, отделенные от нас громадами Океанов и принадлежащие к совершенно другой группе народов. Люлю по-Перуански Любимка, Люлюй — Лелеять, Льянляйя — Вновь зеленеть, Льюхля — Ливень, Льюляйя — Улещать, Льюскай — Скользить, Льюлю — Ласковый. Я беру другую страну, затерянную в Морях: Самоа. Ни с нами Самоанцы не связаны, ни с Перуанцами, и однако, чтобы сказать Солнце, они говорят Ла, Небо у них Ланги, Петь — Лянги, Голос, О-ле-лео,



Мелководье — Ваиляля, Лист Пальмы — Ляос Зеленеть — Леляу, Молвить — Ляляу, Красивый — Лелеи. Ласковое требует Л.

В самой природе Л имеет определенный смысл, так же как параллельное, рядом стоящее, Р. Рядом стоящее — и противоположное. Два брата, но один светлый, другой черный. Р — скорое, узорное, угрозное, спорное, взрывное. Разорванность гор. В розе — румяное, в громе — рокошущее, пророческое — в рунах, распростертое — в равнине и в радуге. Рокотание разума, рекущий рот, дробь барабана, срывы ветра, рев бури, взрыв урагана, рокоты струн, красные, рыжие вихри пожаров, разразившихся гроз, прорывавших громов. Р — взоры гор, где хранится руда, — разных самородков. Не одно там Солнце в зернах. Не одни игры украшающего серебра, — тут ворчанье иных металлов в их скрытости.

Кровью тронутая медь,  
Топорами ей греметь,  
Чтоб размашисто убить,  
И железу уступить.

Под железом — О, руда! —  
Кровь струится, как вода,  
И в стальной замкнут убор  
Горный черный разговор.

Р — один из тех вещей звуков, что участвуют означительно и в языке самых разных народов, и в рокотах всей природы. Как З, С и Ш слышны — и в человеческой речи, и в шипении змеи, и в шелесте листьев, и в свисте ветров, так Р участвует и в речи нашего рта и горла, и в ворчаньи тигра, и в ворковании горлицы, и в карканьи ворона, и в ропоте вод, текущих громадами, и в рокотаниях грома. Не напрасно мы, Русские, сказали, Гром, и не даром Германцы его назвали Donner, Англичане — Thunder, Французы — Tonnerre, Скандинавы назвали бога Громовника Thor, Древние Славяне — Перун, Литовцы — Перкунас, а Халдеи — Раман. Не напрасно также нашу речь мы определяем глаголом Говорить, что звучит по-немецки — Sprechen, по-итальянски — Parlare, по-санскритски — Бру, по-перуански — Римай.

Я говорил, что некоторые звуки особенно дороги нашему чувству, нашему бессознательному, мудро понимающему, чувству, ибо они основные, первородные, так что даже внешнее их начертание странно волнует нас, мы им залюбовываемся. В старинном счислении А — 1; А, обведенное тонким кругом, означает Тьму или 10.000; А, обведенное более плотным кругом, означает Легион или 100.000; А, обведенное причудливым кругом, состоящим из крючков означает Леодор или Тысячу Тысяч, 1.000.000. Поистине много оттенков в красивой букве А, и тысяча тысяч это вовсе не такое уж несчислимое богатство, ибо человеческая речь есть непрерывно текущий Океан, а сосчитано, что в одном Арабском языке — 80 слов для обозначения Меда, 200 — для Змеи, 1.000 — для Меча и 4.000 для Несчастья.

А — первый звук нашего открытого рта, у закрыто рта первый звук — М, второй — Н. И вот мы видим, что во всех древнейших нам известных религиях звуки А и Н выступают как яркое знамя. Священный город Солнца в Египте, любимый богами Солнцеград есть Ану. Халдейский бог Неба есть Анна. Халдейская богиня Любви зовется Нана. По-Санскритски Анна значит Пища. Индусский дух радости — Ананданатха. Индусский мировой змей — Ананта. Сестра Мирового Кузнеца Ильмаринэна зовется «Калевале» Анники. Жена Скандинавского Солнечного бога Бальдэра зовется Нанна. Это все не заимствования и не случайные совпадения. Это проявление закона, действующего неукоснительно, — только действия закона нами изучены.

Участвуя в самом высоком, — в первичном взрыве человеческого, восхотевшего речи, — А участвует и в смиренном, что есть — звериный крик. А есть в лае собаки, А есть в ржании лошади. Так и таинственное В. Я не тело, а дух. А дух есть Ветер. А Ветер есть В. Вайю и Вбата по-Санскритски, Вейяс у Литовцев, Ventus у Римлян, Viento у Испанцев, Wind у Германцев, Wind (Уинд) и стихотворное Wind (Уайнд) у Англичан, Wiatr у Поляков, — Ветер, живущий и в человеческом духе и в духе Божиим, что носился над бесформенными водами, водоворот, мчащийся в циклоне и забвенно веющий в листве ивы над ручьем, Ветер шаловливо уронил малый звуковой гизроглиф свой — В — в хрустальное горлышко певчих птиц: В и т поет малиновка, Ц и в и зовет трясогузка, Т и в и ть — десятый высший звук соловья. Эта рулада Ти-и-вить, как говорит Тургенев, у хорошего нотного соловья имеет наивысшее значение, делающее его верховным маэстро.

Зная, что звуки нашей речи участвуют, не равно и с неопределимой долей посвященности, в сокровенных голосах Природы, мы бессильны в точности определить, почему тот или другой звук действует на нас всем очарованием воспоминания или всею чарою новизны. Прикасаясь к музыке слова сознанием, мы ухватываем часть разорванного ее богатства, но только мудрым чувством ощущаем мы музыку слова сполна и, радостно искупавшись в ее звенящих волнах и глухих глубинах, властно создавать, освеженные, новую гармонию. Красноцветные дикие Северной Америки, силой магического пения и особых плясок, как и представители дикой Мексики, заклинаящие нисхождение дождя и огненную музыку грома, говорят о наших Европейских песнях, что мы слишком много болтаем, — сами же они в священном порядке расставляют определенные слова определенных строк, необъяснимо повторяя в них известные припевы и перепевы, ибо слово для них священо по существу. Заклинательное слово есть Музыка, а Музыка сама по себе есть заклинание, заставляющее неподвижность нашего бессознательного всколыхнуться и засветиться фосфорическим светом.

Древние говорили: «Числа суть вещи Мира. Музыка есть число. Мир есть Музыка». Семь дней нашей недели, быть может, суть отображения семи звезд того Небесного Семизвездия, которое законченной красотой своей, и певучею правильностью своего обращения





Чтобы внушить что-нибудь чужой воле, не нужно даже прибегать к определенным союзникам в роде сатанаилов. Малаец говорит:

Каждой двери слушай скрип,  
Птице молви. Цып-цып-цып.

С сердцем хочешь воевать, —  
К сердцу вблизи, и сердце хватя.

Чтоб сердце передало сердцу весть, русский колдун обращается к ветру и поет «Заговор Семи Ветров». Удерживая заговорным словом вольные, не направленные к одному средоточию, блуждания ветров, которые бродят всюду и нигде, заклинаящий заставляя их сцепиться в одном хотении, говоря:

Вы подите, Семь Ветров,  
Соберите с бледных вдов  
Всю их жгучую тоску,  
Слез текучую реку,  
За один возьмите счет  
Все тоски у всех сирот,  
Все их вбросьте вы в нее,  
Сердце кто томит мое,  
В ней зажгитесь вдвое, втрое,  
Распалите ретивое,  
Кровь горячую пьяня,  
Чтоб возжаждала меня,  
Чтоб от этой жгучей жажды  
Разгорелась не однажды.

Чтобы ей невозможно быть  
Без меня ни есть, ни пить,  
Чтоб скучала, замечала,  
Что дышать ей стало мало,  
Как горящим в час беды,  
Или рыбе без воды,  
Чтобы бегала, искала,  
Страха Божия не знала,  
Не боялась ничего,  
Не стыдилась никого,  
И в уста бы целовала,  
И руками обнимала,  
И как вьется хмель средь дня,  
Так вилась бы вокруг меня.

Малайский заклинатель, в лике своем так победно описанный в «Песни Торжествующей Любви», еще сгущает чары заклинанья, когда он околдовывает волю, наклоняя сердце к другому сердцу. Край Малайцев вообще край Магии. Заговорный напев соучаствует с музыкой. А какой силы была, например, волшебная свирель Малайского царя Донана, точно повествует предание: «В первый раз заиграла свирель, и звук издала двенадцати инструментов, заиграла второй она раз, и было то двадцать четыре инструмента, и тридцать шесть разных инструментов было, когда заиграла свирель в третий раз. Удивительно ли, что царевна Че-Амбонг и царевна Че-Мёда залились слезами, и музыку должно было остановить».

Нельзя более красиво выразить магическую силу и необходимость повторности при созидании музыки и напевного заклинания. Я беру четыре Малайские заговора, они как четыре угла составляют горницу, в которую замкнута женская душа — замкнута, и не выйдет оттуда: «Заговор о Стреле», «Заговор о Ступне», «Заговор Любовный», «Заговор для Памяти».

Я спускаю стрелу, закатилась Луна,  
Я спускаю стрелу, чаша Солнца темна.  
Я спускаю стрелу, Звезды дымно горят.  
Задрожали, глядят, меж собой говорят.  
Я не звезды стрелой поразил, поразил,  
И не Солнце с Луной я стрелой пронзил,  
Все в цветок мои стрелы вонзились, горят,  
Я сердечный цветок поразил через взгляд.  
Я стрелу за стрелю до сердца продлю,  
Выходи же, душа той, кого я люблю,  
Приходи и приляг на подушку мою,  
Я стрелю, душа, я стрелю достаю.

- Среди примет ты видел след?
- Ступня ее. Сомнения нет.
- Из праха вырежь ту ступню,  
И дай ее обнять Огню.  
Ее лизнет язык Огня,  
И станет слушаться ступня.
- А что потом? А как потом?  
Ступню куда мы поведем?
- Возьмешь ты бережно тот прах,  
И в трех его яви цветах.  
Оденешь в красный лоскуток,  
И поддержи, да минет срок.  
Оденешь в черный — завяжи,  
Ступню в том черном поддержи.  
И после в желтый лоскуток,  
Замкни, и выдержи зарок.
- А что потом? Горит ступня,  
И пляшет, мучает меня.
- Потом цветную нить скрути  
К подушке ближе помести.  
Ступню на занавес повесь,  
И в жаркой мысли медли весь.

Зеленый пруттик отыщи,  
Хлеци, семь раз ее хлеци.  
При смене зорь, в полночный час,  
Хлеци, хоть спи, хлеци семь раз.  
И припевай: — «Любви ишу,  
Не землю, сердце я хлещу».  
— Смотри! Дрожит, идет ступня!  
Люби меня! Люби меня!

Черная Ягода — имя твое.  
Птица Багряная — имя мое.  
«Майя!» пропел я. Внемли,  
Мысли ко мне все пошли.  
Мною пребудь зажжена.  
Любишь и будь влюблена.  
Будь как потеряна ночью и днем,  
Будь вся затеряна в сердце моем.  
Днем семикратно смутись.  
В ночь семикратно проснись.  
Быстро домой воротись.  
Я говорю: «Ты — моя!»  
В Месяц ли глянь — это я.

Я принес тебе вкрадчивый лист,  
Я принес тебе пряный бетель.  
Положи его в рот, насладись.  
Полюбив меня, помни меня.  
Солнце встанет ли, помни меня,  
Солнце ляжет ли, помни меня,  
Как ты помнишь отца или мать,  
Как ты помнишь родимый свой дом,  
Помнишь двери и лестницу в нем  
Днем ли, ночью ли, помни меня.  
Если гром прогремел, вспомни,  
Если ветер свистит, вспомни.

Если в небе сверкают огни,  
Вспомяни, вспомяни, вспомяни.  
Если звонко петух пропоет,  
Если слышишь, как время идет,  
Если час убегает за час,  
И бежит, и ведет свой рассказ,

Если Солнце идет за Луной,  
Будь всей памятью вместе со мной.  
Стук, стук, стук. Это я прихожу.  
Стук, стук, стук. Я в окошко гляжу.  
Слышишь сердце? В нем сколько огня.  
Душу чувствуешь? Помни меня!

Сейчас звучал магический стих, устремленный к отдельной цели изменения стихий, или наклонения воли человека. Но стих вообще магичен по существу своему, и каждая буква в нем — магия. Слово есть чудо, Стих — волшебство. Музыка, правящая Миром и нашей душой, есть Стих. Проза есть линия, и проза есть плоскость, в ней два лишь измерения. Одно или два. В стихе всегда три измерения. Стих — пирамида, колодец или башня. А в редкостном стихе редкого поэта не три, а четыре измерения — и столько, сколько их есть у мечты.

Говоря о стихе, самый волшебный поэт XIX-го века Эдгар По, сказал: «На рифму стали смотреть как на принадлежащую по праву концу стиха — и тут мы сожалеем, что это так окончательно укрепилось. Ясно, что здесь нужно было иметь в виду гораздо больше. Одно чувство равенства входило в эффект. Рифмы всегда были предвидены Великий элемент неожиданности не снился еще, а как говорит лорд Бэкон — нет изысканной красоты без некоторой странности в соразмерности». Эдгар По, заставивший говорить Ворона, и звенеть в стихах колокольчики и колокола, и перебросивший в перепевный свой стих полночную магию Моря и тишины, и сорвавший с неба для рифм и созвучий несколько ярких звезд, первый из Европейцев четко понял, что каждый звук есть живое существо и каждая буква есть вестница. Одной строкой он взрывает глубь души, показывая нам звенящие ключи наши, и в четырех строках замыкает целый приговор Судьбы.

310

Напев с баюканьем дремотным,  
С крылом лениво-беззаботным,  
Средь трепета листов зеленых,  
Что тени стелят на затонах,  
Ты был мне пестрым попугаем,

Той птицею, что с детства знаем,  
Тобой я азбуке учился.  
С тобою в первом слове слился,  
Когда лежал в лесистой дали,  
Ребенок, чьи глаза — уж знали.

Но в то самое время, когда юный кудесник, Эдгар По, переходя от юности к молодости, созидал символизм напевной выразительно-звуковой поэзии, в области Русского стиха, из первоисточков Русской речи возник совершенно самостоятельно, в первоначатках, символический стих. Поэт, который знаменит, и однако, по существу, мало известен, описывая в 1844 году впечатление от музыки на реке, говорит, точно играя по нотам:

«Струйки вьются, песни льются,

Вторит эхо вдалеке».

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

«Зеркало в зеркало с трепетным лепетом

Я при свечах навела».

В том же 1842-м году он пропел:

«Буря на Море вечернем,  
Моря сердитого шум,  
Буря на Море и думы,  
Много мучительных дум.

Буря на Море, и думы,  
Хор возрастающих дум.  
Черная туча за тучей  
Моря сердитого шум.

Это магическое песнопение так же построено все на Б, Р и в особенности на немеющем М, как первый запев «Рейнского Золота», где волшебник северного Моря, Вагнер, угадывает голос влаги, построенный на В, и Воглиндэ поет:

Weia! Waga!  
Woge, du Welle,  
Walle zur Wiege!

Wagala Weia!  
Wallala Weiala Weia!

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

«Отрывистая речь была полна печали,

И женской прихоти, и серебристых грез», —

волшебник, говорящий о ней —

«Какой-то негою томительной волнуем,  
Я слушал, как слова встречались с поцелуем,

И долго без нее душа была больна», —

этот волшебник, сладостный чародей стиха, был Фет, чье имя как вешний сад, наполненный кликами радостных птиц. Это светлое имя я возношу, как имя первосоздателя, как имя провозвестника тех звуковых гаданий и угаданий стиха, которые через десятки лет воплотились в книгах «Тишина», «Горящие Здания», «Будем как Солнце» и будут длиться через «Зарево Зорь».

Еще раньше, чем Фет, другой чарователь нашего стиха, создал звуковую руну, равной которой нет у нас ни одной. Я говорю о Пушкине, и при звуке этого имени мне кажется, что я слушаю ветер, и мне хочется повторить то, что записал я о нем для себя в минуту взнесенную.

Все, что связано с вольной игрою чувства, все, что хмельно, винно, завлекательно, это есть Пушкин. Он научает нас светлому смеху, этот величавый и шутливый, этот легкий как запах цветущей вишни, и грозный временами, как воющая вьюга, волшебник Русского стиха, смелый внук Велеса. Все журчанье воды, все дыхание ветра, весь прерывистый ритм упорного желанья, которое в безгласном рабстве росло и рвалось на волю, и вырвалось, и распространило свое влияние на версты и версты, все это есть в Пушкинском «Обвале», в этом пляшущем празднике Л, Р, В.

«Оттоль сорвался раз обвал,  
И с тяжким грохотом упал.  
И всю теснину между скал  
Загородил,  
И Терка могучий вал  
Остановил.

Вдруг, истохась и присмирив,  
О, Терек, ты прервал свой рев,  
Но задних волн упорный гнев  
Прошиб снега...  
Ты затопил, освирепев,  
Свои брега»

Краткость строк и повторность звуков, строгая размерность этой словесной бури, проникновение в вещательную тайну отдельных вскриков человеческого горла — не превзойдены. Здесь ведун-рудокоп работал, и узрел под землей текущие колодцы драгоценных камней, и, властной рукой зачерпнув полный ковш, выплеснул нам говорящую влагу. Русский крестьянин выносил в душе своей множество заговоров, самых причудливых, вплоть до Заговора на тридцать три тоски. Неуловимый в своих неожиданностях, ветролетный Пушкин создал в «Обвале» бессмертный и действенный «Заговор на вещи буквы», «Заговор на вызывание звуковой вести-повести».

Современный стих, принявши в себя колдовское начало Музыки, стал многогранным и угадчивым. Особое состояние стихий и прикосновение души к первоистокам жизни выражены современным стихом ведовски. Не называя имен, которые конечно у всех в памяти как прославленные, я беру две напевности из двух разных поэтов, независимо от соображений общей оценки, историко-литературной, лишь в прямом применении примера чаровнической поэзии: «Печать» Вячеслава Иванова, где внутренняя музыка основана на Ч, П, и немотствующем М, и «Венчание» Юргиса Балтрушайтиса, где взрывно-мятелистое буйное Б, вместе с веющим В дает мелодию смертного снежного вихря.

Неизгладимая печать  
На два чела легла.  
И двум — один удел: — Молчать  
О том, что ночь спряла, —  
Что из ночей одна спряла,  
Спряла и распряла.

Двоих сопряг одним ярмом  
Водырь глухонемой.  
Двоих клеймил одним клеймом  
И метил знаком: Мой.  
И стал один другому — Мой...  
Молчи. Навеки — Мой.

В этом страшном напеве, где поэт изобличает не то магическое понимание звука М, но и мудрость сердца, что в ужасе немеет, все душно, тесно, тускло, мертво, любовь — проклятие, любовь — препона. В напеве Балтрушайтиса широком и вольном, — не теснота комнаты, а простор солнечного зрения, не любовь — как проклятие и смерть — как благословение и любовь.

Венчальный час! Лучистая Зима  
Хрустальные раскрыла терема.  
Белеет лебедь в небе голубом.  
И белый хмель взматывается столбом.  
Лихой гонец, взрывая белый дым,  
Певучим вихрем мчится к молодым.  
Дымит и скачет, трубит в белый рог,  
Роняет щедро жемчуг вдоль дорог.  
В венчальном поле дикая Мята  
Прядет-свивает белую кудель.

Поют ее прислужницы и ткнут,  
Тебя в свой бархат белый облекут, —  
И будешь ты на вечность темных лет,  
Мой бедный княжич, щеголем одет.  
Твоих кудрей веселых нежный лен  
Венцом из лилий будет убелен.  
И в тайный час твоих венчальных грез  
Поникнешь ты среди белых-белых роз.  
И трижды краше будешь ты среди них,  
Красавец бледный, белый мой жених!

Магия знания может таить в себе магию проклятия. Опираясь на понимание точного закона, мы можем впасть в цепенящее царство убивающего сознания. Есть ценная истина, хорошо сформулированная певцом Ветра, Моря и человеческих глубин, Шелли: «Человек не может сказать — я хочу написать создание Поэзии. Даже величайший поэт не может этого сказать, потому что ум в состоянии творчества является как бы потухающим углем, который действием невидимого влияния, подобного изменчивому ветру, пробуждается для преходящего блеска. Эта сила возникает из недр души, подобно краскам цветка».

Современный стих легко забывает, слишком часто не помнит, что нужно быть как цветок, для того чтобы чаровать, корнями быть в темных глубинах внесознательного, долго быть в испытующих недрах Молчания, прежде чем раскрыв свою чашу, быть влюбленным Луны, и главное, главное пламенником Солнца. Лишь тогда оправдывается вещее сказание Скандинавов, что творческий напиток, делающий человека скальдом, состоит из крови полубога и пьянящего меда.





# Андрей Белый

1880—1934



313

## ПОЭТ

*Бальмонту*

О, —  
— Поэт, —  
Твоя речь,  
Будит  
Грусть!

Твоя  
Речь —  
Будет  
Пусть —  
— Верч  
Планет, —  
Смерч  
Веков, —

— Меч  
Планет —

Световой  
Вой  
Миров —  
— В горнем мареве  
Мрака, —  
— Блеснувший,  
Как дым, —  
— Золотым  
Колесом  
Зодиака.

*Май 1903, 1929*

## АЛМАЗНЫЙ НАПИТОК

Сверкни, звезды алмаз:  
Алмазный свет излей! —  
Как пьют в прохладный час  
Глаза простор полей;

Как пьет душа из глаз  
Простор полей моих;  
Как пью — в который раз? —  
Души душистый стих.

Потоком строф окрест  
Душистый стих рассыпь  
В покой сих хладных мест!  
Стихов эфирных зыбь

Вскипит алмазом звезд, —  
Да пьет душа из глаз  
Алмазный ток окрест, —  
Да пьет... в который раз?

*Июль 1908*

*Серебряный Колодезь*

## СЛОВО

В звучном жаре  
Дыханий —  
Звучно-пламенна мгла:

Там, летя из гортани,  
Духовеет земля.

Выдыхаются  
Души  
Неслагаемых слов —

Отлагаются суши  
Нас несущих миров.

Миром сложенным  
Волит —  
Сладких слов глубина,

И глубинно глаголет  
Словом слов Купина.

И грядущего  
Рая —  
Твердеет гряда,

Где, пылая, сгорая,  
Не пройду: никогда!  
*Декабрь 1917*  
*Дедово*

### ПОЕТСЯ ПОД ГИТАРУ

Я —  
Словами так немощно  
Нем:  
Изречения мои — маски...  
И —  
Рассказываю  
Вам всем —  
— Рассказываю  
Сказки, —  
— Потому что —  
Мне так суждено,  
А почему —  
Не понимаю; —  
— Потому что —  
Все давно ушло во тьму,  
Потому что — все равно:  
Не знаю, или знаю...  
Потому что мне скучно — везде...  
Потому что сказка — изумрудная,  
Где —  
Всё — иное...  
Потому что так хочется в брызнь  
Утех;

Потому что: трудная  
Жизнь  
У всех —  
— С одной развязкою...  
Потому что, —  
— Наконец, —  
— Зачем  
Этот ад?  
Потому что —  
— Один конец  
Всем...  
И во мне подымается смех  
Над  
Судьбою  
Всех —  
— И —  
— Над  
Собой!..

1922  
*Цоссен*

314

А  
Н  
Д  
Р  
Е  
Й

## ЭМБЛЕМАТИКА СМЫСЛА ПРЕДПОСЫЛКИ К ТЕОРИИ СИМВОЛИЗМА

### § 1

В чем смысл эстетики символизма? В чем ее идеологическое оправдание?

Символическое искусство последних десятилетий, взятое со стороны формы, ничем по существу не отличается от приемов вечного искусства; в одном случае в новых течениях встречаемся мы с возвратом к забытым формам немецкого романтизма; в другом случае воскресает пред нами Восток; в третьем случае перед нами видимое возникновение новых приемов; эти приемы при более внимательном рассмотрении оказываются лишь своеобразным сочетанием старых приемов или их большей детализацией.

Символическое искусство, взятое со стороны идейного содержания, не является для нас в большинстве случаев новым; так, например, своеобразная идеология метерлинковских драм, веяние в них неуловимого является результатом изучения старых мистиков; вспомним влияние Рюисбрёка на Метерлинка; или — своеобразная прелесть гамсуновского пантеизма есть в сущности перенесение некоторых черт т а о с и з м а в реалистическое миросозерцание.

Там же, где начинается в современном искусстве проповедь новых форм человеческих отношений, мы соприкасаемся с религиозной идеологией, вряд ли новой, или, как у Ницше, нас встречают попытки практически применить древнюю мудрость к текущему историческому периоду; учение о новом человеке, о грядущей судьбе арийской культуры, призыв к созиданию личности и отказ от выветренных форм морали — все это встречает уже нас в древних, как мир, философских и религиозных течениях Индии.

В этом неослабевающем стремлении сочетать художественные приемы разнообразных культур, в этом порыве создать новое отношение к действительности путем пересмотра серии забытых миросозерцаний — вся сила, вся будущность так называемого нового искусства; отсюда своеобразный эклектизм нашей эпохи; я не знаю, прав ли Ницше, окончательно осудивший александрийский период античной культуры; ведь этот период, перекрещивающий различные пути мысли и созерцаний, является для нас и донныне опорной базой, когда мы устремляемся в глубину времен; смешав александризм с сократизмом в одну болезнь, в одну дегенерацию, Ницше обрек собственный путь развития на суровый, ницшеанский суд; то, что создало Ницше таким, каким мы его любим, — не что иное, как

александризм; не будь он в душе александрийцем, не сказал бы он таких вещей слов о Гераклите, мистериях, Вагнере; и более того, он не создал бы «Заратустры». Созидая новое, он возвращал к старому.

То действительно новое, что пленяет нас в символизме, есть попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур; мы ныне как бы переживаем все прошлое: Индия, Персия, Египет, как и Греция, как и средневековье, — оживают, проносятся мимо нас, как проносятся мимо нас эпохи, нам более близкие. Говорят, что в важные часы жизни пред духовным взором человека пролетает вся его жизнь; ныне пред нами пролетает вся жизнь человечества; заключаем отсюда, что для всего человечества пробил важный час его жизни. Мы действительно осязаем что-то новое; но осязаем его в старом; в подавляющем обилии старого — новизна так называемого символизма.

И потому-то литературная платформа символизма пытается лишь суммировать индивидуальные заявления художников о их творчестве.

И потому-то идеологией символизма должна быть широкая идеология; принципы символизма должны нарисовать нам прочную философскую систему; символизм как миросозерцание возможен.

Каковы же пролегомены к такому миросозерцанию? В чем его творческий смысл?

## § 2

Основую наших положительных сведений о действительности мы считаем точную науку. В процессе генетического развития точная наука развилась из неточных. Философия породила естествоведение; каббалистика и магия — математику; из астрологии выросла астрономия; химия возникла в алхимии. Если считать знанием только точное знание, то генезис этого знания явит нам картину его рождения из незнания; незнание породило знание.

Как произошло из незнания знание?

Оно произошло путем ограничения объекта знания; прежде таким объектом была вселенная; потом — вселенная, изучаемая с какой-либо определенной точки зрения; точка зрения породила науку; точка зрения развилась в метод.

Впоследствии с раздроблением науки каждая отдельная отрасль разрослась в самостоятельную науку; научный метод исследования превратился в многие методы; принципы отдельной науки впоследствии развились в самостоятельную область; они стали руководить развитием отдельной науки; так возникла методология; так возникли частные логики наук.

Еще недавно мы знали, что такое научное мировоззрение; научное мировоззрение являлось синтезом из многих положительных знаний; одно время казалось, что таким мировоззрением является материализм; но оказалось, что материи, как таковой, не существует; частная наука, физика, опрокинула научное мировоззрение своего времени; некоторое время научным мировоззрением считалась система наук; О. Конт предложил одну из таких систем; эта система сходила за научную. Но частные науки развивались независимо от научных систем и мировоззрений; и система распадалась за системой. Позднее пытались в центре научного мировоззрения поставить выводы какой-либо одной из частных наук (химии, физики, механики); но тогда-то и оказалось, что выводы любой науки не касаются вовсе мировоззрения.

Так, например, говорили о том, будто энергия или работа является сущностью всякого жизненного процесса; мы имеем до сих пор убежденных энергетистов-философов; философия в их представлении — энергетика. Но такого рода попытки научно обосновать наше мировоззрение терпят фиаско; понятие об энергии — определено лишь в той области, где с этим понятием связано понятие о механической работе; в термодинамике не обойтись нам без определенного понятия об энергии; но это же понятие, вынесенное за пределы частной науки, становится понятием многосмысленным и совершенно неясным; термодинамика строит понятия об энергии при помощи ряда формул и механических эмблем, раздвигающих горизонты одной из наук, но вовсе не уясняющих нам проблемы нашего сознания; да и сам энергетический принцип определим только формулой « $K + P = \text{Const}$ », т.е. с увеличением « $K$ » уменьшается « $P$ » в замкнутой системе сил. Если бы даже мы и признали за энергией роль с у б с т а н ц и и , замкнутую систему сил отождествили бы со вселенной, то понятием «э н е р г и я<sup>1</sup>» только подменили бы мы понятие «с у б с т а н ц и я», вовсе не уясняя его<sup>2</sup> представлением о вселенной как о замкнутой системе сил; не уяснили бы мы ни «в с е л е н н о й», ни «с и л ы». А принимая «с у б с т а н ц и ю» за «э н е р г и ю», мы, в сущности, наделяем динамический принцип всеми атрибутами схоластической философии, на смену которой будто бы явилось научное мировоззрение наших дней.

Научного мировоззрения в смысле мировоззрения, выведенного из системы точных наук, не может существовать в наши дни; развитие любой науки ведет к централизации ее в определенном методе; принципы метода образуют частную логику любой науки; язык этой логики таков, что он способен истолковать все явления действительности на языке частной науки; но частных наук много; истолкований действительности столько же, сколько и методов. Научное мировоззрение в сущности есть мировоззрение, в котором мир истолкован специальным образом. Так, философию, как специальную науку, превращали в разное время в историю философии, социологию, психологию и даже термодинамику; это происходило потому, что в разное время разные методы частных наук давали ответы на вопросы о смысле жизни. И конечно, ответы были

только ответами методическими: каждый ответ имел смысл, если рассматривать его в свете определенного метода. Но суммы ответов были противоречивы. Одни говорили: «Нет мысли без фосфора» и были по-своему правы, как были по-своему правы и говорившие противоположное: «Нет фосфора без мысли». Это были условные, эмблематические ответы, где самая жизнь подменялась либо эмблемой, либо «понятием о жизни», между тем самые ответы принимались жизненно; неудивительно, что все это вело от кризиса мировоззрения к кризису. Перед нами взлетали фантастические чертоги «научных мировоззрений» и рушились; из обломков материализма взлетел льдистый кряж «синтетической философии» Спенсера — и рассыпался.

Дело в том, что наука и мировоззрение несоизмеримы; мировоззрение не может отныне лежать ни в основе частной науки, ни в ее выводе; мировоззрение не может лежать также и в основе системы точных наук; мировоззрение такого рода ныне может быть построено только на сумме погрешностей. И вот почему.

Соединяя выводы научного знания, я вовсе не проверяю путей исследования, приводящих меня к этим выводам; каждая научная дисциплина руководится собственными путями; пользуясь, например, физиологическим методом в психологии, я не могу прийти к выводу о субстанциональности души вовсе не потому, что души и нет вовсе, а потому, что в принципах физиологического исследования самые термины душевных процессов подменяются терминами процессов физических; энергия в динамическом понимании мира так же является субстанцией, как и душа в понимании анимистическом; следовательно, вопрос переносится к вопросу о субстанции; следует проследить генетическое происхождение основных понятий той или иной частной науки; и далее следует критически разоблачить самую сущность генетического метода, как объединяющего известную группу наук. И только тогда энергетическое и анимистическое истолкование процессов душевной деятельности предстанет в более правильном свете.

Частные логики наук требуют общелогического обоснования. Но такого рода обоснование повергает нас в область теории знания. Теория же знания есть введение ко всякого рода мировоззрению.

Но слишком часто задачи теории знания понимались лишь в свете частной логики наук; психология, социология, естествознание ставили теорию знания в подчиненное отношение к своей собственной логике; логика одной из наук не раз в истории философии стремилась занять место логики самой науки; логика науки не может отождествляться с отдельными логиками.

Подчиняя логику науки одной из методов, мы неминуемо получаем односторонний взгляд на любой предмет знания; соединяя результаты многих методических путей и называя это соединение «научным мировоззрением», мы получаем глубокомысленный, правдоподобный «винегрет» понятий. В основу подлинного мировоззрения должна лечь классификация наук по методам, а не по методическим результатам; но основой классификации должен служить самый принцип выведения этих методов, как методов необходимых и общеобязательных.

Так вопрос о научном мировоззрении сводится к выведению науки о науках; такой самостоятельной наукой может быть гносеология; но поскольку ее задача в отыскании всеобщих и необходимых рассудочных форм, постольку мировоззрение, основанное на идеях и связи их, не входит в ближайшую ее задачу.

Ведь мировоззрение это было бы всеобщей и необходимой метафизикой; в настоящее время такой метафизики не выработала теория знания вовсе; и потому-то цельное мировоззрение — вне пределов ее компетенции. Ниже мы постараемся доказать, что самый взгляд на мировоззрение приобретает в наши дни неожиданную форму.

И если теория знания не способна нам дать цельного мировоззрения, то, конечно, не в науке или в системе наук мы это мировоззрение обретем; и потому-то догматы научных мировоззрений в лучшем случае суть утопические фантазии в стиле романов Уэльса и Фламариона; они намекают или говорят чувству; но они не говорят никогда ясным языком. Точность науки в группах связей; каждая группа может продолжаться до бесконечности, но между ней и смежными группами — бездна; все группы вытянуты в одном направлении, образуя как бы ряд параллельных непересекающихся линий; но все линии лежат в одной плоскости; эта плоскость — причинность; и потому смешны научно-догматические решения проблемы причинности путем подстановки под понятие причины понятий вроде энергии, силы, атома, воли и тому подобных понятий; ведь тут мы имеем дело с объяснением общего целого той или иной его частью; сказать, что причина есть сила, сказать, будто единица равна своей трети. «Винегрет» из предельных методических понятий, называемый научным мировоззрением, ведет к гетерономности каждого из этих предельных понятий; рассматривая самые эти предельные понятия в процессе их исторического образования, мы с одной стороны постоянно подстраиваем к ним все новые и новые понятия; вчерашний предел перестает быть пределом; предельным понятием становится запредельное и в науке, и в метафизике; примеры: молекула — атом — ион; вес — сила — работа; «вещь в себе» — «я» — единое — воля и т.д. Рассматривая же эти понятия как понятия, выводные из рассудочных суждений (предпосылок опыта), мы подчиняем теории знания точную науку.

В другом отношении встречается нас та же безысходность; самая плоскость научного образования понятий не пересекает ни разу вопроса о смысле этого образования; смысл жизни постоянно нас побуждает к словообразованию; само же образование научных терминов удаляет все более и более наше стремление к тому, чтобы понятия эти служили к утешению нас и к пояснению нам загадки нашего существования.

А именно в этом цель всякого жизненного мировоззрения.

Вот почему наука и мировоззрение не соприкасаются друг с другом нигде; насильственное присоединение к науке какого бы то ни было мировоззрения оскорбляет науку; но и обратно: оскорбляет наше сокровеннейшее стремление иметь мировоззрение, которое бы было нам и дорого, и ценно.

Есть ли знание математических, динамических и других эмблем — знание? Заключается ли оно лишь в умении применить их на деле?

Я не знаю, называть ли мне вообще науку знанием; исторически смысл знания менялся; характер этого изменения заключался в том, что смысл знания приводился к умению установить и использовать функциональную зависимость; но можно ли говорить о смысле самой зависимости? Было бы странно теперь рассуждать о смысле функций, дифференциалов и интегралов; «дифференциал есть дифференциал»: вот приблизительно как отвечает наука; наука изгоняет вопрос о жизненном смысле явлений; она взвешивает и связывает; говорят, будто наука в предвидении явлений; но в предвидении еще не заключен смысл жизни.

Если знание есть еще и знание смысла жизни, то наука еще не знание.

Наука идет от незнания к незнанию, наука есть систематика всяческого незнания.

### § 3

Критическая философия имеет дело с основными проблемами познания; она определяет основные познавательные формы, без которых невозможно мышление; тут еще не исчерпываются задачи критической философии; требуется установить связь между отдельными познавательными формами, установить их теоретическое место друг относительно друга. Систематическое описание этих форм предполагает норму познания; некоторые гносеологи, например, Зиммель, удовлетворяются описанием познания; другие же, например, Риккерт, видят в теории знания телеологическую связь в расположении познавательных форм; норма познания систематизирует категории мышления; связь познавательных форм, рассмотренных как продукт расчленения, предполагает теорию расчленения; такую теорией и является теория познания. Определяя себя как теория познания, критическая философия занимает независимое место в ряду прочих наук; не стесняя свободы развития любой науки, она указывает разуму на то, чего можем мы ожидать от любой из этих наук; она ставит незыблемые границы для того или иного научного метода; всякая иная наука, бесконечно приближаясь к этим границам, не переступит их никогда; тут отношение ряда величин переменных к их константе; теория познания есть константа всякого знания; любая наука определяема, как систематическое изложение знания о любом знании. Для теории познания само знание становится предметом.

Познание не есть просто знание, оно есть, так сказать, знание о знании; науке принадлежит знание в первоначальном смысле этого слова; не против точного смысла научного знания направлено жало критической философии; оно направлено против иных способов расширения знания. Как знание о знании, познание является относительно знания чем-то запредельным; познание в этом смысле есть скорее «п о с л е - з н а н и е»; в установлении окончательных границ знания одна из коренных задач познания; теория знания в этом смысле как бы заключает группы наук в пределы одной окружности; отношение между ней и наукой есть отношение эксцентрической сферы к концентрическим; нам простят парадокс: эксцентричные для здравого смысла выводы критической философии эксцентричны в буквальном и переносном смысле: область этого смысла попадает между концентрическим кругом наук и эксцентрической окружностью познания; обычный здравый смысл концентрируется в науке и становится эксцентричным в теоретической философии: у здравого смысла нет своего «*Standardpunkt*», теория знания есть молот, занесенный над здравым смыслом; напрасно сосредоточивается здравый смысл на науке; наука оказывается наковальной; молот познания ударяет по знанию; и здравого смысла не оказывается вовсе.

Знание со всех сторон охватывается познавательными формами; причинность — одна из таких форм; ее приложение в науках всеобщее; существенная черта науки — в установлении причинной связи; область причинности в бытии охватывает самое бытие; действительность, отождествляясь с бытием, становится причинной действительностью; части действительности определяют ее со стороны содержания: перед нами — непрерывные ряды всяческих содержаний; всякое знание оказывается подведением частей действительности под ее общую форму; форма же эта не подводима под бытие, в этом смысле она оказывается замкнутой сферой, окружность которой — форма познания; эта форма оказывается вне бытия; вне действительности с действительностью у нас связано понятие об истинности; или истина не действительна, или действительность не бытие.

Познавательная форма подлежит двоякого рода описанию. Можно описывать форму предметов, подводимых под познавательный принцип. Эти предметы и являются содержанием; таким предметом являлась действительность, понятая как непосредственно данное бытие.

Можно определять познавательную форму по отношению к другим познавательным формам (пространству, времени). Требуется установить связь между содержаниями этих форм; прилагая форму к содержаниям, мы видим, что области приложения форм могут смешиваться или даже друг друга покрывать; подчинение, противоположение форм устанавливается таким образом; открывается связь познавательных категорий.

Теория познания может быть дисциплиной, выводящей понятия, под которые подводится материал содержаний; связь между принципами в таком случае



устанавливается со стороны их оформленного содержания; таковы, например, законы трансцендентальной логики, устанавливающей способ отношения между формами и элементами, подлежащими оформлению; если отождествить познавательную форму с независимым от опыта понятием рассудка, а содержание с миром опыта, то задачи теории знания сводимы к задачам трансцендентальной логики; по Канту, такая логика делится на аналитику, рассматривающую необходимые способы мышления, и диалектику, задачи которой определяются Кантом отрицательно, как раскрытие относительности трансцендентальных суждений. Отрицательное определение задач познания, как ограничения деятельности разума, не исчерпывает предмета гносеологического исследования. Теория познания может рассматривать формы познания не со стороны только объектов, но и со стороны самих этих форм, независимо от их опытного содержания; такое рассмотрение предполагает порядок между категориями познания как особого рода норму.

Различные содержания опыта определяют формы познания в процессе развития гносеологических представлений; но генетический «*post factum*» превращает теорию знания в логический «*primum*»; переход от опыта к его логической предпосылке — вот первый период в развитии гносеологических представлений; в этом периоде лишь отчётливо ставится, но не решается вовсе, познавательная проблема; тут еще мы имеем дело с диалектическим приближением к истинным границам теории знания; нельзя направление этого приближения превращать в исходный пункт теоретических построений; данная познавательная форма, рассматриваемая то как постулат опытного ряда, то как его предпосылка, явится непереступаемой границей между оформленным материалом познания и познавательной нормой. Трансцендентальная проблема распадается так на две области исследования.

Одна область исследования охватывает предпосылки опыта; тут ход исследования может идти от опыта к его предпосылке или обратно, от предпосылки к опыту.

Другая область исследования стремится привести в систему предпосылки опытного исследования, т.е. найти единообразие познавательных категорий; только в этой области гносеологическая проблема превращается в подлинную теорию знания. Такая теория знания отсутствует, например, у Канта, в то же время наличность ее мы признаем у Риккерта.

Пробегаю по извилистым тропам разнообразных содержаний частных наук, мы приближаемся от знания к познанию; познание в таком виде является постулатом знания, т.е. чем-то обусловленным содержанием; форма познания здесь настолько же обусловлена содержанием, насколько содержание обусловлено формой. В результате — дуализм: с одной стороны — бесформенный материал познания, лишь относительно систематизированный наукой; с другой стороны — необходимо предопределяющая этот материал форма. Разнообразные пути методического исследования, нуждаясь в определении их как истинных, сами определяют свое собственное определение; и потому-то они в такой постановке вопроса несводимы друг к другу.

В одном направлении перед нами ряд несводимых форм, относительно которых нельзя сказать, что они опознаны; с другой стороны — непознаваемый материал научного знания, условно приведенный в систему. Так поставлена проблема познания Кантом.

Исходя из границ знания, Кант пришел к необходимости теории знания; но теория его — только проблема. Познание у Канта условно предопределяет знание; теории знания как науки у него нет, да и быть не может. Кант не искал познавательной нормы, выводившей необходимость им указанных познавательных форм; наоборот, от данных форм он искал определяющей их нормы; гносеологическая проблема возникает из дуализма: от данности опытного материала и данности самой познавательной деятельности; лишь преодолевая дуализм, гносеологическая проблема переходит в теорию; определяя норму формой, а форму содержанием, мы приходим неминуемо к системам всяческого реализма (наивного или мистического); выводя из нормы познания его форму, и далее, выводя из формы самое содержание, мы неминуемо приходим к системе гносеологического идеализма; первый путь обоснования нормы отрезан для теории знания; второй путь (обоснование данного содержания) и есть путь теории знания; в таком виде как выведение содержания, так и обоснование этого содержания формой — независимы от методических форм научного знания; эти формы приводят нас к гносеологической проблеме, которая завершается в теории знания; и далее: отношение познавательных форм к материалу познания устанавливается так, как будто не существовали формы знания, недостаточность которых и породила гносеологическую проблему; иначе говоря: всякая наука переживает две стадии развития; методы ее сначала развиваются в зависимости от ее материала; потом этот материал выводится из логики науки; логика любой науки — параграф наукоучения.

Теория знания возможна лишь в том случае, если она, во-первых, есть восхождение от путей знания к формам, предопределяющим эти пути, во-вторых, есть норма или связь познавательных форм, в-третьих, есть отношение между познавательной формой и ее содержаниями, независимое от путей, внеопытной предпосылкой которых явилась данная форма. По отношению к такой теории теория знания Канта только загаданная проблема, а не решение.

Сознание дуализма, лежащего в основе проблемы Канта, вело к разнообразным попыткам преодолеть дуализм; к тому обязывала теория знания; но преодолеть кантовскую проблему не могла последующая философия; был слишком велик переворот, совершенный Кантом; докантовский догматизм, на короткое время сраженный, присоединился к критике «*Kritik*»; с беспристрастным видом научных

исследователей вольфианцы закапывали Канта. Существует убеждение, что по зубу найденного животного палеонтолог восстановит само животное; впоследствии книги Канта оказались ископаемым мамонтовым зубом; по зубу требовалось определить мамонта, по «Критике» определить философию Канта; последующие философии, желая окрылить гигантский остов кантианства, зачастую лишь трепетно бились вокруг этого остова; но философии эти одушевляло живое стремление найти истинный познавательный принцип; попытка преодолеть Канта пошла в двух направлениях; одно направление, преодолевая дуализм, получило свое догматическое развитие у Фихте, Шеллинга, Гегеля; другое определилось в Шопенгауэре и Гартмане. И тут, и там подставляли единство; но это единство оказывалось единством метафизическим; нужно было найти гносеологическое единство или по крайней мере гносеологически разобрать методы образования всевозможных метафизических единств, как бы мы их ни называли («Я», «Дух», «Бессознательное»). Фихте подменил кантовский дуализм телеологическим принципом; Шопенгауэр тщетно пытался найти единообразие в волюнтаризме; формой же этого единства оказывалась двойственность: распадение на субъект и объект; субъект оказался для Фихте телеологической нормой, послужив темой для шеллинго-гегелевских вариаций; субъект же, предоставив миру объекта четыре формы закона основания, проваливается у Шопенгауэра в пучину метафизической воли, от чего гносеологический дуализм Канта превращается просто в метафизическую трещину; с волей же у Шопенгауэра происходит просто скандал; она попадает в свое противоположное, оказываясь в мире представлений под формой закона мотивации. В смешении объекта с объективной действительностью кроется одна из неудач шопенгауэровской метафизики.

Единый принцип допустим в теории знания в том случае только тогда, когда самые формы познания рассматривает он как нисхождение к опыту; степени нисхождения образуют как познавательные категории, так и трансцендентальные формы; всяческое содержание в таком случае выводимо из форм. У Шопенгауэра доля истины заключалась в том признании, которое у него получил мир представляемых объектов; ошибки же вытекали из недостаточного определения субъекта как в отношении к воле, так и в отношении к представлению.

Наоборот, в метафизике Фихте мы усматриваем не самое решение кантовской проблемы, но программу решения.

#### § 4

Причинность, в кантовском смысле, есть познавательный принцип (форма). Связь между этим принципом и иными познавательными принципами нормативна.

Нас озабочивает вопрос, является ли признание познавательной нормы необходимой метафизической предпосылкой теории знания, или же она есть трансцендентальное единство; проще говоря, трансцендентна ли норма? В последнем случае всякая попытка гносеологически преодолеть кантовский дуализм была бы попыткой метафизической; уже в «Критике способности суждения» мы угадываем у Канта попытку завершить теорию знания метафизикой; ныне мы отчетливо видим, что гносеологическая проблема есть преддверие к новой метафизике; метафизичность самой теории знания заключается в том, что предпосылкой всяческого познания является чисто практический императив; познание должно осуществлять свои цели: оно — целесообразно; в чем же цель познавательной деятельности, направленной к разуменному самому себя? Цель ее заключается в том, чтобы познание предстало нам не как случайный комплекс форм деятельности, а как стройный сам в себе замкнутый мир, где норма познания является, как единство, а познавательные формы — как средства, определяющие единство познавательной деятельности; существующие отношения между нормой и формами познания практический разум обращает в метафизическую форму целесообразности; этот момент вмешательства практического разума в самую деятельность разума теоретического и является предпосылкой теоретического разума; тут неизбежна гетерономия познавательной деятельности, пока мы стоим у преддверия гносеологической проблемы; но как только мы осознаем, что эта проблема — тщетная проблема, пока она не завершится теорией, т.е. систематикой познавательных форм, мы уже понимаем, что систематизирующая норма есть норма практического разума; в этом смысле она уже не предельная форма познания, а запредельная — не трансцендентальная, а трансцендентная; категорический императив познания есть неизбежная предпосылка познания; а этот императив самому познанию предписывает быть познанием целесообразным; долженствование в этом смысле, по Риккерт, есть трансцендентная норма; целесообразность есть метафизическое условие в самой теории знания.

Отсюда ясно, что превращение гносеологии в метафизику совершается в то роковое для нее мгновение, когда мы осознаем, что привносим в самое познание этический момент.

Фихте был прав, выдвинув телеологию; оттого-то его гносеология есть в сущности метафизика; он не показал с достаточной ясностью, что превращение гносеологии в метафизику коренится в сущности гносеологической проблемы, что самая эта проблема есть проблема этическая; возникновение ее как критики методов обусловлено практическим разумом; практический разум вмешивается здесь в науку: не ограничивая свободы развития любой науки, он ограничивает пределы истолкования результатов методического знания; он указывает на то, что без самоограничения

смысл человеческой деятельности подменяется бессмыслицей; в процессе ограничения методических познаний практический разум воздвигает критическую философию, в которой он, ограничивая себя, является как разум теоретический.

Смысл такой деятельности практического разума стал нам ясен после изумительных работ современного философа Генриха Риккерта, в свете которых еще раз по-новому освещается и Кант, и Фихте.

После Риккерта в новом свете предстают нам основные проблемы познания.

## § 5

Чем должно быть познание?

В зависимости от решения этого вопроса находится вопрос о ценности познания.

Но прежде всего, что есть познание?

В ответ перед нами вырастает существующее познание в ряде методических серий, не сведенных друг к другу.

Существующее познание открывается перед нами в рядах знаний.

Существующего познания в этом смысле и вовсе не существует. Нет познания — есть знания; но знания не познания; если бы они и были познаниями, то из отдельных познаний познание не сложится вовсе. Сумма познаний еще не познание в нашем смысле.

Существующее познание (или знание) есть познание не должное; оно определяется характером механических функций, выполняемых методами существующих знаний.

Должное познание определяется императивами практического разума; оно должно быть в этом смысле и ценным; вопрос о ценности познания должно выдвинуть независимо от того, осуществляется ли эта ценность в данных рядах знания.

Ценность познания определяет нормы истинного познания. Истинное познание, определяющее и осуществляющее свои цели, не может дробиться методическими рядами; эти ряды при посредстве трансцендентальных нормируемых принципов должны стать в подчиненное отношение к познавательным ценностям; ценным является нам все то, что диктует нам практический разум.

Совокупность должных норм, целесообразно расположенных, всецело очерчивает предмет истинного познания.

Истинное познание, по Риккерту, есть познание должного и ценного.

Существует ли истинное познание?

Существующее познание определяется методическими рядами; эти ряды оформливают материал познания. Совершенство методического ряда определяется его объективностью, т.е. независимостью от чувственных влияний и волевых импульсов нашей природы. Материал, подлежащий введению в методический ряд, и является объектом методического познания. Объекты предполагаются данными независимо от нашей познавательной способности, которая сама есть данность в данностях; между тем законы ее диктуют нам определенные способы отношений к действительности.

Прежде чем отождествлять законы познавательной деятельности с нормами истинного познания, следует решить, должно ли делать такое отождествление. И поскольку направление нормативного познания определяется его ценностью, постольку ценность познания не может отождествляться с его объектом; и поскольку объектом познания является познавательная деятельность, постольку ценность познания не в познавательной деятельности; что-то иное определяет эту ценность; это иное, будучи ценностью для познания, само по себе за пределом познания. Суждение Риккерта «истинное есть ценное» есть в таком смысле или суждение синтетическое, или «ценное» является субъектом суждения; «истинность» в том смысле лишь предикат ценности. Ценность не может отождествляться и с кантовской «вещью в себе»; «вещь в себе» еще не есть предмет истинного познания.

Объективная эмпирическая действительность возникает благодаря способу введения предполагаемого материала в методический ряд. Так возникают объекты познания (вещи в себе); но они не могут определять нормы познания. А ведь эти-то нормы и очерчивают область трансцендентной ценности; эта ценность неопределима познанием; наоборот: она-то познание и определяет; само образование понятия о ценности невозможно; ведь познавательная деятельность образовала бы это понятие; между тем ценность образует познание; никакое гносеологическое понятие не определит ценность никак; между тем гносеологические понятия суть пределы образования понятий психологических; понятия, образованные из действительности, насквозь психологичны; самый класс гносеологических понятий получается из употребления этих понятий в некотором ином, в действительности невообразимом смысле; психологические понятия становятся эмблемами некоторых иных, невообразимых понятий; конечно, понятие о ценности не может стать понятием психологическим в обычно принятом смысле; но оно и не понятие гносеологическое; оно как бы эмблема эмблемы; или обратно: долженствование есть эмблема ценности; класс понятий о ценном, не будучи ни гносеологическим, ни психологическим, относится к классу символических понятий. В каком же смысле можем мы понимать символическое понятие «ценность» в пределах познавательных терминов? Как абсолютный предел построения гносеологических и метафизических понятий. Всякое иное предельное понятие (вещь в себе, я, дух, воля, гносеологический субъект познания) теоретически сводимо к понятию о ценности; самое же это понятие ни к какому понятию несводимо; между тем мы образуем это понятие, подчиняясь

велению практического разума. И если мы образуем суждение «ценность есть символ», мы этим хотим сказать, что 1) символ в этом смысле есть последнее предельное понятие, 2) символ есть всегда символ чего-нибудь; это «что-нибудь» может быть взято только из областей, не имеющих прямого отношения к познанию (еще менее к знанию); символ в этом смысле есть соединение чего-либо с чем-либо, т.е. соединение целей познания с чем-то находящимся за пределом познания; мы называем это соединение символом, а не синтезом; и вот почему: существительное слово «символ» происходит от глагола «συμβάλλω» (вместе бросаю, соединяю); символ есть результат соединения; существительное «синтез» производимо от глагола «συντίθημι» (вместе полагаю); когда я полагаю разнородное вместе, то еще не предпрешено, соединяю ли я вместе положенное; слово «синтез» предполагает скорей механический конгломерат вместе положенного; слово же «символ» указывает более на результат органического соединения чего-либо в чем-либо; пользуясь выражением «органическое соединение», я не забываю, что пользуюсь им в фигуральном смысле: но образность выражения — удел символических понятий; символизм выражений характеризует низины познания; но и на вершинах познания мы прибегаем к понятию образному; определяя истинность познания его ценностью, мы пользуемся представлением о ценности, как о чем-то нам ведомом изнутри; между тем данные нашего переживаемого опыта уже не поддаются психологическому анализу, потому что к ним мы обращаемся, давно оставив за собой психологический метод; там, где имеют силу символические понятия, ни психология как наука, ни теория знания не имеют силы; та и другая дисциплина упираются в класс символических понятий, как в тупик.

Выше мы указываем на то, что самый взгляд на мировоззрение приобретает в наши дни неожиданную форму; теперь станет понятным, если мы выскажемся в том смысле, что теоретического мировоззрения и не может существовать; выше видели мы, что наука его не дает; теоретическая философия вопрос о мировоззрении подменяет вопросом о формах и нормах познавательной деятельности; она ответит, пожалуй, на вопрос, как нам строить мировоззрения; но в этом вопросе самый смысл мировоззрения пропадает, — тем более что способы построения различных мировоззрений теоретический разум отделит от догматов мировоззрения; мировоззрение в таком виде является нам не живым импульсом к деятельности, но мертвым принципом; на вопрос о том, как мне понимать смысл моего существования, теоретическая философия ответит: если понимать смысл так-то и так-то (всегда условно), то возможны такие-то методы построений. Алчущему смысла вместо хлеба теоретическая философия подает камень.

Но если смысл определить ценностью, то падают твердьны теоретической философии; мировоззрение становится творчеством; философские системы приобретают символический смысл; в познавательных терминах символизируют они представление о ценности и смысле жизни; нечего в них искать теоретической значимости; теоретическая значимость остается только за гносеологией; сама же теория знания в своей метафизической форме есть ликвидация твердьны чистого разума; в результате такой ликвидации мировоззрение как теория переходит в творчество.

## § 6

Критическому отношению к проблеме ценности и объектам познания обыкновенно предшествует догматическое принятие понятия познавания; оно часто не в состоянии быть основой классификации норм и форм; самоуверенная узость в установлении границ познания — следствие такого догматизма: агностицизм, релятивизм, скептицизм, гостеприимно принимаемые наукой (так сказать, с черного хода), проникают в парадные чертоги познания; некоторые талантливые ученые тогда прибегают к уловке; они указывают на существование познаний, не совпадающих друг с другом ни в одном пункте; так, например, Гаральд Геффдинг указывает на характерное различие статического познания (научные формы) от динамического (религиозные символы переживаний), в зависимости от того, подводим ли мы содержание знания к условным понятиям науки или условным образам (символам) переживания; почему бы не назвать динамическое познание Геффдинга «непознаванием»? Называя «непознавание» познанием, мы воскрешаем лишь учение о двойной истине. К чему такой схоластический ритуфель?

Основная проблема познания в строгом разграничении познавательной ценности от объекта; объективное познание ведет к признанию некоторого материала познания (вещи в себе), независимого от воспринимающей способности; материал познания уже рассматривался в истории философии как объект; если это так, то познавательная способность, не могущая всецело ввести в поле своего зрения данного ей материала (в противном случае объект не был бы «вещью в себе»), сама становится в зависимость от материала познания; она есть вывод из этого материала, его продукт; так возникает серия метафизических воззрений, удобно сплетающая свои послышки с послышками «научных мировоззрений»: в зависимости от расположения материала возникает материализм, эмпиризм, позитивизм, скептицизм.

С другой стороны, объективное познание отделяется от объекта; познавательная способность признается данной с одной стороны, объект познания — с другой; всякая зависимость между познанием и объектом признается преждевременной; так возникает критическая проблема у некоторых кантианцев; но выведение опыта из его предпосылок лишает объект познания всякой предметной значимости: содержание выводится из формы;



и подобно тому как научный детерминизм лишает познание всякой самостоятельности, выводя его из простых, объективно данных движений, трансцендентализм лишает объект всяких признаков, оставляя за ним право быть непознаваемой «вещью в себе», отрицательно мыслимой, как предельное понятие. Еще шаг в критической философии — и объект познания, вещь в себе, оказывается только мыслимым понятием; так улечивается в пустоту объективно данный материал познания; изучение законов образования понятий является в то же время изучением законов объективного бытия; бытие становится формой мысли; обоснование этого положения в современной теоретической мысли принадлежит Риккерт. Бытие, по Риккерт, есть форма экзистенциального суждения; истина суждения вовсе не в его бытии, не в совпадении его с предметом; истина суждения есть норма практического разума, предопределяющая и строящая мир объекта; объект есть продукт познавательного творчества; этот вывод делаем мы, и мы не можем его не сделать, иначе стройное построение Риккерта обрушивается в пустоту. Познавательная ценность не может становиться продуктом познавательного процесса; наоборот: познавательный процесс исходит из этой ценности; познавательная ценность не заключается в процессе познания, так же как ценность познания не заключается в его объекте. Познавательная ценность заключается в творчестве идей-образов, опознание которых образует самую объективную действительность; познавательная ценность — в творческом процессе символизации.

Вот тут-то обнаруживается связь между крайним выводом теоретической мысли и лозунгами современных новаторов символистов, выставивших на своем знамени примат творчества над познанием; вот тут-то и открывается плодотворная почва для обоснования символизма. Художник и философ, встретившись завтра, одинаково спросят друг друга: «Куда мы идем? Какие ослепительные горизонты нам светят? Как измерить глубину бездны, развернувшейся под ногами?» И оба согласятся, что пути их отныне — вместе. Отныне художник не может не сознавать, какая провиденциальная тайна заключена в его творчестве; в творческом служении он подчиняется велениям не им созданного долга; он не может не знать, каково обоснование этого творчества в теоретической философии; теоретическая философия через метафизику все более и более переходит в теорию творчества; искомая нашей эпохой теория творчества была бы в сущности теорией символизма.

Художник и философ, встретившись в поступательном пути своего развития, уже завтра не разойдутся вовсе; оба знают, что им не идти обратно. Куда возвратятся они? В мир эмпирической действительности? Но такого мира не существует ныне; существуют многие методы знания, выводящие мир из неделимых частиц, сил, ионов и т. д. Но все эти частицы, силы и ионы с необходимостью предстают нам как продукты познавательной деятельности; сама же деятельность — продукт ценности. А в чем ценность? Она не в субъекте, и она не в объекте; она — в жизненном творчестве. Но вместе с тем нам открывается, что единая символическая жизнь (мир ценного) не разгадана вовсе, являясь нам во всей простоте, прелести и многообразии, будучи альфой и омегой всякой теории; она — символ некоей тайны; приближение к этой тайне есть все возрастающее, кипящее творческое стремление, которое несет нас, как бы восставших из пепла фениксов, над космической пылью пространств и времен; все теории обрываются под ногами; вся действительность пролетает, как сон; и только в творчестве остается реальность, ценность и смысл жизни.

Тут возвращаемся мы к деятельности, к этому символическому, т. е. познанием не раскрываемому единству; от объективного данного нам бытия мы взлетаем на края познания, где бытие лишь познанию снится, и оттуда опять взлетаем мы к символическому единству; тогда мы начинаем понимать, что и познание — сон этого единства; во сне просыпаемся мы ко сну; сон за сном срывается с наших глаз; смысл сменяется смыслом; и все-таки — мы во сне; и мы не знаем бодрствующих, пока не сознаем, что самый процесс пробуждения от сна к сну и есть действительность, но деятельность творческая; что-то в нас творит свои сны; и потом их преодолевает; то, что творит наши сны, называем мы ценностью; но эта ценность — символ; то, что творится в снах, называем мы действительностями; все действительности эти и красочны, и богаты; но законы действительностей — одни; действительности, воспринятые в законах, являют нам образ объективной действительности; но это так, пока мы вне деятельности; деятельность (понятая как творчество) в мире данном воздвигает лестницу действительностей; и по этой лестнице мы идем; каждая новая ступень есть символизация ценности; если мы ниже этой ступени, она — зов и стремление к дальнему, если мы достигли ее, она — действительность; если мы ее превзошли — она кажется мертвой природой.

Возвращаясь к деятельности, мы узнаем ту самую действительность, от которой уплыли когда-то по морю познания; теперь мы опять к ней вернулись на родину; на родине отныне мы пребываем веками, потому что все ступени действительностей — только неисчерпаемое богатство родины нашей, цветы и плоды древа жизни; родина наша — когда-то потерянный и возвращенный рай; небо познания, как и земля жизни, отныне — твердь, в которой земля и небо смешиваются в единстве; и потому-то прав Ницше, призывая нас оставаться верными земле; земля здесь — символическая земля Адама Кадмона; герметическая мудрость недаром определяет символический состав этой земли: в нее входит Луна, Солнце, Венера, Юпитер<sup>3</sup>; ее образует Зодиак; сам человек оказывается Адамом Кадмоном; деятельность недаром заставляет нас видеть мистирию в жизни, где



странствование за исканием смысла уподобляется искусам неопита, подвергаемого опасностям смерти в земле, в воде и в огне<sup>4</sup>; смысл — в деятельности; деятельность неразложима, цельна, свободна и всемогуща; чистое познание, прикасаясь к деятельности, наделяет ее терминологической значимостью; термины чистого знания и познания — только символы деятельности; но когда в терминах этих мы подходим к деятельности, мы можем говорить о ней лишь в символических образах; она сама — живой образ, неразложимый в термине; но мы мыслим в терминах; и потому-то наши слова о деятельности — только символ.

Сама трагедия нашего познания есть искуса и преддверие к мистерии жизни; сначала ищем мы смысла жизни в терминах знания; и этот смысл от нас ускользает; потом ищем мы этого смысла познанием; и его не оказывается вовсе; тогда вопрошаем мы познание, в чем смысл этого познания. И смысл открывается вне познания; само познание оказывается одной из сторон деятельности; и смысл, и ценность деятельности этой в деятельности; если бы мы применили к деятельности условную форму метафизического мышления и спросили: «Что есть объект деятельности?» — деятельность наша ответила бы нам: «Он — это ты»; если бы мы спросили, что есть субъект этой деятельности, то единство нашей деятельности, открывающееся в нас, нам ответило бы: «Я — это ты»; мы идем от себя, как ничтожной песчинки бытия, к себе, как Адаму Кадмону, как к вселенной, где я, ты, он — одно, где отец, мать и сын — одно, по слову священной книги «Дзиан»: «Потому что отец, мать и сын стали опять одним» (1-й станс). И это одно — символ нераскрывающейся тайны<sup>5</sup>.

Преодоление тайны — в деятельном пути; на пути просвечивает завеса тайны семицветным светом.

И потому-то близки теперь нам древние слова мудрости: «Ищи путь, отступая все более внутрь; ищи путь, выступая смело наружу. Не ищи его на одной определенной дороге... Достигнуть пути нельзя одной только праведностью, или одним религиозным созерцанием, или горячим стремлением вперед... Ищи путь, пробуя всякие испытания, чтобы понять рост и значение индивидуальности».

## § 7

Современная теория знания претерпевает кризис; она уже осознала себя метафизикой; более того: современная теория знания должна исчезнуть или стать теорией творчества.

В свете этого кризиса, в свете искания новых путей философского мышления художники, философы и ученые одинаково озабочены пересмотром отношений, существующих между знанием, верой, познанием, творчеством; всех одинаково кровно касаются эти вопросы.

Связь, устанавливающая и нормирующая эти отношения, не может сподчинение религии, науки и искусства превратить в подчинение; между тем наивное мышление именно так и поступало, и поступает; в результате — ряд естественных заблуждений; заблуждения эти кристаллизованы в многообразных религиозных и философских концепциях; но мы видим теперь всю глубину оснований, на которых эти заблуждения возникали.

Необходимость целесообразности в расположении познавательных принципов друга относительно друга наивное мышление подменяет и биологической, и метафизической телеологией; тут одинаково грешат и Аристотель, и Фихте; целесообразность переносится в действительность; так норма познания становится объектом; и возникает учение об идеях, как объективных сущностях, независимых от принципа нашего восприятия действительности; еще шаг, и наивное сознание наделяет эти сущности индивидуальными свойствами нашей природы; или сущности эти становятся носителями физических сил; так образуется мир богов; так телеология превращается в онтологию и космологию.

Искони предмет познания символизировался живым, вечно сущим началом — божеством; а продуктом познания оказывался мир, покрывалом своим занавешивающий бога; предмет познания становился причиной, продукт — действием этой причины; оборачивая причинность, приходили к телеологии: мир становился средством вернуться к божеству.

Но поскольку откровение божества совершается в нас и для нас, постольку условием возвращения к божеству признавалось углубление и очищение личности; отсюда необходимо нравственный оттенок последующих религий; мифологический момент в религии все более и более заменяется мистическим; так «Веды», в классификации Дейссена, переходят в «Веданты», завершаясь «Упанишадами», т.е. собранием правил жизни пустынножителя; еще шаг, и божество отождествляется с нами; Бог — это я, освобожденный от покрывала Майи; здесь адипт становился «Анупадакой», т.е. безначальным (оторванным от рабства), безмирным; в этом пункте обоснованием мистицизма является метафизика; метафизика Шопенгауэра, например, является теоретическим преддверием к «Веданте»; отношение между «я» и «не-я» многократно обсуждается в метафизике; «я» частью отождествляется с субъектом, «не-я» — с объектом.

Греческая философия многократно обсуждала в наивных терминах противоположение между ценностью и миром бытия в школе элейцев — Платона и неоплатоников; у Парменида и Зенона этой ценностью является божественное единство бытия<sup>6</sup>; и здесь телеология подменяется онтологией у элейцев и космологией у физиков.

Зависимость познавательной способности от объекта преломляется разнообразно: то в религиозно-мистических учениях милетцев, то в текучем вихре Гераклита, то в механике Эмпедокла<sup>7</sup>, Анаксагора<sup>8</sup> и Демокрита<sup>9</sup>; объект становится первоначалом и бытия, и познания: огонь, воздух, вода являются этим первоначалом; физика тут соединяется с мистикой в теософию и натурфилософию, воскресая позднее даже у Шеллинга; магия, астрология, алхимия предполагают единство познания и бытия. В «беспредельном» Анаксимандра еще неразрывно сливается метафизика познания с космологическим освещением его как первоначала; первоначало здесь не столько принцип логический, сколько образ хаоса, породившего богов и людей; и как ни странно, в наши дни философия беспредельного воскресает по-новому в Гартмане, как воскресает в Ницше — Гераклит.

Противоположение между вечной сменой явлений (миром бытия) и неподвижной сущностью (предметом познания) совмещается в пифагорейском числе, которое одновременно и мера вещей, и мера гармонии мира; противоположение продукта познания его предмету — философский нерв всей религии Греции: оно — и в ее исторической эволюции (в борьбе хтонических божеств с олимпийскими), и в примирении этой борьбы трагедией-мистерией.

С другой стороны, названное противоположение отразилось в понимании ценности как этической нормы, а бытия как природного закона; в подчинении бытия норме суть сократовского учения; целесообразное приведение познавательных форм к познавательной норме наделило формы самостоятельным бытием (Платон); мир бытия, поддерживаемый идеями, вот живой образ платонизма; бытие идей, отделяя их от познающего, замыкается в непознаваемом мире объекта (вещь в себе) или отождествляется с объективной действительностью; первое решение платоновского вопроса подчиняет этот вопрос вопросу религиозному; второе решение выдвигает значение эмпирических знаний: Платон воскресает в Аристотеле.

В настоящее время мы видим всю красоту и всю прелесть этих высоких заблуждений; сила их не в решении познавательных проблем, а в творческом созидании; все эти системы для нас — способы символизировать мир ценного. И потому-то мы свободно читаем символический жаргон этих философов; и потому-то мы свободно свертываем во все закоулки познания, не боясь потеряться. Ведь с нами слова мудрости: «Ищи путь, отступая все более внутрь; ищи путь, выступая смело наружу». Мы ищем в этих системах деятельного эзотеризма и помним, что внешность философемы, ее объективная значимость есть только видимый ее покров, обоснование — в умении приоткрыть, показать; всякий же вывод, преподносимый нам в виде догмата, пустая сама по себе оболочка ценного; мы должны смотреть не на вывод, а мимо вывода, сквозь вывод; чем формальнее он, тем драгоценнее; содержательность вывода в теоретической философии является нам как его нечистота: сквозь запачканное стекло ничего не увидим; мы должны протереть стекло, через которое смотрим; и потому-то в теории знания, где выводы формальны, а потому и чисты, мы убеждаемся в полноте и богатстве того, что открывается за теорией; не давит теория знания — освобождает от философии; после нее — только творчество, только путь, только свобода.

## § 8

Знаменательны итоги наших исканий чистого смысла на путях знания; отыскивая смысл, мы проходим определенные зоны познаний, как бы ряд плоскостей, расположенных одна над другою; каждая плоскость разворачивает перед нами путь бесконечных исканий, пока не осознаем мы, что в ней не открывается смысл; мы как бы выдавливаем смысл из каждой плоскости, перенося его на следующую; но и там его не находим; такими зонами восхождений в настоящее время перед нами являются следующие дисциплины: естествознание, психология, теория знания, метафизика, этика; пять ступеней проходим мы снизу вверх; и едва мы вступаем на каждую из ступеней, смысл наших исканий переносится в следующую; пять основных методических групп оказываются пустыми. Вот перед нами картина природы, влияющая на нас. Мы хотим отыскать ее смысл; и наука разлагает ее на ряд объективно данных частичек; далее эти частички дробятся на атомы, ионы; далее, и картина природы уже для нас эфирное марево; далее это силы; далее картина природы — продукт работы (шула шарира<sup>10</sup>); и мы останавливаемся; и смысл окончательно нас покидает; внутренние чувства (линга шарира<sup>11</sup>) остаются для нас критерием наших суждений о том, что мы видим: тогда сознаем, что уже стоим на следующей ступени; а когда мы узнаем, что и внутренние чувства подчинены формальным условиям времени, мы поймем, что содержание нас пленившей картины — результат известным образом сложившихся познавательных форм; безличное рассуждающее сознание по всеобщим и необходимым законам предопределило условия опыта так, что в результате получили мы представление о картине природы. Мы сознаем, что уже опять перед нами новая плоскость; но и отсюда выдавливается смысл; рассуждающее сознание предопределено долженствованием (прана<sup>12</sup>); долженствование есть и норма теоретического, и норма практического разумов (манас<sup>13</sup>); когда же познаем мы, что ценность познания вне познания и что самая эта ценность есть символ, осуществляющийся в деятельности, образ которой, в свою очередь, символичен, мы начинаем понимать, что в соединении познания с чем-то вся сила; древняя мудрость нас учит, что любовь есть символ этого соединения<sup>14</sup>; древняя мудрость называет эту зону пути особым термином

<sup>a</sup> *Buddhi в Тайной Доктрине есть оболочка Атмы, а Buddha — увенчанный этим знанием; Bôdha — внутреннее понимание этого знания. Bôdhi — название транса, во время которого мы достигаем высшего понимания.*

<sup>b</sup> *Подробно этот вопрос разобран в статье «Смысл искусства».*

<sup>c</sup> *См. статью мою «Формы искусства».*

(buddhi<sup>a</sup>). Чистый смысл выдавливается из познавательного ряда, создав пирамиду из методов, трансцендентальных форм, категории и нормы; пирамида познаний, основание которой есть мир, оказывается или висящей в пустоте, или соединенной в вершине своей символическим, запредельным единством; и только в раскрытии этого единства мы приближаемся к смыслу; это единство — не норма познания; символическое единство (ценность) есть как бы норма самой нормы; единая норма оказывается еще глубже, чем то мы видим в метафизике теории знания; но ее раскрытие — в творческой деятельности.

Так невольно в теории знания совершается перелом; она должна стать теорией ценностей; для этого она должна описать и систематизировать проявленные ценности; так невольно приходим мы к изучению творческих памятников со стороны их формы, содержания и взаимной связи. Но и тут встречает нас лестница восхождений; останавливаясь на искусстве, мы видим, что все в нем — одна форма; смысл искусства точно так же выдавливается из собственной сферы; он оказывается смыслом религиозным<sup>b</sup>.

Рассматривая искусства с точки зрения материала его образующего, мы устанавливаем в творческом процессе лишь закон сохранения энергии и закон сопротивления материала; мир искусств явится перед нами как продукт энергетического процесса, где творчество — столкновение потенциальных энергий (художника и грубого вещества), переходящих в энергии кинетические.

Рассматривая искусства с точки зрения чувств, возбуждаемых нами, классифицируя образы искусств, мы не найдем никаких подлинных принципов классификации, кроме элементов пространственности и временности. Мы узнаем, что образы искусств стремятся к гармонии, а гармония есть музыкальный принцип, подчиненный мелодии; далее узнаем мы, что музыка, искусство чистого движения, подчинена времени, а время — форма внутренних интуиций; мы ничего не узнаем на этом пути.

Систематика форм подчинит искусство гносеологическим принципам; но и эти принципы предопределены метафизикой; и мы обратимся к образам, возникающим в искусствах, с точки зрения проявления в них единства; и вершины художественного творчества явят нам совершенные образы человечества, повлекут нас к вершинам долга.

Но самая метафизика переходит в теорию ценностей; ценность символизуется живой, индивидуальной деятельностью; и эмблемами ценности в искусстве окажутся образы сверхчеловеков и богов. Такова Беатриче у Данте, таковы образы Христа, Будды; искусство переходит здесь в мифологию и религию; в центре искусства должен стать живой образ Логоса, т.е. Лик.

Классификация Ликов венчала бы систематику искусств; но тут встречает нас новый вопрос: что есть Лик? Лик есть человеческий образ, ставший эмблемой нормы. Эстетика здесь является нам как бы этикой; мы встречаемся с гетерономией творчества, точно так же как лестница познаний привела нас к признанию гетерономии познания; определяя ценность познания, мы принуждены основополагать его в творчестве; определяя ценность творчества, мы основополагаем его в познании; формальная этика оказывается переступаемой границей между познанием и творчеством; нам понятна обусловленность познания этической нормой; нам понятна такая же обусловленность творчества. Нам непонятно только одно: как совмещается в этической норме и норма познания, и надындивидуальный предмет эстетического познания; пирамида познаний, как и пирамида творческих, разделяется этикой; норма этических принципов есть трансцендентальная норма; содержание этих принципов — наша жизнь; если мы не превратим норму в идеал, т.е. в трансцендентное существо, адекватное норме, этическая жизнь окажется целесообразностью без цели. Превращение же нормы в существо и явит нам символический Лик этой нормы; при таком превращении быстро соскальзываем мы в религию и эстетику; между тем предел религиозно-эстетического творчества совершенно обратным путем заставляет нас основополагать самый Лик в норме; основополагая так, мы соскальзываем в этику, т.е. в ту же целесообразность без цели; отыскивая далее «Standpunkt», мы видим, что решение этой проблемы невозможно без критики самой проблемы познанием; и этическая норма ставится в зависимость от познавательных норм; мы соскальзываем обратно в познание; словом, мы в новом цикле противоречий.

И на этот раз противоречие, по-видимому, безысходно; сущность познания, как и сущность творчества, в их смысле; смысл же отсутствует и тут, и там; или же отыскание смысла и ценности жизни подкидываются: со стороны познания — в творчество, со стороны творчества — в познание; познание и творчество вытаскивают друг друга из одной бездны, в которую тем не менее оба они погружены.

Познание оказывается мертвым познанием; творчество оказывается мертвым творчеством; вселенная становится катакомбой, в которой заключены мы — мумии; и потому-то все выходы в запредельное (со стороны познания — в творчество, со стороны творчества — в религию) суть фиктивные выходы: наше стремление показывает ряд фокусов, основанных на передержках, чтобы оправдать себя, как стремление живое; тем не менее оно — мертво. Тут вторично и, по-видимому, окончательно оправдывается скептицизм подлинной гносеологии при попытках решить проблемы познания трансцендентной реальностью, оправдывается и нежелание подлинного художника призвать за творчеством религиозный примат; художник и гносеолог как будто противятся желанию их обморочить грезами о запредельном; и в этом сказывается здравый инстинкт.

Так ли?

Попытки монистического решения познавательной проблемы увенчивают кантовский дуализм; попытки монистического решения проблемы творчества увенчивают эстетику ее религиозными предпосылками; на обоих путях нас встречают два цельные мирозерцания; но, сталкиваясь уже над преодолеваемым дуализмом, мирозерцания эти приводят нас к новому дуализму, который этика примиряет лишь тем, что усаживается между двумя несоизмеримыми безднами; в сущности, этика не соединяет, а разделяет.

В глубине познавательной бездны встречает нас ряд метафизических единств; в глубине другой бездны ряд универсальных, надындивидуальных Ликов.

Единственно, что остается нам, это параллельно расположить Единства и Лики без всякой возможности их соединить; этой-то параллелью занимались тайные доктрины всех веков; в настоящее время это — области теософии; расположению метафизических единств по степени их запредельности должно соответствовать в теософии расположение центральных символов религии, тоже по степени их запредельности; соответствие часто принимается за синтез; но синтез и здесь оказывается лишь параллелью; если не выдерживается здесь честный дуализм и, соскальзывая в монизм, мы начинаем серию предельных творческих символов выводить из предельных метафизических понятий, то мы впадаем в отжившую ересь религиозного гностицизма; обратно: соскальзывая в монизм, мы самые эти понятия рассматриваем как продукт действенных, сущих символов; тут мы впадаем в ересь магии и теургии; мы говорим в том и другом случае, что такие соскальзывания с пути суть ереси; говоря так, мы вовсе не умаляем значения гностики, магии и теургии; наоборот, современное человечество лишь вступает в период, когда проблемы гностицизма, магии и теургии вырастают во всем их значении; мы говорим, что это ереси, лишь потому, что в обоих случаях свертываем мы с прямого пути решения основной проблемы ценности; теософия должна возноситься над гностикой, магией и теургией; но теософия, как таковая, не решает проблемы: у нее нет средств ее решить; честно, открыто должна она смотреть в оба ряда пределов, сознавая, что нет объединяющего эти пределы единства и что она глядит в пустоту.

Высочайшие исторические религии, поднимаясь к вершинам теософии, принимают либо форму гностицизма, переходящего в мистический критицизм, либо форму теургии, граничащей с магией; в первом случае они имеют мужество, отрицая примат творчества, разлагать его орудием ими отрицаемого познания; во втором случае религиозным творчеством пропитывают они (как магия) познание или пытаются разрушить его (как теургия) при помощи тайнодействий. Характерно, что буддизм слишком часто принимал оттенок мистического критицизма, а христианство — теургическую форму мистерий в учении о таинствах.

Теософия есть систематика систематик; она — как бы внемирный взгляд на мир и природу человека; она ничего не преобразует, не преодолевает, ее смысл в завершении; она завершает бессмыслицу: систематизирует сумму бессмысленно возникших образов, форм и норм. Существующая теософия является нам то в виде гностических синтезов, то в виде отпрысков когда-то бывших магий, теургий и религиозных систем; действительность ее лишь в том, что она еще не возвысилась до задач истинной теософии; в настоящую эпоху теософия есть лишь преддверие к серии воскресающих то новых, то старых, в современности еще не окрепших течений; оттого-то скрыт от нас ее страшный, душу леденящий смысл: увенчать в систему драму наших познаний без цены и страданий без смысла; еще она идет к своему царству — туда, где закрываются очи, опускаются руки, останавливается сердце...

Поднявшись по лестнице познаний, мы видим, что лестница эта полна глубочайшей ценности хотя бы уже потому, что она определяет искание этой ценности в другом; но основополагая ценность в другом, мы ничего не видим, кроме творчества, основополагаясь же на вершинах этого творчества, мы быстро соскальзываем по лестнице творчества вниз. И обратно: поднявшись по этой лестнице, мы видим, что она полна глубочайшей ценности хотя бы уже потому, что определяет искание ценности в другом; отыскивая это другое, мы приходим к познанию, и в свою очередь оказываемся без ценности, подменяя проблемы познания, т.е. идя в обратном порядке от познания к знанию; так вертимся мы в роковом колесе: обе лестницы сохраняют свою силу и ценность лишь в том случае, если они — продукты ценности: какая-то ценность должна их объединить; но в условиях познания нет начала, объединяющего оба ряда, как и в условиях творчества не оказывается такого начала; это начало — постулат, объединяющий то и это; здесь на высотах, где и познания, и творчества оказываются под нами, мы остаемся в полном уединении и покинутости; от нас зависит принять последнюю эту бессмыслицу, как смерть, или как последний искус; но, помня ряд снов, которые с нас спадали, пока поднимались мы на высоты в деятельности познания и творчества, мы не можем не думать, что тут — искус; самая свобода нашего решения отсутствием каких бы то ни было критериев истинности, долга, ценности заключается в подчинении себя ценности, самый гнозис служит нам гарантом того, что постулируемое единство действительно; но у познания нет уже никаких форм, чтобы выразить это единство; и оттого-то единство наше — непознаваемый, нерукотворный символ; норма, единство, субъект суть символы этого символа в терминах метафизических; безусловное, бездна, парабраман суть символы этого символа в терминах мистических доктрин; самое творчество, поднимая нас по лестнице творчеств к высотам теургии, должно было нас зажечь тройственным огнем любви, надежды и веры, чтобы ждать в пустынях бессмыслия действенного нисхождения непознаваемого единства; магия экстаза должна соединиться со льдом гнозиса, чтобы постулируемое единство свободным утверждением превратить в самое условие познания и творчества; мы



должны принять символ как воплощение; если познание наше еще не замерзло, как лед, творческий экстаз не превратил нас в пламя, а мы уже поднялись к вершинам последнего искусства, живая вода познания затопит тлеющий в нас творческий уголь, а этот уголь превратит воду в пар; в парах и в золе пропадет для нас смысл существования, и единственный ответ, который получим мы здесь, будет таков: «Горе, горе на земле живущим»... Здесь, в последних пустынях бессмыслия совершается в нас над миром и нами воистину Страшный Суд.

Вот куда теперь переместилась искомая ценность; она оказалась вне бытия, вне познания, вне творчества; но это потому, что все, что мы знаем о бытии, еще не ценность; все, что узнаем мы при помощи познания, не ценность вовсе; все, чего добиваемся мы в творчестве, само по себе не имеет ни смысла, ни ценности. Обыденная наша жизнь? Но ее распыляет наука. Пылинки жизни? Но они игра нашего познания. Познание? Но оно — в долге. Долг? Но долг в творчестве. Творческая форма? Но ее ценность — в понимании процесса созидания. Созидание форм? Но оно в созидании себя. Созидание себя? Но оно в превращении себя в образ и подобие богов. Боги? Но они — эмблемы иного. В чем же это иное?

Тут слетают с нас все снившиеся нам сны: бытие, наука, познание, искусство, религия, этика, теософия — пролетает все; все ценно лишь постольку, поскольку нам намекает; мы остаемся в абсолютной пустыне, погружаемся в Нирвану небытия; и по мере нашего погружения безмолвие посылает нам голос: «Это — я».

Единство жизни в процессе нашего в нее погружения; только по мере того, как пересекаем мы зоны познаний и творческих, несказанная глубина нашей жизни наполняется звуками, красками, образами.

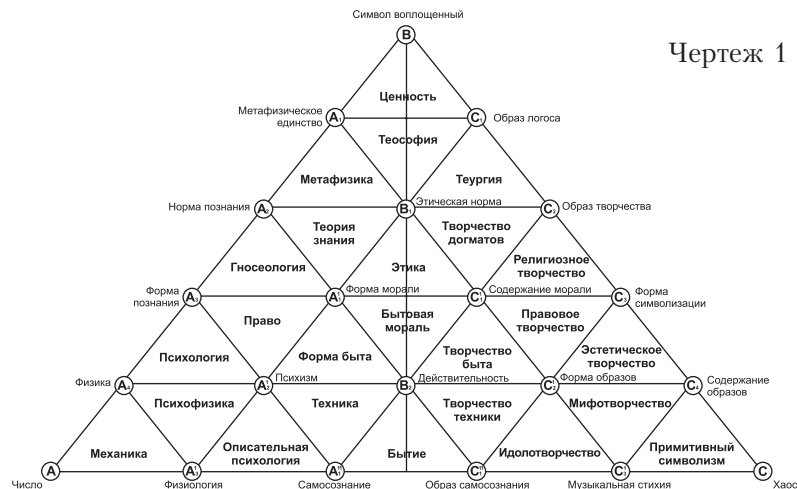
Перевал, переживаемый человечеством, заключается в том, что бьют ныне часы жизни — познанием, творчеством, бытием — великий свой полдень, когда глубина небосвода освещена солнцем. Солнце взошло: оно давно уже нас ослепляет; познание, творчество, бытие образуют в глазах наших темные свои пятна; ныне познание перед глазами нашими разрывает темные свои пятна: оно говорит нам на своем языке: «Меня и нет вовсе». Творчество ныне перед глазами нашими разрывает темные свои пятна; оно говорит: «Меня и нет вовсе». Обыденная наша жизнь перед глазами нашими разрывает темные свои пятна; она говорит: «Меня и нет вовсе».

От нас зависит решить, есть ли что-либо из того, что есть.

В нашей воле сказать: «Нет ничего». Но мы — не слепые: мы слышим музыку солнца, стоящего ныне посреди нашей души, видим отражение его в зеркале небосвода; и мы говорим: «Ты — еси».

§ 9

На высотах познания ( $A_3$ ), как и на высотах творчества ( $C_3$ ), мы принуждены постулировать некоторым единством ( $B$ ), символами которого являются и метафизические единства ( $A_3$ ), и единства образов творчества ( $C_3$ ); единство метафизическое не может определяться ни нормой познания, ни познавательной формой, ни формами научных методологий; оно само их определяет; единство творческих форм в свою очередь неопределимо образом Музы, формами символизаций, формами образов и их содержаний; но оно выражается « $B$ »; « $B$ » — это символ, определяемый со стороны познания и творчества; наоборот, определяясь посредством « $B$ », познание и творчество — символы этого символа; символ « $B$ » поэтому называем мы воплощением; в более широком смысле символ графически изобразим как треугольник, образованный вершинами познания, творчества и их постулатом ( $A_3BC_3$ ); в центре этого триединства — ценность и смысл жизни; насколько лежит этот символический треугольник смысла и ценности бытия глубже, нежели принято его полагать, показывает приводимый графический чертеж (1).



Разберемся же в этом чертеже.

Треугольник  $A_1BC_1$  лежит четырьмя этажами выше науки и двумя этажами выше теории знания; это значит, что символ ценности является предпосылкой предпосылки



теории знания. Символическое триединство ( $A_1BC_1$ ) венчает собой другой треугольник ( $A_3BC_3$ ), в углах оснований которого находятся гносеология и религиозное творчество; это значит, что ценность деятельности соединяет огонь религиозного творчества и лед гносеологических исследований: теория знания, этика, теология, метафизика, теософия и теургия составляют промежуточные звенья, приводящие нас к теории символизма; из этих промежуточных этапов, ведущих к символу, в настоящее время теория знания, этика и теология наиболее разработаны; построение же гносеологической метафизики единства и теософии — еще впереди, как впереди нас и теургическое творчество; и потому-то теория символизма в настоящее время возможна лишь в проспекте; важно определить теоретическое место метафизики, теософии и теургии относительно теории знания, этики и теологии; только тогда определим мы графическое место ценности относительно упомянутых теорий; теории ценности при помощи наукоучения, этики и теологии построить нельзя; теория ценности предопределяет эти дисциплины.

Треугольник  $A_3BC_3$  символизируется тремя треугольниками:  $A_1BC_1$ ,  $A_3A_2A_1'$ ,  $C_3C_2C_1'$ : каждый из последних двух треугольников символизируется в свою очередь двумя треугольниками:  $A_3A_2A_1'$  символизируется  $AA_4A_3'$  (механика) и  $A_1''B_2C_1''$  (бытие);  $C_3C_2C_1'$  символизируется  $A_1''B_2C_1''$  (бытие) и  $C_3'C_4C$  (примитивное символическое творчество).

Для первого треугольника это значит, что гносеология посредством форм познания и морали предопределяет бытие, и знание, и познание; между гносеологией и бытием возникает ряд познавательных групп: психофизика, описательная психология, общая психология, право, формы быта, техника; это значит, что все эти группы познаний входят в ее компетенцию.

Треугольник религиозного творчества предопределяет как бытие, так и примитивное символическое творчество; промежуточными звеньями являются здесь различные творчества: мифотворчество, идолотворчество, творчества техники, быта, права и форм искусства.

Символическое единство предстает нам сначала как триединство, потом как три триединства: после три триединства повторяются три раза, образуя пирамиду треугольников (триад), выводимых из символического единства.

Линия высоты, пересекая пирамиду до середины верхнего треугольника, графически указывает, на какой ступени деятельности кончается дуализм между познанием и творчеством; теория символизма должна отправляться от единой цельности, а для этого ей необходимо отыскать теоретически место этой цельности, чтобы отсюда уже дедуцировать деятельности, изображенные в виде системы подчиненных и соподчиненных треугольников. Всякий треугольник, изображенный на чертеже и находящийся в вершине, господствует над нижними треугольниками; так: эстетическое творчество господствует над примитивным творчеством символов, мифотворчеством и идолотворчеством; религиозное творчество господствует над всеми этими творчествами, а кроме того, еще над творчествами техники, быта, права, и далее — над бытием. Теургическое творчество имеет силу преобразовать не только все эти деятельности вместе с религией, но оно еще изменяет психологию, технику, бытовую мораль, теологию, этику; чтобы узнать, на какие деятельности простирается власть метафизики, достаточно перечислить деятельности, находящиеся под ней; так, из деятельностей, подчиненных теургии, у метафизики отнимется примитивный символизм, мифотворчество, эстетическое, правовое и религиозное творчества; но к ней прибавится теория знания, гносеология, психология и т. д.; этика, например, видоизменяется в зависимости и от метафизики, и от теургии; потому-то, пока Символ не увенчает пирамиды деятельностей, мы обречены в этике на дуализм; этот дуализм отразится в психологии наших чувств, в технике, в формах быта, в творчестве этих форм; отразится в бытовой морали; отразится в самом переживании и сознании бытия.

Все это мы выводим из нашей диаграммы, которая представляет собой эмблему цельной символической теории. Рассматривая многообразно приведенную диаграмму, мы получим цельное представление о том, как должна быть построена теория символизма.

## § 10

Единство есть Символ.

На этом положении должны мы остановиться. Как определим мы Символ в метафизических терминах? Метафизическое определение Символа — наша ближайшая задача (графически в символический треугольник входит и метафизическое единство).

Прежде всего символическое единство есть единство того, что называли мы в теории знания содержанием и формой.

Символическое единство есть единство формы и содержания.

Такое определение единства еще условно, как условно самое понятие о Символе.

Следует остановиться на характере условных понятий.

Первоначально мы полагаем, что в понятиях отображается представляемая действительность: истина в таком случае есть совпадение предмета с представлением о нем; условные понятия отличаются от понятий действительных; действительные понятия совпадают в процессе представительства с самими предметами действительности; условные же понятия не совпадают ни с каким предметом действительности; они тогда являются продуктом бесцельной игры понятий, оторванных от предметов; если это так, условные понятия коренным образом отличаются от понятий действительных;

действительные понятия отображают истинное; в условных понятиях такого отображения нет; в этом смысле условные понятия суть понятия ложные; и если понятие о Символе условно, то с образованием класса символических понятий мы удаляемся одинаково и от действительности, и от истины. Мир символов есть мир фикций; всякая символизация есть ложное обозначение предметов, существующих в терминах, которым ничто не соответствует; символизм в этом освещении разлагает мир действительности.

Суждение «единое есть Символ» равнозначно тогда суждению «единое есть то, чего нет»; мы остаемся с текучей множественностью; мы тогда говорим: «Все — течет» (πάντα ρεῖ).

Таковы обычные нападки на символизм; всякие попытки обосновать символизм разобьются об эти простые суждения.

Но это — не так.

Отношение между понятиями условными и действительными есть отношение зависимости, а не противоположения; либо понятия действительные являются классом понятий условных, либо условные понятия являются классом понятий действительных.

Условное понятие не прямо опирается на отображаемый предмет; между этим понятием и предметом лежит ряд переходных понятий; эти понятия — понятия действительные; условные понятия в таком случае суть не прямые действительные понятия; но прямыми действительными понятиями не исчерпываются умственные построения; всякая научная теория с этой точки зрения есть классификация понятий действительных или даже одного рода этих понятий — понятий о действительности; основанием же классификации не может быть понятие о действительности; и если оно располагает понятия о действительности в известном порядке и в этом смысле является действительным, то, с другой стороны, оно одновременно и условное понятие, потому что в действительности нет предмета, ему соответствующего; если же оно — основа классификации понятий о действительности, то оно понятие истинное; но истинное понятие есть понятие, соответствующее действительному предмету; если же этого предмета нет в действительности, то или истина не есть совпадение предмета с представлением о нем, или предмет не есть предмет действительности, или основа классификации есть понятие ложное.

В таком смысле основой всяческой классификации понятий о действительности является условное понятие.

Далее: мы видели необходимость обработки теорией знания понятий науки; гносеологические понятия не опираются на действительность; наоборот: они — предпосылки самого возникновения процесса представлявания действительности; основание научной классификации опирается на предпосылку действительности; более того: теория знания — рычаг, перевертывающий действительность; гносеологическое понятие, будучи понятием условным, предопределяет опыт, организация которого впоследствии рождает класс понятий о действительности; в таком освещении условные понятия для рассуждающего сознания оказываются более действительными, чем понятия о действительности; условные понятия оказываются особого рода классом действительных понятий; или даже более того: понятия, первоначально принятые за действительные, оказываются непрямыми условными понятиями.

В этом освещении понятиями символическими оказываются и общие понятия в науке, и понятия о всеобщем в теории знания; теория знания отвлекается от всяческого психизма; все же понятия о действительности суть понятия психологические; но в процессе исторического образования понятий все понятия добываются из действительности; в этом смысле все они психологичны; гносеология, пользуясь психологическим понятием («форма», «норма» и т. д.), тем не менее стремится придать этому понятию особое, в психологии не содержащееся значение, пытаясь замаскировать этим значением его психологический смысл; в таком смысле гносеология насквозь условна; необходимость же ее коренится в том, что она предопределяет опытные науки; поэтому условные понятия ее знаменуют то, чего не может содержаться в действительности; условные понятия о действительности суть понятия эмблематические; эти же последние лежат в основе как понятий действительных, так и понятий, которые первоначально называли мы условными; данность нам мира действительности и мира сознания одинаково объединяет действительность и сознание в образ имманентного бытия; понятия эмблематические имеют дело не только с сознанием или с бытием, но и с данностью того и другого в содержаниях; нормативные понятия, опираясь чрез посредство этики на образы ценности и выводя, в свою очередь, методические понятия науки, перекидывают мост между миром образов и миром терминов; эмблема принимает вид аллегории, когда она истолковывает известное единство образов в метафизических терминах; и эмблема становится понятием нормативным, когда она предопределяет известную систему понятий; в том и другом случае она — единство этих систем; в метафизике и этике эмблема становится аллегорией; в теории знания она — норма. Аллегория есть связь в сознательно выбранной и расположенной системе образов; норма есть связь познавательных форм; но мы уже видели, что норма и образ ценности взаимно обусловлены; аллегория есть метафизическое истолкование этого образа; эмблема есть некоторая схема, посредством которой норма становится аллегорией<sup>15</sup>.

Но между образом действительности, понятием как образ ценности, и образным понятием (аллегорией) еще нет единящего начала; образ всей действительности, данный в отвлеченном термине, есть метафизическое понятие; эта действительность, данная в образе ценности, есть явленный Лик мирового единства.

Понятие менее отвлеченное по сравнению с понятием более отвлеченным есть образ; между понятиями существуют степени наглядности; существуют понятия более или менее образные; понятие научное есть один предел в этом ряду; наоборот: я могу систему строгих научных понятий заменить системой понятий более образных, так или иначе облекающих научные понятия; аллегории в этом смысле являются понятиями, приближающими условные, научные и гносеологические понятия к образам действительности (так, образ хаоса может быть аллегорией дурной бесконечности, сама бесконечность — образ, аллегория числового ряда); аллегорические понятия не возвращают условные понятия науки к понятиям о действительности, из которых в истории генетически сложились эти понятия; наоборот: аллегорические понятия еще более удаляют условные понятия от понятий о действительности; между тем аллегорические понятия суть понятия выводные из группы образов, так или иначе опирающихся на действительность; в этом смысле аллегорические понятия суть не прямые образы, но они, однако, уже не понятия условные; условное понятие соединяет в себе черты данной в понятиях действительности с чертами образов, не всегда данных в действительности; аллегория произвольно соединяет образы действительности в комплекс, не данный в действительности; этот комплекс есть образ новой действительности, отличающейся от данной так, как отличается ценность от бытия; и потому-то преобразование образов действительности (творчество) либо является предпосылкой самой аллегории, либо образным ее выводом; аллегория с одной стороны опирается на познание, с другой стороны опирается на творчество; но творчество не может всецело опираться на познание, как и познание не может всецело опираться на творчество; аллегория сводима к эмблеме; итак, эмблема, т.е. схема, оказывается основой классификации понятий условных, действительных и аллегорических; все три группы понятий суть понятия эмблематические.

Эмблема есть всегда эмблема некоторого единства; вершину классификации эмблематических понятий должно занять такое понятие, которое самый эмблематизм понятий выводит из единства; это единство само по себе уже не есть эмблема, а то, что побуждает наше понятие строить систему эмблематических понятий; выше мы видели, что таким единством не может быть метафизическое единство; следовательно, самое понятие о метафизическом единстве есть эмблема.

Потому-то самое понятие единства дано в эмблематических терминах; эмблему эмблем, как абсолютный предел для всяческого построения понятий, мы и называем со стороны познания Символом.

В этом смысле мы говорим: «Единство есть Символ».

При этом мы уже лишаемся права как бы то ни было определять единство в терминах науки, психологии, теории знания, метафизики; определение понятия Символа, как понятия условного, условно: такое определение совершаем мы в терминах условных понятий; понятие о Символе как единстве есть самое условие эмблематизма понятий; понятия же условные и действительные суть подтипы общего типа эмблематических понятий.

## § 11

Символическое единство есть единство формы и содержания.

Прежде всего мы должны сказать, что такое определение есть определение условное; единство проецируем мы в плоскость метафизики; тут уже видим мы, что объект истинного познания является вместе с тем и познавательным продуктом; познавательные продукты — содержания познаний; субъект познания отождествляется с формой; далее: видим мы и то, что субъект познания надындивидуален; следовательно, продукты субъекта в генетическом развитии индивидуального познания являются объектами этого познания; надындивидуальный субъект проявляется в рассуждающем сознании; вот почему это проявление субъекта как рассуждающего сознания заключается в самоограничении; путем самоограничения продукт надындивидуального субъекта является как объект; мы предносимся сами себе как продукты деятельности; наше развитие заключается в том, чтобы путем превращения продуктов в объекты подняться до надындивидуального сознания (т.е., говоря языком мистиков, в себе самом открыть подлинное «я»); во всяком случае, нравственный императив предписывает нам такое отношение к познанию, обуславливая его, предопределяя форму его нормой; но предопределение возможно лишь в том случае, если оно — целесообразно; чтобы целесообразность была действительной целесообразностью, мы должны предположить, что познание субъекта является нам как цель, а познание объекта как средство, ведущее к этой цели; но если это так, между субъектом и объектом существует взаимодействие; элементы содержания (средства) носят уже в себе элемент целесообразности (т.е. форму) и обратно. Форма и содержание суть проявления некоего единства. Читатели да простят мне фихте-шеллинговские перепевы; но философия Фихте и Шеллинга, не имея прямого гносеологического смысла, имела смысл глубоко этический; без этих перепевов не обойдется любая метафизика; между тем необходимость такой метафизики — постулат теории знания.

Наоборот, в гносеологии и психологии такое отношение формы к содержанию невозможно; гносеология и психология отправляются от данности; в первом случае предполагается данность материала познания и данность познавательных принципов; во втором случае признается данность физического и психического ряда.

Теория знания конструирует содержания (объекты) из познавательных форм; но тогда форма ее повисает в пустоте; через представление о форме как норме теоретический разум становится практическим, а идея разума превращается в идеал; идеал же есть существо, адекватное идее, т.е. нечто, заключающее форму и содержание в неразложимом единстве. Требование единства ведет к метафизическому определению его как единства, заключающего в себе форму и содержание.

Мы уже знаем условность такого определения; мы знаем и гносеологическую его несостоятельность; но мы знаем еще большую условность того, что называют действительностью научного определения; знаем гносеологическую несостоятельность самой гносеологии; клин вышибаем мы клином; но мы помним, что этот метафизический клин неизбежен, что он определяет искание ценности в другом; и мы его принимаем как эмблему, приближающую нас к Символу.

Так мы понимаем неизбежность метафизической проблемы; мы понимаем и неизбежность для метафизики вращаться все в том же роковом круге противоречий, из которых единственный выход — к понятию о Символе<sup>16</sup>.

Мы видим широковещательность бывших метафизических систем; мы видим последующий крах метафизики; но мы обязаны совершить неприятную для самолюбия разума переправу чрез метафизику, помня, что узкие ворота приводят нас к спасительной свободе<sup>17</sup>.

## § 12

Символическое единство есть единство ряда познаний в ряде творчеств; но уже при метафизическом определении этого ряда мы раскалываем единство.

Все то же единство венчает лестницу творчеств, являясь нам в образе и подобии человека; вот почему лестница человеческого творчества оканчивается уподоблением человека этому единству; говоря языком религий, творчество ведет нас к богоявлению; мировой Логос принимает Лик человеческий; вершина творчества указывается словами Апокалипсиса: «Побеждающему дам сесть со Мной на престоле Моем, как и Я победил и сел с Отцом на престоле Его». И потому-то, определяя теургию со стороны метафизики, мы скажем, что задача ее — метафизическое единство явить в образе человеческом (в Лике) — слово (принцип) претворить в плоть (в содержание нашей деятельности); на образном языке это значит: Слово претворить в Плоть. Вот как об этом говорит апостол: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». И еще: «О том, что было от начала, что мы слышали, что видели своими очами, что рассматривали, и что осязали руки наши, о Слове жизни».

Лестница творчеств, Символ являя во Плоти, самые метафизические определения подчиняет теургической практике.

Как только мы пытаемся эмблематически представить единство в ряде познаний и в ряде творчеств, оно уже является нам двойственным; самое выражение «Слово, ставшее плотью» обрекает нас на двойственность; всякое вообще суждение о единстве невозможно; всякое суждение состоит из субъекта и предиката. В суждении «Слово есть Плоть» глагол «есть» оказывается связью: двойственность предполагает единство; и потому-то единство, распадаясь на двойственность, являет первую триаду единства; триадность есть первое определение единства; она символ этого единства; потому-то мы символическое единство и называем Символом, что изображаем его как триаду.

Эта триада (Есть, Слово, Плоть) — Символ. То, что утверждается Символом, есть единство Слова и Плоти; отсюда метафизически понятно, что во всяком суждении мы встречаемся, по Риккерт, с четырьмя элементами: 1) субъектом, 2) предикатом, 3) связью, 4) категорическим императивом (утверждением). Суждение «Слово есть Плоть» в сущности принимает следующую форму: «Да будет Слово — Плотью». Символическое обозначение первоначального единства именно в «Да будет»; а потом уже единство распадается на двойственность: «Слово — Плотью».

Все же суждение есть эмблема как символического единства («Да будет»), так и двойственности («Слово — Плотью»), и тройственности («Слово будет Плотью»), и четверичности («Да: — Слово будет Плотью»); в последнем суждении связь «есть» есть связь между единством («Да») и двойственностью (Слово — Плоть). «Есть» одинаково относимо и к «Да» («Да — есть») и к «Слово — Плоть» (Слово есть Плоть<sup>18</sup>).

Вот почему со стороны метафизики единства становится понятным, что теория знания Риккерта отмечает три конститутивных формы познания: норму (Да), категорию данности (есть) и трансцендентальную форму (Слово — Плоть); и понятно, почему трансцендентальными формами являются и данные нам формы познания (слово, принцип); и данные нам образы действительностей (плоть). Норма, категория данности и трансцендентальные формы суть только необходимые эмблемы теории знания, в которых символизируются единство, двойственность и тройственность; но это — символы. Вся символика единства, какую встречаем мы у Фихте, была попыткой включить это единство в плоскость метафизики. «Философия тождества» Шеллинга так же поступала с двойственностью; метафизика Гегеля обосновывала тройственность в виде закона диалектического развития; основания метафизик Фихте, Шеллинга, Гегеля понятны; но положения этих систем, как систем только метафизических, обрекли попытки Фихте, Шеллинга и Гегеля на полную неудачу: вместо того, чтобы понять



символизм всяческой метафизики, они всяческий символизм, наоборот, выводили из метафизики; последствия такой подмены не могли не оказаться чудовищными в свете науки и в свете творчества.

Точно так же, принимая вершину всякой творческой символизации (Богоявление) за нечто, само по себе действительное, и утверждая эту новую действительность в мире бытия познанием (тогда как она действительна лишь для творчества), разлагали теургическое единство в норме символизации (религии) и в норме морали; в таком освещении область теургии распалась на область творчества религиозных символов (религию), область утверждения этих символов как догматов (теологию) и область этики; попытки систематизировать первую из этих областей вели к всевозможной серии учений о Софии, душе мира и о прочих эмблемах гностической теософии; вторая область превратилась в споры о «Filioque»; третья область превратилась в учение о нормах поведения.

Точно так же неудачи, преследовавшие все виды метафизических единств, разложили метафизику окончательно; и только необходимость ее как связи познавательных форм видоизменила самую метафизику в гносеологию, теорию знания и этику.

Этическая деятельность оказалась, таким образом, с одной стороны, в зависимости от творчества; она превратилась в вид творчества; с другой стороны, этику могли бы предопределить и познавательные нормы; этику можно рассматривать и как особый вид познания; этику перерезала линия раскола между познанием и творчеством; этика предопределена символическим двуединством.

Символическое триединство в дуализме раскалывается на два триединства: на метафизику и теургию. В области первого триединства познавательный символизм под всеми эмблемами конструировал триадность (бессознательное — воля — представление; или: единство — субъект — объект).

В области второго триединства символизм творчества отображался многообразно: я — ты — он, я — Бог — мир, тело — душа — дух.

Но два триединства, в свою очередь, неминуемо распадаются на новые ряды триединств: метафизика распадается в гносеологии, теории знания и этике; теургическое триединство распадается в религиозной символике, догматике (теологии) и этике.

**Гносеология.** Здесь имеем мы триединую эмблему (форма познания, содержание познания и норма); у Канта, например, эта эмблема принимает следующий вид: познавательная деятельность, категории, синтетическое единство самосознания.

**Теория знания.** Здесь эмблема триединства принимает уже иной вид: норма познания, норма поведения, форма морали.

**Этика.** Здесь эмблема триединства такова: форма морали, содержание морали, норма.

**Теология.** Здесь триединство принимает вид: содержание морали, норма поведения, норма религиозного творчества (троичность<sup>19</sup>).

**Религия.** Здесь мы имеем эмблему: содержание морали, форма творческих символизаций (вершина искусств), норма творчества (или Дух, Сын, Отец); характерно, что именно в форме творческих символизаций происходит совпадение искусства с религией; Аполлон-Мусагет является эмблемой религиозного символа «Сына».

Если мы вернемся теперь к нашему графическому изображению пирамиды эмблем, то мы поймем необходимость символизации верхнего треугольника рядом описанных треугольников; сумма треугольников составляет первый большой треугольник. Большой треугольник есть символ нашего триединства; триединство же есть символ единства, Единство является нам в виде символа; и потому-то, касаясь его в терминах познания или в терминах творчества, мы говорим о нем языком символов; в этом смысле должно понимать суждение: «Единое есть Символ».

Пока не найдем мы области смысла и ценности в пределах этого треугольника, все виды символизации условны; и потому-то мы имеем право говорить им наше «нет».

И когда формы познания, оковав науку со всех сторон, пыгаются заковать вместе с ней и свободу нашей деятельности, мы говорим наше «нет» в ответ на все гносеологические трактаты; когда же хотим мы мотивировать это «нет» на языке, доступном гносеологии, мы говорим, что ее завершение в теории знания; когда же норма предпишет целесообразность нашему практическому и теоретическому разуму, мы и этой целесообразности скажем «нет»; и форма отрицания целесообразности есть указание на метафизические предпосылки самой теории знания.

Точно так же отрицаем мы смысл этики, указывая на ее зависимость, с одной стороны, от творчества, с другой стороны, от метафизики.

Точно так же свобода наша отрицает религию и теологию; и когда нам говорят в терминах догматики об Отце, Сыне и Духе, мы трижды отрекаемся от этих имен; мы отрекаемся от имени Отца, потому что Отец в Сыне; мы отрекаемся и от Сына, потому что Он в Духе и Истине; мы отрекаемся и от Духа, потому что Дух — в нас, потому что все содержит в себе Единый Лик, который вечно грядет к нам: в нас и вокруг нас.

Но мы говорим наше «нет» и этому Лику, как говорим мы «нет» всем метафизическим единствам; и тогда остаемся мы в совершенной пустыне, где и совершаем выбор между нашим «Нет» и «Да: есть».

Принявший «Да, есть» получает дар лучом своего зрения видеть область этого «Да» сквозь все низшие треугольники; принявший «Да», сохраняя весь скепсис, начинает понимать, что собственно хочет сказать м е т а ф и з и к а при помощи



своих условных единств и что хочет сказать творчество, когда оно утверждает: «Побеждающему дам сесть со Мной на престоле Моем, как и Я победил и сел с Отцом на престоле Его». Все виды догматов и все виды дисциплин переливаются тысячецветной радугой; в каждом цвете поет ликующее: «Да, да и да».

Обретая утверждение, я не теряю права отрицать и смеяться над всеми догматами там, где догмат утверждается как ценность; но мой единственный догмат — не догмат познания; и вовсе он не троичность; моим догматом не становится ни «Слово, ставшее плотью», ни «Плоть, ставшая Словом и Зрением» (многоочитые серафимы). Догмат мой только в одном: «Да, да и да».

Когда я хочу развивать этот догмат, я имею право прибавить: «Да, да, — есть». И далее: измеряя поток времени, над которым я встал, вижу я, что и во времени это — будет; и я говорю с улыбкой: «Да, да — будет». А когда взором измеряю я далекое прошлое, я вижу предстоящее великолепие окружающей действительности; в настоящем — все тысячелетнее прошлое человечества; оно говорит со мной улыбками окружающих, оно улыбается мне историей, памятниками религий, искусств, мое прошлое; и я отвечаю ему: «Да, да, — было».

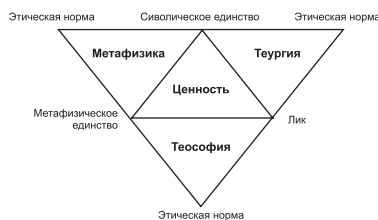
Большого мне и не надо.

А что будет, что есть, что было — это уже язык эмблем; на этом языке говорят со мной догматы: я отвечаю им моим «Да»<sup>20</sup>.

Как только я поднимусь в области моей радости тайной, дух мой утопает в центре вершины; его окружают стороны треугольника, а линия времени описывает вокруг этого треугольника окружность; бывшее в начале становится будущим, как и будущее становится бывшим в начале: свет ослепительный пронизывает все.

Изображенный выше чертеж принимает тогда иной вид; мы видели, что малый треугольник вершины символизировался большим верхним треугольником, который в свою очередь распадался на два больших нижних, перекрещивающихся углами в «бытии». Верхний треугольник мы описали: в него вошли гносеология, теория знания, этика, теология, религия, метафизика, теургия, теософия; и его увенчала ценность.

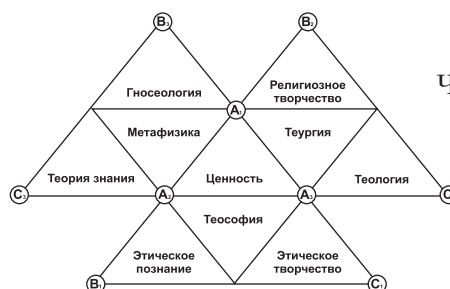
В процессе восхождения к ценному обесценивался смысл всего, что не ценность; теперь же вершина становится центром и освещает нам все, что прежде казалось пустым. Мы уже знаем, что в этой области форма и содержание неделимы; оставляя треугольники метафизики и теургии в соединении с треугольником ценности и, вместе с тем, соединяя норму познания с нормой творчества в символическое единство, мы располагаем три нижних треугольника вокруг верхнего.



Чертеж 2

Эта фигура (чертеж 2) знаменательна; в вершинах нового треугольника легли этические нормы; они легли потому, что на чертеже 1-м углами своими теософия, теургия и метафизика сошлись в этической норме. Этическая норма есть то общее, с чем мы имеем дело в теургии, теософии, метафизике; поэтому, располагая треугольники соответственно нашим правилам (так, чтобы нормы познания и творчеств совпали), мы и получаем новый треугольник, вершины которого занимают этические нормы, углы которого составляют метафизика, теософия, теургия, а центр — ценность; полученную эмблему мы называем эмблемой этической<sup>21</sup>; смысл этой эмблемы тот, что этика есть внешнее определение ценности; или наоборот ценность есть внутреннее определение этики. То, что одна из вершин этики расширяется внутри треугольника в теургию, указывает на то, что этика есть внешняя форма некоторых по существу творческих деятельностей; и поскольку религия и теургия являются предпосылками самого художественного творчества, постольку эстетическая ценность может принимать и этическую форму.

Если теперь мы обратимся к чертежу 1-му, то увидим, что на месте теософии находится графическое место этики; но, помня двойственный характер самой этики (этика как символ познания и этика как символ творчества), мы можем раздвигать этический треугольник и передвигать его вокруг теософии то в область метафизики, то в область теургии; поступая в дальнейшем нашем построении так же, как поступали на чертеже 2-м, мы получим новый чертеж (см. чертеж 3).



Чертеж 3

Рассматривая полученную эмблему, мы видим, что она образует три треугольника ( $a_1b_1c_1$ ,  $a_2b_2c_2$ ,  $a_3b_3c_3$ ), взаимно сливающихся в части ( $a_1a_2a_3$ ); часть  $a_1a_2a_3$  образует треугольник, в центре которого — ценность. Это означает, что ценность освещает три пути деятельности: деятельность пути познавательного, этического и творческого. Познавательный треугольник ( $a_3b_3c_3$ ) через посредство метафизики ведет к ценности; в этом смысле можно говорить о метафизической ценности как об одном из видов символизации; точно так же религиозный путь ( $a_2b_2c_2$ ) посредством теургии приводит к той же ценности; в таком же смысле можно говорить о теургической ценности; теургия — один из способов символизировать ценность; наконец, можно говорить об этической ценности, которая символизируется теософией. Тройственность этого пути символизируется в психологии как тройственность деятельности сознания: ума, чувства, воли; продолжая далее наш эмблематизм, скажем, что ум есть эмблема познания, чувство есть эмблема религии, воля есть эмблема этики. Такое расположение принимают графические треугольники, обозначающие место высших деятельности познания и творчества, если мы представим их в свете объединяющего начала; пристально всматриваясь в чертеж 3, мы начинаем понимать, что в него входят три пары треугольников, перпендикулярно опрокинутых друг к другу; вершина каждого из треугольников опирается в основание опрокинутого; мы говорим тогда, что Символ выражается в символизациях; а символизацией в данном случае является метафизика, теософия, теургия; утверждая Символ в символизациях, мы имеем возможность передвигать графические места символизаций (например, теософию) так, чтобы место символизации отчасти совпало с местом Символа; в таком случае мы получим три шестиконечных звезды; нам становится понятным, почему шестиконечная звезда занимала такое важное место среди прочих мистических эмблем; в нашей эмблеме шестиконечная звезда обозначает проявление символического единства в символизациях.

Мы видели, что можно говорить о том, что ценность условно выражима в познании, этике и религии.

Если мы теперь отнесемся к теургическому творчеству как к ценности, мы можем так же ориентировать вокруг теургии и под ней лежащие треугольники, как теургию мы ориентировали вокруг ценности. Если бы мы поступили так, мы получили бы чертеж, аналогичный чертежу 3, где теургия оказалась бы вершиной пересечения трех путей творчеств: эстетического, этического и творчества бытового; между прочим, в догматике, религиозном творчестве и этике символизировались бы ее ценности. Религиозное творчество оказалось бы нервом творчества эстетического; и далее: ориентируя вокруг эстетики примитивные формы творчеств, мы увидели бы, что можно говорить об эстетических ценностях.

Пирамида познаний и творчеств (см. чертеж 1) оказалась бы системой всяческих символизаций: выражаясь образно, скажем: символическое единство, освещая изнутри все виды деятельности, превращает эти деятельности в ряды ценностей.

Задача теории символизма: во-первых, указать теоретическое место, из которого следует строить систему, во-вторых, вывести из основного понятия о ценности ряд методических ценностей.

Наша задача заключается лишь в том, чтобы наглядно показать, почему теория символизма не может быть построена только из естествознания, или только из психологии, или только из теории знания, права, быта; далее, она не может быть выведена из мифотворчества, эстетики, этики, религии; теория символизма не есть вместе с тем ни метафизика, ни теургия, ни теософия.

Чем же она является?

## § 13

Под терминологией разумею я несуществующую почти науку о терминах; такая наука должна была бы проследить генетическое развитие терминов (впрочем, терминологией занимался Эйкен<sup>22</sup>); такая наука классифицировала бы их; она знакомила бы нас с правилами употребления терминов; ведь большинство теоретических споров вращается не вокруг смысла идей, а вокруг смысла, придаваемого идеям терминами. Смена философских систем есть главным образом смена терминологий; термин первоначально ясный с усложнением аппарата понятий затемняется; он требует тогда нового уяснения<sup>23</sup>; Канта читали наши деды; и понимали; а мы, читая «Критики» по многу раз, все еще спорим о терминологическом смысле «вещи в себе». Если бы сущность развития философии не заключалась в терминологии, Наторп не превращал бы Платона в доброго когенианца. Пренебрегая терминологической неясностью, попытаемся понять, что хотел сказать Лейбниц своей «Монадологией».

Вот что говорит Лейбниц: «Монада, о которой мы будем здесь говорить, есть не что иное, как простая субстанция, которая входит в состав сложных: простая, значит — не имеющая частей... А где нет частей, там нет ни протяжения, ни фигуры, и невозможна делимость. Эти-то монады и суть истинные атомы природы, — элементы вещей... Каждая монада необходимо должна быть отлична от другой... Изменения монад исходят из внутреннего начала»...

Не будем обращать внимания на терминологический смысл понятий «субстанция», «атом», «элемент»; вникнем в то, что хотел бы разуместь Лейбниц. Монада — вне протяжения, делимости, частей; очевидно, под монадой Лейбниц разумеет единство. Мы видели, что это единство сводимо к символическому единству; монада есть единство.

С другой стороны, Лейбниц говорит о внутреннем начале монады; если монады суть простейшие индивидуумы, то внутреннее начало каждой монады есть не что

иное, как норма ее изменения; если монада имеет внутреннее начало и если она изменяется, то монада тем самым уже не первичная простота: говоря о внутреннем начале монады, мы разумеем и то, что не есть ее внутреннее начало: мы говорим о двойственности. Следовательно, монада Лейбница еще не предел всяческой делимости; есть единство, ее предопределяющее, монады тогда суть индивидуальные комплексы, определяющие внутреннее начало; внутреннее начало монады — символическое единство; его графическое место — в вершине нашей пирамиды; и оно же есть сумма графических треугольников; внутреннее начало монады определимо образно еще так: оно есть макрокосм в микрокосме; и обратно. Внутреннее начало монад определяет монады; монады, определяемые единством, вступают в различные соотношения; внутреннее начало монад, как скоро мы его определяем, требует диадической эмблемы, т.е. оно, оставаясь нормой монадического изменения, является также и нормой отношений двух монад.

Обратимся теперь к чертежу 1-му. От вершины треугольника идут две линии, графически изображающие монадическое проявление единства; символическое единство проявляется как диада и как триада; каждый из треугольников пирамиды образует триаду; но любая из монад, не нарушая триады, может вступать и в более сложные группы монад; так метафизическое истолкование монады как единой сущности познания указывает на то, что ее стремление — быть в более сложном комплексе; она входит в состав тетрады; этическое истолкование монады как единства этической деятельности определяет ее, как входящую в состав гексады, и т. д.

Но в принятии единства как Символа мы переступаем пределы всяких монадологий; наоборот, понятие о монаде как неделимой сущности выводимо из понятия о Символе.

Суждение «единое есть Символ» — суждение синтетическое; наоборот, суждение «Символ есть единое» — суждение аналитическое: понятие о единстве уже содержится в Символе; точно так же содержится в понятии о Символе понятие о «нечто».

Исходя из понятия о Символе, нам ясны символические воззрения древних религий: к понятию о Символе приближаются представления индусов о Парабрамане<sup>24</sup> как беспричинной причине всего сущего; Парабраман в том и этом, в Авидье и Видье; «то» есть несуществующее; из его эманации возникает Брама; «это» есть «само», «одно» (Символ как «единое»); оно — не творит (положение символического единства над рядом творчеств<sup>d</sup>); не творящее единство отождествимо с первым Логосом. Из первого Логоса выпадает второй Логос (форма — метафизическое единство, Пуруша) и всяческое содержание (Пракрити); из второго Логоса выпадает третий Логос, отождествимый с нормой познания (Mahat) и с мировой душой. Такую надстройку из трех Логосов мы встречаем в учении современных оккультистов.

Поднимаясь по лестнице творчеств, ученик, достойно преодолевший Йогу, получал способность внутренне соединяться с Алайей (душой мира), потому что Алайя, будучи изнутри неизменной, меняется в разнообразных зонах бытия; так учит нас Ариосанга; высокоразвитый йог мог пребывать в состоянии Паранишпанны, т.е. в абсолютном совершенстве, тогда душа его называлась Алайей; тогда уже он делался «А н у п а д а к а», т.е. безначальным, олицетворяя своим образом явленный в мире Логос.

Как часто мы видим в истории, что символ изображается условными образами; в понятие о нем необходимо вводится образное содержание при помощи средств художественной изобразительности; Символ не может быть дан без символизации; потому-то мы олицетворяем его в образе; образ, олицетворяющий Символ, мы называем символом в более общем смысле этого слова<sup>e</sup>; таким символом, например, является Бог как нечто существующее (про Символ же нельзя сказать ни того, что он существует, ни того, что он не существует, как, например, нельзя этого сказать про норму долженствования; с точки зрения философии Востока, идея вещи может перестать существовать, но она не перестает быть; как согласился бы с этим воззрением Риккерт!).

Действительность, сотворенная Богом, есть действительность символическая; о такой действительности нельзя сказать, что она проявляется в нашей действительности; но о ней можно сказать, что она — есть; о ней нельзя, однако, сказать, что она есть быт и е; говоря так, мы долженствование предопределяли бы бытием; теория знания приходит к обратному; но нельзя сказать про символическую действительность и того, что ее — нет; тогда ценность не предопределяла бы долженствование.

Мы должны преодолеть все формы безрелигиозного, но мы должны так же преодолеть все формы религиозного; характер преодоления форм религиозной культуры есть религия s u i g e n e r i s; образное выражение этой религии в эсхатологии; религия Символа в этом смысле есть религия конца мира, конца земли, конца истории; христианство поднимается к религии конца в Апокалипсисе.

## § 14

О символической действительности можно сказать, что она есть «нечто»; в нашем смысле это нечто есть Тао Лао-Дзы.

Гносеологический анализ имманентного бытия (содержания сознания) рисует нам бытие со стороны его конкретной неразложимости: бытие в этом смысле есть нечто индивидуальное, иррациональное; но это вовсе не значит, что оно — бессознательно; конкретность, индивидуальность характеризует и мир действительности, если мы будем смотреть на действительность вне научных методологических форм; в теории знания действительность предопределяется конститутивными формами; такими формами являются, по Риккерт, норма (да), категория (есть) и трансцендентальная форма; но действительность не берется как сущность; «вопрос о сущности» «содержания

<sup>e</sup> Для ясности будем обозначать это различие при помощи букв: будем писать это слово в одном случае с большой буквы, в другом случае с маленькой.

<sup>d</sup> См. чертёж I.

действительности», — говорит Риккерт, — не есть вопрос, так как действительность не имеет одного содержания».

В этих словах кроется для нас одна важная черта, определяющая характер действительности. Символы определяли мы со стороны метафизики как единство форм и их содержаний; символическое содержание, являя нам разнообразие единого, находится в противоречии с содержаниями имманентной действительности; эта последняя является новой в каждом индивидуальном комплексе; мир с этой точки зрения есть собрание индивидуальностей; мы называем временную форму индивидуального содержания мгновением; мгновение является нам вовсе не как предел делимости времени, а как совокупность моментов, объединенных индивидуальным единством содержания; это единство протекает пред нами как замкнутый сам в себе мир; погружение в этот мир есть процесс переживания; пережить мгновение — пережить индивидуальный процесс как процесс, замкнутый со всех сторон.

«Кто хочет познакомиться с содержанием, — говорит Риккерт, — не обращая внимания на методологические формы, тот должен попытаться возможно многое пережить». В этих словах кроется еще одна важная черта, определяющая сущность индивидуального содержания: этой сущностью оказывается наше переживание; но, упорядочивая переживания, разбурываем мы их в один непрерывный ряд; углубляя индивидуальное переживание, мы видим, что переживание наше проходит ряд ступеней, открывающихся нам в одном индивидуальном комплексе; процесс углубления переживания как бы конденсирует его: переживание становится острее; мы получаем возможность им заражать других; глубина переживания сказывается вовне как сила; индивидуальное переживание становится индивидуально-коллективным (переживания художников, поэтов); индивидуально-коллективное переживание впоследствии может стать и универсальным (переживание христианства). Это потому, что из глубины легче охватываем мы поверхность переживания; потому-то глубина переживания проявляется как его сила. Целые группы индивидуальностей, скользящих по поверхности переживаемого содержания, когда эти поверхности изнутри попадают в сферу воздействия индивидуума, оказываются вовлеченными в индивидуальный процесс; индивидуальное переживание стремится стать универсальным; единство индивидуальных процессов становится символом целого ряда единств; переживание индивидуальное становится как бы нормой для ряда переживаний<sup>25</sup>; такая «переживаемая норма» есть один из видов творческой ценности; индивидуум становится символом ценности; такой индивидуум должен стремиться к своей норме; он пересоздает свою личность; переживаемое мгновение охватывает его жизнь; в прошлом предносится ему образ его самого до переживаемого мгновения; в будущем перед ним некий неведомый Лик, сходящий к нему в душу: пределом переживания становится предел соединения с Ликом; в «я» личном переживается «я» вечное: «Будете, как боги», — говорит книга Бытия.

Мировое вечное «я», с точки зрения теории знания, есть лишь аллегория надындивидуального субъекта; поэтому религия, рассматриваемая со стороны теории знания, есть переживание в имманентном бытии надындивидуального; Бог становится символом субъекта.

«Я уже не в мире, а они в мире: но я и Он — одно», — так скажет тот, кто мгновение превратит в вечность.

## § 15

Собственно эстетическими переживаниями мы называем такие, формой которых взяты образы из имманентного бытия, и которые осуществлены в некотором вещественном материале; в зависимости от материала перед нами вырастают формы искусств; отношение между формами эстетического творчества и творчества религиозного эквивалентно отношению, существующему между конститутивной и методологической формой; первые (религиозные формы) суть формы индивидуумов; вторые суть всеобщие формы; эстетические и религиозные формы объединяются в мистерии: с одной стороны, в мистерии нас встречает синтез всеобщих форм; с другой стороны, форма переживания в мистерии есть форма индивидуума; форма индивидуума<sup>f</sup> становится индивидуумом здесь в более тесном смысле этого слова, т.е. личностью; между индивидуумом и эстетической формой мы наблюдаем ряд переходов; индивидуум может быть нормой эстетического творчества, как, например, в греческой скульптуре; далее: в драме предполагается миф, т.е. связь событий, постигающих индивидуума; но эту связь (норму) он носит в себе: индивидуум управляет в том смысле свою судьбою.

Мистерия есть расширенная драма; вместе с тем наша индивидуальная жизнь при попытках определить ее со стороны эстетики есть расширенная мистерия; наконец, такой мистерией является вся история человечества; наша жизнь поэтому есть предмет эстетической символизации; но она же есть предмет символизации религиозной; эстетическая символизация дробит нашу жизнь в формах искусства; символизация религиозная являет данную нам жизнь как неразложимое содержание некоторой формы. Тот и другой способ символизации предопределены творческой нормой.

Символ определим и гносеологически. Тогда он является как норма символизаций; символизация в религиозном творчестве связана с поведением индивидуума. Норма символизаций есть вместе с тем и норма поведения; вот почему, говоря о Символе условным языком нормативной философии, мы можем построить суждения о нем в

<sup>f</sup> Индивидуумом Риккерт называет всякий индивидуальный комплекс.



трех формулах категорического императива. «Каким образом чистый разум может быть практическим? — спрашивает Кант в «Метафизике нравов». — Для этого человеческий ум оказывается совершенно бессильным, и всякое усилие и труд найти объяснение ему — бесплодно».

Содержание императива не зависит от его формулировки. Символическое содержание в той же мере есть содержание императива, как и всякое содержание имманентного бытия, потому что содержание последнего в нашем смысле столь же символично; мы не станем касаться того, что в определении практического разума как воли уже кроется гетерономия воли, на что указывает Зиммель; отношение морали Канта к морали Ницше не есть отношение противоположения.

Теургическая символизация сама по себе не знает моральных норм в кантовском смысле, ибо ее норма — Лик Символа. Ее цель — приблизиться к этому Лику; в этом стремлении — мораль теургического творчества; говоря «мораль», я помню, что выражаюсь при помощи эмблем, предопределенных Символом.

Но нормы, осуществляющие теургическое стремление, произвольно совпадают с формами морали, выражаясь в трех кантовских императивах; нормы морали в свободе, а свобода — лишь в Символе; символизация, т.е. связь переживаний в мгновении, выражается в образах (символах); со стороны познания символизация является «причинностью из свободы». Символизация начинает действовать там, где познание переступило все возможные пределы ограничения, т.е. вернулось к самому себе; и в формах знания, и в формах познания, и в нормах практического разума определение свободы — гетерономно; термин «гетерономный», относимый Кантом к воле, мы вправе теперь относить к символизации; символизация опирается на переживание; но переживание восходит к тому же единству, к которому восходит и разум. Гетерономией свободы оказывается ее автономия при попытках определить эту свободу как в терминах практического разума, так и в терминах творчества; и только в Символе дается свобода. Отношение к действительности как к действительности символической дает максимум свободы; этот максимум свободы подчиняет норму самому Лику, к которому направлено творчество; понятие о Символе как некотором единстве произвольно связано с пониманием его как принципа всяческой автономии; вот почему эмблема долженствования, отнесенная к ценности, становится эмблемой свободы. Вот почему останавливают нас слова одного молодого теоретика символизма: «Символ «я хочу» превращает в «я должен», но и «я должен» превращает в «я хочу». Выводя все роды познаний как эмблемы ценностей, я вскрываю в познании источник автономного познания; точно так же, понимая все роды творчеств как символы ценностей, мы вскрываем источник автономного творчества.

Символ есть предел всем познавательным, творческим и этическим нормам: Символ есть в этом смысле предел пределов.

## § 16

Наши поиски смысла и ценности жизни оказывались тщетными всякий раз, пока мы не догадывались, что в той или иной познавательной сфере они не могут увенчаться успехом; тогда принимались мы искать смысл в следующей сфере; и так же тщетно; лестница наших восхождений росла; все, что оказывалось за нами, оказывалось мертвым; поднимаясь к вершине нашей графической пирамиды, мы убеждались, что вся пирамида знаний — мертва; и только на вершине познаний открывалось, что смысл и ценность нашей деятельности в творчестве жизни. Но когда мы хотим пережить опознанную нами жизнь, мы встречаемся с хаосом, хаос подстилает всякое творчество; желая опереться на образ воплощенного космоса как на Лик, мы видим, что красота этого Лика есть пена на гребне религиозного творчества; обращаясь к религии, мы видим, что она рождается из эстетической потребности; религия — пена на гребне эстетической волны; обращаясь к стихии прекрасного, мы в свою очередь видим, что это прекрасное — пена на гребне темной волны первобытного творчества; первобытное же творчество — пена на гребне хаоса. Стоя на круче познания и познанием же определяя творчество как нечто, что мы должны пережить, мы видим, что Лики этого творчества — игра солнечных лучей над океаном бушующего хаоса. Мы оказываемся в неизбежности броситься в хаос жизни, если не хотим замерзнуть на ледяных кручах познания; ценность теперь являет нам свой хаотический лик: таково первое наше испытание; если мы его одолеем, если бесстрашно бросимся в воронку крутящегося Мальстрема, мы увидим, что какая-то сила вновь будет нас поднимать: мы увидим, что хаос переживаний — не хаос вовсе: он — космос; музыкальная стихия мира звучит в реве хаотических жизненных волн; она — содержание какой-то силы, заставляющей нас творить прекрасные образы; тогда нам начинает казаться, будто некий образ посещает нас в глубине жизненного водоворота и зовет за собой; если мы последуем за зовущим образом — мы вне опасностей: искусы пройден; окончена первая ступень посвящения.

Так начинается восхождение наше в ряде творчеств; образ, зовущий нас выше, все выше, каждый раз ускользает, когда мы к нему приближаемся; творческий ряд преодолеваем мы творческим рядом, пока не очутимся на вершине теургического творчества: но там образ, зовущий к себе, оказывается лишь нормой: звездное небо оказывается потолком; вторично умираем мы в творчестве, как некогда умирали в познании: творчество оказывается столь же мертвым; тут мы у преддверия второго посвящения.

Выхода нам уже нет: пирамида познаний пройдена, как и пирамида творчества; не на что нам опираться; жизнь мира проносится пред нами, и мы вспоминаем все,



что мы познавали, и все, что творили; от нас зависит, сказать нашему прошлому «да» или «нет». Тут же мы понимаем, что в нашем странствии за смыслом и ценностью символически отразилась жизнь вселенной; в себе самих должны мы найти силу сказать этой жизни наше «да» или «нет».

Если мы говорим наше «нет», мы погибли; если все существо наше, противясь бессмыслице, наперекор «здравому смыслу», убеждающему нас в бессмыслии, произносит «да», перед нами вспыхивает свет последнего утверждения; и мы слышим вечную Осанну вселенной.

Миновал второй искус: мы прошли второе посвящение.

Теперь, оглядываясь назад, за собою мы видим мертвую жизнь; все имена слетели с вещей; все виды творчеств распались в прах, пока мы стояли у преддверия; стоя во храме, мы должны, как первозданный Адам, дать имена вещам; музыкой слов, как Орфей, заставить плясать камни. Стоя в магическом ореоле истинного и ценного, мы созерцаем лишь смерть вокруг этого ореола; перед нами — мертвые вещи. Давая имена дорогим мертвецам, мы воскрешаем их к жизни; свет, брызнувший с верхнего треугольника пирамиды, начинает пронизывать то, что внизу; все, умерщвленное нами в познании и творчестве, вызывается к жизни в Символе.

Теперь, как маги, мы спускаемся вниз по пирамиде, и там, где ступаем мы, возвращается право — познанию быть познанием; возвращается право — творчеству быть творчеством.

Мертвая пирамида становится пирамидой живой; знание жизни, умение воскресить носит в себе посвященный в третью ступень.

Нисходя в область теософии, мы даем ей право устанавливать параллель между эмблемами метафизики и символами творчества; те и другие эмблемы — эмблемы ценного<sup>26</sup>.

Нисходя в область метафизики, мы освещаем все виды метафизических единств; мы требуем лишь одного: метафизическое единство должно правильно выводить норму познания и норму этики, ибо оно — мост, аллегорически соединяющий норму теоретического познания с нормой познания этического; вокруг этих норм и этого единства ориентируем мы метафизику; так рождается в нас уверенность, что возможна некая единая метафизика, предопределяющая как наше познание, так и наше поведение.

Нисходя далее в область гносеологии, мы видим, что символическое единство, дав эмблему этого единства для метафизики, выводит новую эмблему для гносеологии; эмблемой ценности в теории знания становится норма познания, распадаясь то в формах познания, то в формах морали; норма познания в теории знания становится единством, соединяющим теоретический и практический разум. И потому-то все виды существующих гносеологических построений с точки зрения теории ценностей должны быть ориентированы вокруг схемы, указанной нами в чертеже 1-м; такую схемой должна служить норма познания, предопределяющая как познавательные категории, так и категории морали.

Нисходя далее в область психологии, мы видим, что символическое единство, дав эмблемы этого единства для метафизики и гносеологии, строит новую эмблему для психологии; эмблема ценности в психологии есть познавательная форма, объединяющая психическое и физическое (внутреннее и внешнее) в понятии об имманентном бытии; психологическое единство распадается на физическое истолкование психических факторов и на внутреннее истолкование физических обнаружений организма; психофизический монизм приближается к нашей психологической схеме, которая, как и все наши схемы, есть триада (форма познания, психическое, физическое); но психофизический монизм есть постулат параллелизма; мы освещаем здесь право психологии стать психофизической. Все виды психологических построений, с точки зрения теории ценностей, должны быть выведены из единства и ориентированы вокруг психологической схемы.

Нисходя далее в область точной науки, мы видим, что символическое единство, дав эмблемы этого единства для метафизики, гносеологии, психологии, выводит новую эмблему для механики; эмблема ценности в области точных наук есть принцип физического истолкования природы, объединяющий число, как схему измерения (времени), с физиологическим процессом жизни; и поэтому схемой точной науки является рассмотрение процессов жизни посредством изменения их во времени в физических (или механических) терминах. Все виды точных наук (ботаника, зоология, физиология) определимы их зависимостью от физических и математических констант.

Каждая эмблема, выведенная из ценности, предстает нам в виде триадической схемы, как то изображено на чертеже 1-м.

Теория символизма, определив место единства (как Символа), должна дедуцировать из этого единства ряд эмблематических дисциплин; в пределах каждой из дисциплин даются условные выводы относительно смысла и ценности бытия.

Точно так же нисходим мы и по лестнице творчеств и видим, что символическое единство в теургическом творчестве являет Лик самого божества; Символ дает свою эмблему в Лике и Имени Бога Живого; в теургии этот Лик есть эмблема ценности. Сообразно с триадностью всякой схемы Лик является единством, предопределяющим и норму поведения, и женственную стихию религиозного творчества; эта стихия символизируется в образе Вечной Женственности, Софии или Церкви Небесной; все виды теургического творчества должны быть ориентированы познанием в теургической схеме и рассмотрены в отношении их к символам Софии и Логоса<sup>27</sup>. Так видим мы, что со стороны познания имеется возможность говорить о нормах теургического творчества; мы не должны, однако, забывать, что здесь говорим мы на языке эмблем.

Нисходя далее в область религии, мы видим, что символическое единство, дав эмблему этого единства теургии, выводит новую эмблему — и на этот раз эмблему

религиозную; этой эмблемой является образ Софии-Премудрости, как начала, соединяющего человека к единствам; эмблемой ценности в религии становится церковь как связь верующих (Церковь есть как бы образ Софии Премудрой); но и это единство является нам как двоица, распадаясь на содержание наших моральных переживаний и форму религиозных символизаций; все религии могут быть ориентированы в их отношении к религиозному единству; схемой такого ориентирования может служить отношение переживаний и символизаций друг к другу и к обуславливающему единству; триадность схемы сама собой рождает представление о тройственном начале божества, где Отцом является единство, Сыном — форма обнаружения единства, а Духом — содержание религиозных форм.

Нисходя далее в область эстетики, мы видим, что символическое единство, дав эмблему свою в теургии и религии, строит новую эмблему для эстетического творчества; определяя это творчество со стороны высшего творчества, мы видим, что религиозный Символ Сына отображается в эстетическом творчестве в образе то Аполлона (форма образа), то Диониса (содержание образа); образ же Софии-Премудрости отражается в виде Музы; отношение Музы к Аполлону в эстетике есть отношение женственной стихии теургического творчества (Софии) к мужскому (Лику Логоса); определяя эмблему эстетического творчества со стороны познания, мы неизбежно дедуцируем эту эмблему как единство форм символизаций. Форма символизаций есть эмблема ценности в эстетическом творчестве; но она же является как двоица, распадаясь в художественном образе как его форма и как его содержание; единство формы и содержания образа есть схема построений всяких эстетик, эти эстетики мы должны ориентировать вокруг схемы, как вокруг нормы эстетического построения.

Далее, нисходя к содержанию образов, пленяющих нас в искусстве, мы видим, что символическое единство, дав эмблемы свои в теургии, религии и искусстве, новую выводит эмблему для примитивного творчества; содержание образов есть единство мирового хаоса и музыкальной стихии души; оно распадается в двоицу — на дух музыки и на безобразный хаос нас окружающего бытия; образ ложится над бездной хаоса, закрывая его от нас как бы щитом; но содержанием своим он срастается с хаосом; так определимо примитивное творчество со стороны более высокого творчества — эстетического; со стороны же познания оно определимо как закон, управляющий источниками всяческих творчеств; глухие физиологические процессы, управляемые ритмом кровообращения, вызывают в нас стремление к деятельности; и этот темп нашей крови мы переносим на творчество образов<sup>28</sup>. Содержание образа есть эмблема ценности в примитивном символизме.

Так освещаем мы в свете ценности пирамиду воздвигнутых познаний и творчеств; в углах оснований пирамиды ложится хаос и управляющее им число; в числе и в хаосе разорвано бедное наше бытие; и только символическое единство бытию возвращает и ценность, и смысл; преображается бытие — возносится бытие.

Теперь рассмотрим бегло описанную пирамиду эмблем: графическое положение триад в ней предустановлено единством; называя единство именем безусловным, мы превращаем все виды познаний и все виды творчеств в эмблематику чистого смысла; всякий раз, как только в пределах любой триады мы начинаем обосновывать нашу жизнь, мы получаем ряд условных понятий и ряд условных творчеств: но в силу слабости нашего познания условные понятия о познании и творчестве мы рассматриваем как действительные.

И оттого-то в пределах наших познаний всякий раз единство превращаем мы в Символ.

Первое определение единства есть определение его как Символа.

Эмблематика чистого смысла таким образом распадается на три части: в первой части выводится теоретическое место для понятия, которое должно лечь в основу системы эмблем; во второй дедуцируются сами эмблемы, независимо от путей, по которым мы восходили; и только потом уже, в третьей части, мы можем систематизировать все эмблематические места познаний и творчеств в любой дисциплине. Мы можем дать систему творческих ценностей в методах механического миропонимания: нетрудно видеть, что теургическое, религиозное, эстетическое и примитивное творчество в пределах механического миропонимания примет вид взаимного превращения различного рода энергий. Мы можем дать систему творческих ценностей в пределах психологий: нетрудно видеть, что мы получим в итоге классификацию и соотношение творческих переживаний. Мы можем дать системе творческих ценностей гносеологическое обоснование: нетрудно видеть, что в итоге получим мы учение о формах и нормах творчества. Мы можем дать систему творческих ценностей в пределах метафизики: нетрудно видеть, что такая система примет вид учения о метафизических сущностях, предопределяющих творчества: таково, например, учение Шопенгауэра об идеях в искусстве. Наконец, мы можем дать систему творческих ценностей, исходя из самого понятия о ценном: нетрудно видеть, что такая система и будет эмблематикой чистого смысла, т.е. теорией символизма.

И обратно.

Мы можем дать систему познавательных ценностей в образах примитивного символизма: нетрудно видеть, что в результате получим мы космологии и онтологии, где метафизика, гносеология, психология и механика примут мифологические образы: такова философия древних греков, например, в школе физиков. Мы можем дать систему познавательных ценностей в образах эстетического творчества; нетрудно видеть, что самые построения метафизики, знания психологии получат свое объяснение как эстетические феномены

познания; мир предстанет пред нами как эстетический феномен: такова, например, теория Ницше о культуре Греции как продукте слияния двух творческих сил. Мы можем дать систему познавательных ценностей в терминах религиозного символизма: нетрудно видеть в итоге нашей работы все виды гностицизма и все виды схоластики: этим гностицизмом окрашен александрийский период греческой культуры; и этой схоластикой полны средние века. Мы можем далее систематизировать познавательные ценности в образах теургического творчества, и вот перед нами — различного рода магии, каббалистика, алхимия, астрология. Мы можем, наконец, дать систему познавательных ценностей, исходя из самого понятия о ценности: нетрудно видеть, что такая система и будет системой символизма.

Теория символизма утверждает все виды ценностей; она только требует строгой ориентировки. Эмблемы ценности в пределах любой триады не должны оспаривать эмблемы все тех же ценностей в пределах каждой из следующих триад; эмблемы же не должны выноситься из пределов схемы. Степень ценностей определяется положением триады относительно основной триады, т.е. верхнего треугольника.

## § 17

Современная гносеология вплотную подходит к проблемам, решение которых есть точка отправления в построении теории символизма.

В представлении бытия как формы суждения, в утверждении, что любое суждение осуществимо не как истинное, но как должное, в совпадении истины с долженствованием и ценностью мы уже покидаем строгую почву гносеологического анализа; теория знания сближается здесь с метафизикой единства.

Остановимся на характере суждения: «Истинное есть ценное».

Фрейбургская школа философии объединяет этим суждением собственно два суждения:

«Истинное есть должное»,

«Должное есть ценное».

Откуда следует:

«Истинное есть ценное».

Нас озабочивает ряд вопросов, на которые фрейбургская школа не дает ответа<sup>29</sup>.

Во-первых, где в приведенном суждении субъект и где предикат? Суждение может быть прочитано и наоборот: ценное есть истинное.

Во-вторых, есть ли приведенное суждение, суждение синтетическое или суждение аналитическое в кантовском смысле, т.е. относится ли сказуемое к подлежащему как нечто, в нем заключающееся, или оно находится вне понятия подлежащего?

В-третьих, если суждение «истинное есть ценное» — суждение аналитическое, то является ли понятие об истинном понятием субъекта, так что предикат уже содержится в нем, или наоборот: является ли понятием предиката ценность, а истина уже выводится из нее? В первом случае ценность есть один из атрибутов истинности; во втором случае истинность есть лишь атрибут ценности.

Наконец, в-четвертых, суждение «истинное есть ценное» может быть составлено и так: «должное есть ценное»; оно же может принять вид: «истинное есть должное». Как относятся друг к другу содержания трех этих суждений? Кроме того, мы знаем, что долженствование есть норма суждений; суждение «истинное есть должное» является суждением, утверждающим самое долженствование; содержание этого суждения заключается лишь в утверждении нормы всяких иных утверждений. Содержанием данного суждения является самая норма суждений в категории данности; получается странная картина. Некоторый гносеологический *grius* («да») всякой данности подводится под данность («есть»); норма данности становится лишь трансцендентальной формой; категория «есть» не может прилагаться к норме (долженствованию); а она в данном суждении прилагается.

Здесь должны мы заметить, что суждение утверждения самой нормы утверждений не может носить строго гносеологического характера; здесь трансцендентная норма посредством категории данности («есть») необходимо утверждается как нечто существующее: мы можем мыслить трансцендентную норму лишь как метафизическую реальность. Долженствование превращается в этом суждении в метафизическое единство. «Истинное есть должное», независимо от того, где субъект и где предикат суждения, превращается в утверждение существования: истинное — есть, должное — есть. Вот что мы мыслим, когда утверждаем «истинное есть должное». На основании тех же суждений мы должны утверждать и относительно ценности: «ценное — есть». Независимо от характера суждения (аналитическое оно или синтетическое) мы утверждаем его как суждение с у с щ е с т в о в а н и я . Отсюда следует крайне важный вывод относительно всяких гносеологических суждений: всякое гносеологическое суждение предстает нашему познанию как суждение метафизическое; особенностью же метафизических суждений является их онтологический характер; признавая онтологическую проблему недоказуемой при помощи теории знания, мы в сущности само наше познание наделяем бытием; познание есть уже онтология.

Первое гносеологическое возражение, которое мне предъявят, будет таково: нормой суждения, утверждающего существование долженствования, останется норма долженствования. И с гносеологической точки зрения возражатели будут правы; но необходимость утверждать основные гносеологические суждения в метафизической форме является *grius*'ом всякого гносеологического анализа.

Или мы должны отказаться от составления гносеологических суждений, или, составляя эти суждения, мы самые нормы содержаний утверждаем в форме содержаний сознания.

Изгоняя из слова всяческий психологизм, мы самое слово наделяем *sui generis* бытием; слово становится Логосом; самая логическая деятельность есть *sui generis* онтология; все попытки теории знания отрешиться от всяческого содержания сводятся к тому, что ее формы становятся содержаниями при попытках выразить их членораздельно (т.е. при помощи суждений); тут эмблематизм гносеологических понятий особенно бросается нам в глаза. На этом-то основании мы утверждаем теорию знания как метафизику, т.е. признаем онтологический ее характер.

Не возвращаемся ли мы к психологизму? Не принуждены ли мы самую теорию знания выводить из содержаний, как того хочет Липпс, Штумпф и другие?

На этом вопросе стоит остановиться.

Когда мы употребляем термины «психологизм», «психологический», мы должны твердо условиться разумеать под этими терминами определенный, раз навсегда условленный смысл; иначе не имеют никакого смысла всяческие определения терминов. Мы должны разобраться, разумеет ли мы под психологией науку, изучающую процессы душевной жизни, разумеет ли просто науку о душе, или разумеет описание нашей душевной жизни в терминах символических.

Если под психологией мы разумеет науку, изучающую процессы душевной жизни, то, во-первых, форма психологических изысканий есть форма методологическая, а методологические формы знания предопределяются связью их; гносеология, выводя самые эти формы из данной нам познавательной деятельности, раз навсегда ограничивает область научно-психологических методов; и если теория знания приводит нас к мысли о том, что самые ее выводы предопределены содержанием суждений о гносеологических понятиях, это не значит, будто такое содержание есть содержание психологического опыта как опыта научного. Во-вторых, если бы это и было так, понятие о процессе душевной жизни привело бы нас к необходимости установить понятие о процессе как термин; в последнем случае или понятие о процессе становится образной аллегорией неразложимого в науке единства переживания, или понятие о процессе принимает вид формулы; в формулу эту входит между прочим понятие о работе и силе; а последнее понятие через понятие о деятельности приводит нас к причинности, как динамическому основоположению (в кантовском смысле); в последнем случае мы опять благополучно причаливаем к теории знания; став на точку зрения гносеологии, мы приходим к психологии; приводя в отчетливость психологические понятия, мы приходим вновь к ее гносеологическим предпосылкам.

Если под психологией хотим разумеать мы науку о душе, то ведь всякая метафизика есть в то же время и наука о душе; с другой стороны, душа и наука — понятия противоречивые; с понятием о душе мы связываем данность психического содержания, переживаемого как «я»; с понятием о науке мы связываем данность приема исследования; прием знания есть данность, несоизмеримая с психическим содержанием; кроме того, самый термин «психологический» мы подменяем термином «психический»; психология, как она развивалась в XIX столетии, окажется тогда несуществующей наукой; смысл работ Локка, Юма, Гербарта, Бенеке, Фехнера, Бэна, Вундта и других одним росчерком пера мы сводим к нулю.

Если же под психологией мы разумеет описание содержаний, то описание это носит чисто символический характер; «Содержания сознания, — говорит Липпс, — не могут быть определены; вместо них можно употреблять лишь иные выражения. Содержания сознания — это то, что я непосредственно открываю или переживаю, что для меня непосредственно налично, что предносится мне; это — образы, имеющиеся у меня». Липпс различает три рода познания: познание о вещах, имеющее источником чувственное восприятие; познание о «я», т.е. внутреннее восприятие этого «я»; познание о других. Но где же единство психологии как науки в изучении процессов трех несоизмеримых познаний? Психология такого рода распадается; психология чувственного восприятия неминуемо превращается в теорию ассоциаций, т.е. подлежит тем же упрекам; психология второго рода есть своего рода мистика, где критерием простоты и неразложимости берется «я», т.е. нечто, подлежащее в психологии определению как сложность; психология третьего рода есть учение о восприятии других «я»; тут развивает Липпс свою теорию «вчувствования» (*Einfühlung*); но теория вчувствования есть своего рода теория символизма. «Психология» Липпса есть замечательное произведение — но это не «*Psychologie*», а «*Einfühlung's Lehre*»; если мистику и символизм Липпса назвать психологией, то рухнет психология в том смысле, в каком мы считаем эту дисциплину как дисциплину научную; психология становится не логией, а интуицией. Мы признаем точку зрения Липпса замечательной; но эта точка зрения предполагает цикл теории знания завершенным, о чем еще рано говорить. Наконец, точка зрения Липпса в отличие от опытной психологии, понимаемой как наука, есть точка зрения мистического реализма.

Все три типа понимания психологии не подходят к той точке зрения, на которую становимся мы, утверждая зависимость гносеологии от содержания основных гносеологических суждений.

Скорее можем мы назвать эту точку зрения гносеологической метафизикой; она отличается от всякой иной метафизики; содержанием ее становятся основные гносеологические суждения, формой — принцип целесообразности, а выводом — признание за логическим суждением характера онтологического бытия.



## § 18

В предыдущем параграфе установили мы одно важное положение: основные гносеологические понятия возможны под условием их существования.

«Истинное — есть».

«Должное — есть».

«Ценное — есть».

Связью между этими понятиями оказалась категория данности; но метафизическое условие ее есть существующее единство; когда мы говорим «существующее», мы разумеем некое невообразимое бытие; в этом смысле и утверждаем мы, что единое есть Символ.

Это символическое бытие, отображаемое в теории знания, как категорический императив суждения («Да — есть, будет, было»), — метафизическая связь трех форм утверждения данностей как истинных (познание), должных (этика), ценных (творчество).

Три названных понятия находятся во взаимном соподчинении; чтобы установить характер этого соподчинения, следует выяснить, в каком отношении понятие о должном и истинном находится к понятию о ценном.

Истинность суждения есть критерий всякой его теоретической значимости; долженствование оказывается нормой истинности; суждение «истинное есть должное» есть суждение синтетическое; суждение «должное есть истинное», наоборот, есть суждение аналитическое, потому что в понятии о долженствовании уже содержится понятие об истинности долженствования; нам остается решить, как быть с суждением «должное есть ценное».

Если бы познание не носило характера эмблематики и только эмблематики, мы оставались бы в недоумении относительно разбираемого суждения; но мы видели, что примат образования основных гносеологических суждений является утверждение этих суждений как суждений онтологических; гносеологическое суждение здесь утверждается как метафизическая (т.е. эмблематическая) реальность; самое же утверждение гносеологического суждения как сущего не может быть отождествлено с утверждением всяческих суждений как должных; символическое бытие суждения утверждает суждение как должное; ценность суждения в его бытии, а не в его долженствовании. Повторяю: бытие суждения есть бытие трансцендентное; евангельский текст выражает образную сущность такого бытия: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Бытие суждения в символе называем мы его ценностью.

Теперь понятно, что суждение «должное есть ценное» принимает следующий вид: «ценное есть должное», т.е. ценность есть субъект суждения, а долженствование — его предикат. При обратном чтении данное суждение есть суждение синтетическое.

Онтология основных гносеологических суждений принимает следующий вид: есть только ценность суждений, проявляющаяся в долженствовании и истинности; долженствование, истинность суть атрибуты ценности. Мы имеем следующую иерархию основных суждений гносеологической метафизики:

Символ есть единое.

Единое есть ценность.

Ценность есть долженствование.

Долженствование есть истинность.

Суждение первое ложится в основу гносеологической метафизики.

Суждение второе является условием данности этой метафизики.

Суждение третье полагает эту метафизику в основу теории знания.

Суждение четвертое есть основное гносеологическое суждение.

Все четыре суждения суть суждения аналитические: припоминая ход образования понятия о Символе, мы должны заключить, что понятие о единстве уже содержится в Символе; понятие о ценности содержится в понятии о символическом единстве, когда мы наделяем это понятие бытием в силу ограниченности познания; понятие о долженствовании уже содержится в понятии ценности; истина содержится в долженствовании.

Наоборот, в процессе образования понятий эти суждения являются синтетическими.

## § 19

Отрешаясь от всяческого психологизма как содержания суждения, мы приходим к необходимости утверждать за формой суждений нечто, эквивалентное их бытию; трансцендентальная логика в этом моменте ее рассмотрения является нам как некоторый организм, творящий самое бытие; говоря «организм», мы переносим на логику нечто, известное нам в мире бытия; мы откровенно строим эмблему, но без эмблем познанию не обойтись никогда; познание приобретает (оно само в себе) замкнутый смысл; оно — Логос. Содержание суждений, как и содержание нашего бытия, объединяется категорией данности; это — эфирная пневма стоиков; а самая форма суждений есть гераклитовский Логос — закон всех вещей, одушевляющий мир и тождественный с миром в своем содержании (бытие как форма суждений); в современной теории знания при метафизическом понимании ее задач должны воскреснуть черты стоицизма; в телеологии фрейбургской школы философии мы узнаем учение о стоической целесообразности вещей; эта целесообразность, по кн. С.Н. Трубецкому, «вытекает



из идеи универсального Логоса и развивается стойками в связи с традициями аттической философии».

Идея о символическом единстве, распадающемся на двойственность, в пифагорействе выразилась в учении о двух началах мира — единице как действующей причине и двоице как начале материи; существа суть произведение единицы и двоицы; так метафизика единства подменяется метафизикой чисел; единица иногда приравнивается к монаде: «Линия является истечением точки, плоскость — истечением линии, тело — истечением плоскости». И далее: «Единица символизирует точку, двоица — две точки, а следственно, и линию между ними».

Этот эмблематизм соединяется с символами народной религии; орфические гимны произвольно выражают слияние черт философии стоиков, пифагорейцев и Гераклита с символами религии; совершенно верно замечает проф. Новосадский, что основы аллегорического представления о божествах тем не менее не сходны у орфиков и стоиков; стоики приводили божества к силам отвлеченным (эмблематизм понятий ложился в основу образа); орфики же рассматривали эти силы как проявления божества (образ символизации ложился в основу логической эмблемы). В обоготворении же материи как символа сходилась и орфизм, и стоицизм. Тут мы имеем наглядный случай, в котором отчетливо отразилась гетерономность познания и творчества; творчество жизни в мистериях есть *primum* всяческого познания (орфики); мировой разум как источник познания есть *primum* всякого творчества (стоики); исходная же точка обеих школ (стоиков и орфиков) — одна; бытие как символ познания (стоики); бытие как символ творчества (орфики).

Мы отчетливо понимаем процесс возникновения метафизики Логоса из потребности преодолеть антиномию познания; эта метафизика видимо завершает проблему познания; утверждая норму (да), категорию данности (есть) и трансцендентальные формы как конститутивные формы познания, фрейбургская школа неминуемо переходит в метафизическое учение о Логосе.

Но как возникает метафизика творчества, приводящая в деятельность самый логический образ (Логос)?

Для решения этого вопроса возвратимся к Риккертю.

Конститутивные формы познания противопоставляет он методологическим. Методологическая форма есть общая форма логической деятельности; анализ методологических форм относится к задачам общей логики; общая логика далее рассматривает способы применения логических форм к частным наукам; специальная форма суждения зависит от того, под какой категорией (в кантовском смысле) мыслится данное содержание (оперируя с категорией количества, мы приходим к числу).

С одной стороны, перед нами ряды научных методов; эти ряды оканчиваются внеопытным постулатом ряда; всякий такой постулат подводится к условию опытного ряда; всякий такой постулат, обработанный логикой, может явиться и как продукт чистой деятельности рассудка; категории рассудка и суть формы методологические, т.е. общие формы познания; они — правила научного опыта; но опыт и деятельность рассудка не подлежат выведению; то и другое — данности. Опыт не может быть дан без обуславливающей его категории; условие опыта дано для опыта; в том и другом случае мы встречаемся с данностью.

Конститутивные формы познания суть формы самой этой данности; и если методологическая форма есть общая форма, то конститутивная форма, т.е. форма данности, наоборот, есть форма «общего»; но она же есть форма «индивидуального». «Индивидуальное» и «общее» подводятся под одну категорию: то и другое дано.

Как же дано нам всеобщее и индивидуальное?

Оно дано при помощи нормы (утверждения), категории и формы.

Область теории знания есть прежде всего область выведения конститутивных форм, область науки есть область применения форм методологических.

В теории знания всякое методическое содержание выводится из формы (методы); наоборот, отрешаясь от всякой научной формы в выведении конститутивных форм, мы содержание этих форм рассматриваем как их имманентное бытие; «общее» и «индивидуальное» являются нам не как формы, а как содержания. Мир бытия есть мир содержаний; содержаний столько, сколько форм; форма берется тут как образ; образ сменяется образом; мы переживаем образы как нечто иррациональное, неразложимое.

Имманентное бытие как хаос противопоставлено конститутивным формам познания; эти формы так же утверждают хаос в данности, как утверждают они и методические формы наук; форма образа и форма метода, выводящего содержание образа, теперь независимы друг от друга. Падает ценность научного мышления; мир образов, как хаос, прилипает к нашим глазам.

Методологические формы познания являются мостом между содержанием познания и его конститутивной формой; восходя к этим формам, познание выводит их из себя; познание оказывается вещью в себе; мост между ним и миром содержаний рушится; содержание становится вещью в себе.

Методологические формы познания суть производные между содержанием познания и его нормой. Норма и содержания суть «вещи в себе»; как только выяснится производный характер научного знания, познание становится Логосом; содержания же, не обработанные в методических формах, являются множественностью индивидуальных сущностей; содержания, противопоставленные норме, суть хаос сущностей, пока мы содержания эти не пережили; как скоро мы их начинаем переживать, нам кажется, будто мир полон «богов, демонов и душ»; переживаемый хаос уже перестает

быть хаосом; переживая, мы как бы пропускаем эти содержания сквозь себя; мы становимся образом Логоса, организующего хаос; мы даем хаосу индивидуальный порядок; этот порядок вовсе не есть порядок логический; это — порядок течения в нас переживаемых содержаний; гносеологическое познание тут как бы в нас погасает; мы познаем, переживая; это познание — не познание; оно — творчество. И первый акт творчества есть наименование содержаний; именуя содержания, мы превращаем их в вещи; именуя вещи, мы бесформенность хаоса содержаний претворяем в ряд образов; мы объединяем образы эти в одно целое; целостностью образов является наше «я»; наше «я» вызывает из хаоса богов; бог — это скрытый от меня корень моего «я», заставляющий меня воздвигать и пирамиду символов, и символический образ меня самого в образе и подобии человека, поднимающегося к вершине пирамиды; «для чего» здесь еще отсутствует.

Эта творческая деятельность в первых стадиях своих есть фетишизм: все содержания суть вещи в себе; они рвутся мне в душу; как вещи в себе, содержания суть души; наименование содержаний, как душ, первый акт моего творчества; переживая первое содержание, я говорю: «Я — есмь»; переживая ряд содержаний, я говорю: «Есть Бог»; так говоря, я творю миф; из мифа рождается история; первое лицезрение хаоса есть время; созерцание содержаний как вещей в себе есть пространство; вот почему в логическом распорядке это первое созерцание отображается как последовательность; а второе созерцание есть положение содержаний; пространство — положение содержаний; все это — стадии падения в бездну хаоса, противопоставленную норме познания как Логоса; все это — стадии падения познания в творчество; первое переживание познания, первое его содержание в творчестве есть создание «я»; «я — есмь» — бессознательный лепет новорожденного; переживая ряды содержаний, я вижу порядок в течении их; все содержания, проходя чрез меня, как положения в последовательности, становятся содержанием, продиктованным детскому моему «я» каким-то иным «я»; я говорю: «Есть — Бог». Мир для меня сказка; детское «я», подчиняясь неведомому велению, творит мифологию; появляется мир; появляется его история; так создается творчеством мир. Теогония рождает космогонию; «θεός» является как «χάος». Хаос создал все виды религий, все виды действительностей, все виды предметов действительности.

На вершине творчества мое детское «я» уже вмещает в себе кипучее море содержаний. Оно сознает свое творчество; оно становится Логосом.

Только с вершин логического познания открывается вид на хаос, дается нам право переживать хаос; хаос становится критерием действительности.

Только в воронке хаотического смерча самый хаос становится образом и подобием логического познания; познание оказывается пронизанным хаосом; хаос оказывается самой действительностью познания.

Отсюда: или все течет в вечном сне и нет ничего, ни хаоса, ни Логоса, ни познания, ни творчества; либо хаос и Логос суть сны действительности. Но действительность эта неопределима в сне; образ сна — цельность логической действительности, предопределяющей действительность бытия; и другой образ того же сна — цельность творчества, рисующего в образах самую логическую действительность и этой действительностью предопределяющего бытие.

Если это так, то действительность есть только Символ в языке наших снов.

Метафизически мы подходим к тому же.

Ценность предопределяет истинность; ценность условно содержится в истине; истина — понятие символическое; она символ ценности; но истина, понятая как долженствование суждений, превращает течение мира в течение силлогизмов; мир — это огромный силлогизм; но силлогизм не есть ценность; чем должна быть ценность?

Долженствованием ценность не определится; ценность только то, что она есть; говоря, что она есть, мы утверждаем ее существование; ценность определяет бытие познания; образом ценности может быть лишь эмблема; такой эмблемой является, с одной стороны, познание; с другой стороны, бытием является то, что не познание; непознание — имманентное бытие; взятое со стороны переживаемых содержаний, оно — творчество. Творчество есть эмблема ценности; ценность соединяет в себе две крайние эмблемы; как соединение эмблем, она есть Символ.

Мы не называем Символ именем безусловного; понятие о безусловном легко подменяется понятием об условии всяческого бытия и всяческого познания; условием бытия легко подменяется творчество; условие же творчества есть скорее эмблема; далее, называя Символ безусловным, мы легко отождествляем безусловное с божеством; в понятии о Символе мы самое божество обуславливаем символами.

- 1) Символ есть единство.
- 2) Символ есть единство эмблем.
- 3) Символ есть единство эмблем творчества и познания.
- 4) Символ есть единство творчества содержаний переживаний.
- 5) Символ есть единство творчества содержаний познания.
- 6) Символ есть единство познания содержаний переживаний.
- 7) Символ есть единство познания в творчестве содержаний этого познания.
- 8) Символ есть единство познания в формах переживаний.
- 9) Символ есть единство познания в формах познания.
- 10) Символ есть единство творчества в формах переживаний.
- 11) Символ есть единство в творчестве познавательных форм.
- 12) Символ есть единство формы и содержания.

- 13) Символ раскрывается в эмблематических рядах познаний и творчеств.
  - 14) Эти ряды суть эмблемы (символы в переносном смысле).
  - 15) Символ познается в эмблемах и образных символах.
  - 16) Действительность приближается к Символу в процессе познавательной или творческой символизации.
  - 17) Символ становится действительностью в этом процессе.
  - 18) Смысл познания и творчества в Символе.
  - 19) Приближаясь к познанию всяческого смысла, мы наделяем всяческую форму и всяческое содержание символическим бытием.
  - 20) Смысл нашего бытия раскрывается в иерархии символических дисциплин познания и творчества.
  - 21) Система символизма есть эмблематика чистого смысла.
  - 22) Такая система есть классификация познаний и творчеств, как соподчиненной иерархии символизаций.
  - 23) Символ раскрывается в символизациях; там он и творится, и познается.
- Таковы предпосылки всякой теории творчества; Символ есть критерий ценности всякой метафизической, теософской и теургической символики.

## § 20

Мы должны отличать понятие о Символе как пределе всяческих познаний и творчеств:

- 1) От самого Символа (Символ непознаваем, несотворим, всякое определение его условно).
- 2) От символического единства.
- 3) От нормативного понятия о ценности.
- 4) От методологического понятия о ценности.
- 5) От образа Символа (Лик).
- 6) От центральных Символов религий.
- 7) От символических образов наших переживаний.
- 8) От художественных символов.

Сам Символ, конечно, не символ; понятие о Символе, как и образ его, суть символы этого Символа; по отношению к ним он есть воплощение.

Понятие о символическом единстве должны мы в свою очередь отличать от синтетического единства самосознания (гносеологического единства), от категории единства и от числовой эмблемы (единица); гносеологическое единство, категория и числовая эмблема суть эмблемы метафизического понятия о Символе как единстве.

Понятие о Символе не есть еще понятие о ценности; понятие о ценности есть понятие нормативное; или же понятие о ценности распадается на серию методических понятий; так, ценность методического понятия в его гносеологической истинности; ценность гносеологического понятия в степени его отрешения от психологизма; ценность нормативного понятия в долженствовании; ценность долженствования в чем-то, обуславливающим долженствование; это условие долга есть понятие о ценности как Символе.

Образ Символа — в явленном Лике некоего начала; этот Лик многообразно является в религиях; задача теории символизма относительно религий состоит в приведении центральных образов религий к единому Лику.

Наконец, мы называем символами образы наших переживаний; мы разумеем под образом переживания неразложимое единство процессов чувствования, воления, мышления; мы называем это единство символическим образом, потому что оно неопределимо в терминах чувств, воли и мышления; это же единство олицетворяется в каждом мгновении индивидуально; мы называем символом индивидуальный образ переживания; мы улавливаем далее единый ритм в смене наших переживаний, олицетворяя смену со сменой мгновений; образы переживаний располагаются друг относительно друга в известном порядке; этот порядок называем мы системой переживаемых символов; продолжая систему, мы видим, что она охватывает нашу жизнь; жизнь, осознанную в ритмических образах, называем мы индивидуальной нашей религией; ритм отношения наших переживаний к переживаниям других расширяет индивидуальное понимание религии до коллективного; в том процессе познания, который называет Липпс «вчувствованием», мы видим непроизвольно религиозный корень, и поскольку «вчувствование» (Einfühlung) лежит в основе эстетических переживаний, постольку художественное творчество получает свое освещение в творчестве религиозном.

## § 21

Наконец, выражение образа переживаний в различного рода пластической, ритмической форме приводит нас к построению из того или иного материала схем, выражающих соединение образа видимости с образом переживания; такие материальные схемы суть художественные символы; художественный символ есть поэтому чрезвычайно сложное единство; он — единство в расположении художественного материала; изучая средства художественной изобразительности, мы различаем в них, во-первых, самый материал, во-вторых, прием, т.е. расположение материала; единство средств есть единство расположения, предопределяющее выбор; далее: художественный символ есть единство переживания воплощаемого в индивидуальном образе мгновения; наконец,

художественный символ есть единство этих единств (т.е. единство переживания в приемах работы); художественный символ, данный нам в воплощении, есть единство взаимодействия формы и содержания; форма и содержание тут лишь средства; самое воплощение образа есть цель. И потому-то, анализируя художественный символ со стороны его формы, мы увидим лишь ряд условных определений; форма в грубом смысле предопределена в символе приемом работы; прием работы предопределен условиями пространства и времени; элементы пространства и времени предопределены формой творческого процесса; форма творческого процесса предопределена формой индивидуального переживания; это переживание дается посредством нормы творчества. Анализируя художественный символ со стороны его формы, мы получаем ряд убегающих в глубину непознаваемого форм и норм; кажущееся содержание есть лишь порядок в расчленении формы; содержанием художественного образа оказывается непознаваемое единство, т.е. единство символическое.

И обратно: отправляясь от кажущегося содержания, мы начинаем видеть, что оно — смутное наше волнение, но от него зависит форма творческого видения, т.е. образ, возникающий в нашей душе; и далее: предопределен самый выбор элементов пространства и времени, т.е. выбор ритма и средств изобразительности; и ритм, и средства изобразительности суть расчленения самого содержания; говоря о п и р р и х и я х в ямбе Пушкина, мы, в сущности, говорим об особенностях художественного волнения у Пушкина; и далее: ритмом и приемом предопределена самая форма творчества; например, в поэзии форма предопределена то как лирика, то как драма, то как новелла; более того: волнение содержания определяет самую форму искусства; я мну глину, а не пишу стихов лишь потому, что волнения мои таковы, что глина их выразит более, чем перо. Отправляясь от кажущегося содержания, мы тщетно будем искать формы; самая глина превратится в предел распространения содержания; форма окажется непознаваемым единством моей работы, т.е. единством символическим. Художественный символ есть прежде всего волнение, данное в средствах изобразительности; и наоборот: средства изобразительности даны в волнении.

Существует ряд эстетических воззрений, указывающих на раздельность формы и содержания в искусстве; эти воззрения не имеют под собой почвы, пока под формой и содержанием художественного образа мы разумеем действительные, а не условные понятия; методические определения искусств суть формальные, а потому и однобокие определения. Эстетика должна выработать свой собственный метод, покоящийся на изучении нераздельной цельности художественных образов; единство формы и содержания символов искусства провозгласила символическая школа поэзии; этот лозунг находится в полном соответствии с предпосылками теории символизма.

«Форма дается в содержании», «содержание дается в форме» — вот основные эстетические суждения, определяющие символ в искусстве.

На основании суждений, приведенных в § 17-ом, мы заключаем, что оба эти суждения — суждения выводные; они выводятся из суждения «форма есть содержание».

Есть ли это суждение синтетическое или аналитическое?

Понимая «содержание» как субъект суждения, мы превращаем суждение «есть содержание форма» в суждение аналитическое; понятие формы выводится из содержания: в таком случае работа над материалом, с одной стороны, и работа представительства образа фантазии, с другой, объединяются содержанием творческого процесса; но, изучая процессы творчества, мы становимся перед дилеммой: заключается ли изучение их в описании или в анализе? Другими словами: процесс творчества есть ли объект научного изучения или художественного описания? Описывая образы переживания, возникающие в душе из безымянного содержания, я их творю; эстетика в последнем случае есть творчество; или в другом случае я располагаю возникающие образы в порядке этого возникновения: классификацией образов творчества и должна заняться эстетика; но классификация без принципа невозможна. Наоборот, изучая процессы творчества, мы изучаем лишь форму процессов, и притом мы изучаем эти процессы с помощью различных методов: изучение такого рода дает ряд терминологических определений, которым эстетика могла бы руководиться как сырым материалом, не более.

Понимая «форму» как субъект суждения, мы превращаем суждение «содержание есть форма» в суждение обратное: «форма есть содержание». В таком виде основное суждение эстетики символизма есть суждение аналитическое; понятие «содержания» выводится из формы: работа представительства образа и работа над материалом объединяются в основной форме всяческого материала творчества; этой формой является отношение материала к элементам пространства и времени; но, изучая элементы пространства и времени в художественных формах, мы опять-таки стоим перед дилеммой: заключается ли задача наша в изучении геометрических и ритмических пропорций форм или же в классификации форм в порядке пространства или времени? В первом случае получаем ряд терминологических определений математики, механики, психофизики; во втором случае мы описываем самую форму символов в порядке их возникновения, не более; в первом случае эстетика становится прикладной задачей математики и механики; во втором случае эстетика становится этнографией и историей искусств. В обоих случаях смысл эстетики пропадает.

Суждение «форма есть содержание» — суждение символическое; предопределяя форму содержанием, мы принуждены искать это содержание вне искусства; предопределяя содержание формой, мы не отыскиваем вовсе единой



формы искусств. Эстетика символической школы должна искать обоснования эстетики вне эстетики.

Без выяснения своего отношения к теории символизма такая эстетика не имеет собственного смысла; а между тем лозунги, ею выставленные, пополняют и углубляют лозунги формальных и психологических эстетик недавнего прошлого.

Сторонники символической школы так же, как и противники ее, постоянно смешивают ряд понятий, вследствие чего в полемических статьях мы отмечаем полную неразбериху.

Понятие о Символе как пределе смешивается с понятием о символе как образе.

Мы предлагаем следующую номенклатуру: определяя символический образ как единство переживания, данное в средствах изобразительности, будем называть это единство художественным символом; единство же переживания, принимающее форму образа в нашей душе, будем называть символическим образом переживания; символический образ переживания может ведь и не быть дан в средствах изобразительности; он — образ нашей души и, как таковой, занимает место в системе подобных же образов; осознанная система символических образов переживания есть система религиозная; она получает в религии свое завершение.

Символический образ переживания ближе к религиозному символизму, нежели к символизму эстетическому; образ переживания не есть художественный символ, но он входит в художественный символ; входя в этот символ, образ переживания тогда берется не в системе переживаний, но в отдельности; из средства, ведущего к цели, он превращается в цель; и потому-то взгляд на искусство как на целесообразность без цели подчеркивает обусловленность художественного творчества творчеством религиозным.

Мы предлагаем единство средств изобразительности (например, взаимную обусловленность ритма, словесной инструментовки, материала художественных троп) называть стилем в противоположность стилизации; в расположении этих элементов есть произвольное единство, определение которого всегда символично; художественный символ не есть это единство, хотя и оно входит в него.

Называя художественным символом образ переживания, мы далее продолжаем впадать в ошибки, когда самое переживание истолковываем в терминах чувств, воли или познания; мы хотим дать себе отчет в том, что означает это единство; но истолковывая образ переживания в рассудочных терминах, мы самый образ превращаем в аллегория, т.е. в аналогию между образом и пониманием его в терминах рассудка.

Следует раз навсегда запомнить, что аллегория не символ.

Наконец, всякое определение художественных и иных символов в терминах познания мы называем эмблемами; самое определение Символа, как не данного единства, в терминах познания мы называем эмблемой.

Обыкновенно смешивают символизм как творческую деятельность с символизмом как известным строем мыслей, принципиально допускающим символы; иногда считают, что символизм есть метод; но это неверно; теория символизма есть теория, выводящая ряды методических дисциплин как ряды эмблем Символа; теория символизма не есть и метод, ибо теория символизма, перечисляя эмблематизм познавательных методов, сохраняет за каждым методом право быть тем, что он есть; теория символизма по отношению к искусству и религии есть теория творчества; таково ее более частное определение; символизм же есть самое творчество.

Обыкновенно смешивают символизм с символизацией; следует в двух словах охарактеризовать терминологическую разницу этих понятий.

Творчество имеет определенные зоны, которые оно пробегает, оставаясь неизменным во внутреннем устремлении; примитивное творчество есть единство ритмических движений в первобытном хаосе чувств; это единство имеет своей формой музыкальную стихию души, т.е. ритм; такого рода единство выражается в символическом образе переживаний; символический образ переживаний, вынесенный из души и запечатленный в материале изобразительности, дает более сложное единство — художественный символ; попытка оживить это сложное единство так, чтобы символ заговорил языком человеческих поступков, образует еще более сложное единство: единство символа религиозного; это достигается тем, что художественной формой становится сам художник и его окружающие; формой художественного творчества жизни являются формы поведения; образом содержания — эстетический символ. Нераздельное единство формы и содержания здесь — религия; и далее: религиозный символ, т.е. прекрасная жизнь человека, взятая как норма всяческого поведения, превращает единство человеческой природы в двуединый образ Богочеловека; так восходим мы к творчеству теургическому.

Тут мы видим, что высота творчества определяется охватом все больших и больших сфер человеческой деятельности; примитивное, художественное, религиозное и теургическое творчество суть этапы все того же творчества; определяя творчество с точки зрения единства, мы называем его символизмом; определяя ту или иную зону этого творчества, мы называем такую зону символизацией.

Итак:

Символ дается в символизме.

Символизм дается в символизациях.

Символизация дается в ряде символических образов.



Символ не понятие, как и символизм не понятие.  
Символ не метод, как и символизм не метод.

## § 22

Здесь мы остановимся. Наша задача — указать лишь вехи для будущей системы символизма; она должна считаться с этими вехами; иначе ей грозит тот или иной догматизм; как справится будущая теория символизма с антиномией между познанием и творчеством — покажет будущее; ей придется встретиться с роковой альтернативой: во-первых, с необходимостью самую теорию знания базировать на метафизике, а метафизику выводить из творчества; во-вторых, с необходимостью правильности построения проверять теорией знания; может ли быть теория символизма теорией в собственном смысле, или задача ее должна заключаться в теоретическом отрицании всякой теории? В последнем случае теория символизма сведется попросту к перечислению ряда творчеств; либо она будет основой особого рода творческого опыта; в последнем случае теория символизма будет новой системой среди существующих систем индусской философии: Веданты, Йоги, мимансы, санкьи, вейшешики и других; вероятнее всего, теория символизма будет не теорией вовсе, а новым религиозно-философским учением, предопределенным всем ходом развития западноевропейской мысли. На поворот сознания европейского человечества в сторону Востока указывал еще Вл. Соловьев в своем «Кризисе западной философии»; великое значение индусской философии признает такой знаток этой философии, как Дейссен. Ошибка Вл. Соловьева заключалась лишь в том, что поворотным пунктом в развитии европейской мысли признал он малоубедительную метафизику Гартмана; между тем поворотный пункт в развитии европейской мысли назревает скорее в неумении современного кантианства выйти из дуализма и притом сохранить гносеологическую базу своих исследований нетронутой; все выходы из дуализма суть выходы метафизические или психологические; теория в гносеологическом смысле слова перестает быть теорией, раз мы привносим метафизический, психологический или этический момент в теоретические построения разума; с другой стороны, мы вольны себя спрашивать: может ли теория оставаться теорией, раз условием ее возможности является необходимость признания дуализма между миром ноуменов и миром феноменальным? Вместо того чтобы определять состоятельность любой предлагаемой теории, мы должны поставить вопрос, чем должна быть теория: должна ли она выводить из единого познавательного принципа условия возможности опыта, или она должна описывать внутренне переживаемый необходимо вложенный в нас процесс построения всевозможных теорий? В таком случае теория должна сохранить смысл, заключенный в греческом слове, которым мы пользуемся: она должна быть божественным (θεός) видением (οράω). Но тут нам возразят: теория символизма, как система описанного и в порядке изложенного мистического и эстетического опыта, превратится в своего рода описательную психологию. Если мы не дорожим термином «психология», то мы, пожалуй, назовем теорию символизма нео-психологией будущего; но опасно играть с приставкой «нео»: она всегда некоторый «х»; называя описание и перечисление процессов символизаций психологией будущего, мы рискуем внести еще большую путаницу понятий, чем если мы назовем это перечисление теорией; странно было бы называть поучения Серафима Саровского, Исаака Сирианина или Шанкараачария «трактатами по психологии».

Я не знаю, почему мы не можем классификацию творческих процессов не называть теорией.

Наоборот: если согласиться с современными гносеологами в том, что теорией может быть только теория, выведенная из основных гносеологических предпосылок, то построение всякой теории лишь подчеркнет ненужность и даже вредность ее для всего живого и действенного, что составляет смысл нашей жизни; современные гносеологи, любезно заигрывающие с жизнью и вместе с тем желающие оставаться последовательными до конца, с добродушным комизмом признаются в трагедии, которую они переживают: они тянутся к ценности жизни, а гносеология гарантирует им ценность в жизни не прежде, нежели они умертвят жизнь; рассказ о трудности их положения, однако, не мешает им сохранять веселье; остается думать одно из двух: или трагедия познания фиктивна, и познание не слишком стоит за свой примат; или же заигрыванье со всяческим смыслом жизни — опасное заигрыванье. Да и кроме того: поборники гносеологизма заражаются манией преследования: всюду преследует их грозный призрак психологизма; неокантианцы стремятся изгнать всяческий психологизм; они вздыхают о том, что самые гносеологические понятия имеют психологический смысл, как, например, Риккерт; наконец, находятся некоторые (поклонники Когена), которые видят в самом Риккерте «жалкого психологиста»; наконец, самого гносеологического папу, Когена, упрекают в психологизме.

Скоро последовательный гносеолог, из боязни впасть в ересь, должен будет единственным способом доказать свою правую веру, а именно: абсолютным молчанием; всякое изреченное суждение повергнет его в пучину психологизма.

Молчание — вот единственный выход для гносеолога, желающего остаться вполне последовательным; другой выход — шутка над своим нелепым положением в этом мире психологизма.

Я не знаю, почему в таком случае не поставить вопроса над смыслом, который вкладывается гносеологом в слова «теория», «теоретический», «чистый смысл».

Неужели всякая теория, учитывающая несостоятельность гносеологии в вопросе о смысле и ценности бытия, есть уже «нечистая теория»?..

## § 23

Всякое искусство символично — настоящее, прошлое, будущее. В чем же заключается смысл современного нам символизма? Что нового он нам дал?

Ничего.

Школа символистов лишь сводит к единству заявления художников и поэтов о том, что смысл красоты в художественном образе, а не в одной только эмоции, которую возбуждает в нас образ; и вовсе не в рассудочном истолковании этого образа; символ неразложим ни в эмоциях, ни в дискурсивных понятиях; он есть то, что он есть.

Школа символистов раздвинула рамки наших представлений о художественном творчестве; она показала, что канон красоты не есть только академический канон; этим каноном не может быть канон только романтизма, или только классицизма, или только реализма; но то, другое и третье течение она оправдала как разные виды единого творчества; и оттого-то в пределы недавнего реализма вторглась романтическая фантастика; и обратно: бескровные тени романтизма получили в символической школе и плоть, и кровь; далее символизм разбил самые рамки эстетического творчества, подчеркнув, что и область религиозного творчества близко соприкасается с искусством; в европейское замкнутое в себе искусство XIX столетия влилась мощная струя восточной мистики; под влиянием этой мистики по-новому воскресли в нас средние века. Новизна современного искусства лишь в подавляющем количестве всего прошлого, разом всплывшего перед нами; мы переживаем ныне в искусстве все века и все нации; прошлая жизнь пронесется мимо нас.

Это потому, что стоим мы перед великим будущим.

*Сентябрь 1909*

## ЭМБЛЕМАТИКА СМЫСЛА

### (КОММЕНТАРИИ)

Статья печатается впервые. Небольшая часть ее (в неразработанном виде) была прочтена в публичной лекции в «Р е л и г и о з н о - ф и л о с о ф с к о м о - в е » в Москве под заглавием «Р е л и г и я и с и м в о л и з м ». Впоследствии статья была развита и переработана. В этой статье я вовсе не пытаюсь дать теоретическое обоснование символизма; теоретическое обоснование символизма слишком ответственно; такое обоснование стоит в связи с критической переоценкой основных гносеологических предпосылок действительности; по моему глубокому убеждению еще не настала пора построения системы символизма; в настоящее время возможны лишь пролегомены к такой системе; но я вовсе не рассматриваю свою статью, как «п р о л е г о м е н ы к т е о р и и с и м в о л и з м а »; пожалуй статью эту можно охарактеризовать, как «п р о л е г о м е н ы к п р о л е г о м е н а м »; ее задача несколько распутать сложную сеть ложных представлений о символизме вообще и о символизме некоторых течений современности, проявляющихся частью в искусстве, частью в религиозно-философской мысли; задача этой статьи подчеркнуть связь, обнаруживаемую между эволюцией некоторых философских течений в сторону т р а н с ц е н д е н т а л ь н о г о э м п и р и з м а и м и с т и ч е с к о г о р е а л и з м а и эволюцией некоторых представлений о сущности художественного и религиозного творчества в литературной школе так называемых модернистов и символистов. Если мне удалось охарактеризовать эту связь, я считаю задачу предлагаемой статьи выполненной.

<sup>1</sup> Вопрос о субстанции и акциденции — основной вопрос, вокруг которого вращалась мысль средневековых схоластиков; разбирая сущность этих споров, Оствальд пытается объяснить противоречие между понятием с у б с т а н ц и и и понятием а к ц и д е н ц и и , объединяя то и другое в понятие э н е р г и и ; но такое объединение есть в сущности возвращение к схоластике, слегка замаскированное современной научной терминологией. Метафизическое понятие э н е р г и и , как основы явлений, ничем не отличается у Оствальда от всяких иных метафизических понятий, ибо его понятие об энергии приобретает неустойчивый смысл; это ни механическая э н е р г и я , ни психическая э н е р г и я ; монизм объяснения множественности феноменов достигается монизмом словопроизводства; в сущности э н е р г и и Оствальда суть несовпадающие друг с другом сущности.

<sup>2</sup> Понятие о субстанции развивалось в схоластической философии средневековья; мистицизм и диалектика тесно переплелись в схоластике; сначала в схоластике преобладает платонизм (Скотт Эригена, Ансельм); потом явился аристотелизм (Росцеллин); между этими учениями стоит учение Абельяра; аристотелевская линия вытягивается у Альберта Великого, у Фомы Аквината (doctor angelicus), появляются труды Р. Бэкона (doctor mirabilis), Раймонда Луллия, Дунса Скотта, выступившего как противник Фомы Аквината; в начале XIV века упадок схоластики; еще она сильна у Оккама (doctor invincibilis). На смену схоластики идет свежая струя германского мистицизма. Появляются Э к х а р т и Р э й с б р у к .

<sup>3</sup> Астрология, как наука, находилась в тесном соприкосновении со всем строем каббалистических и магических учений. По учению Гермеса-Тота Слово создало мир; Мысль и Слово создают всемогущество; из него исходят семь духов, проявляющихся в семи сферах; в этих сферах проявляются все существа вселенной; проявления семи духов в семи сферах образуют судьбу: эти сферы суть концентрические круги по отношению к Божественной мысли; как видно, здесь в основе астрологии уже ложится учение о Логосе; человек создан по образу и подобию Бога; после смерти его душа поднимается по семи кругам; вместе с тем уже в самом человеке заложены семь ступеней развития; астрология здесь неотделима от антропологии; макрокосм переходит в микрокосм; каждый человек (Адам земной) есть в некотором смысле Адам-Кадмон (Космос); семь духов покровителей суть семь Элогимов Каббалы, семь Архангелов Апокалипсиса, семь Ангелов халдеев (Габриэль, Рафаэль, Анаэль, Михаэль, Самаэль, Захариэль, Орифиэль), семь первых ангельских ступеней (Ангелы, Архангелы, Начала, Власти, Престолы и т.д.), семь планетных гениев (Пи-Ио, Пи-Гермес, Пи-Зевс, Сурот, Пи-Рей, Эртози, Ремфа); каждая из планет есть подножие планетного гения и вместе его эмблема; мир есть соединение микро- и макрокосмических идей; бытие есть символ творческой мысли (сравни Риккертовскую философию). В основании астрологии лежала прекрасная символическая система, согласная с Гетевским «всепреходящее есть лишь подобие»; эта символическая система, взятая как система переживаний, развертывалась в мистерии; эта же система, примененная к магии, развертывалась, как каббалистика; ее приложение к антропологии являлось основанием теории гороскопа; в этом смысле астрология была венцом системы метафизических, каббалистических и теургических наук; опытные науки перекрещивались в ней с науками тайными в одну неделимую цельность; поэтому в Египте к занятию астрологией могли приступить только те из неопитов, которые достойно прошли искус в мистериях; метод обучения здесь был устный под руководством жреца.

Соответственно с семью последовательно проявляемыми принципами человеческого развития, сосуществующими однако потенциально в микрокосме человеческой души, символизировались и семь сфер планет; человек, как и Космос, — символ некоего единства; вся история человеческого развития претерпевает семь временных исторических фаз: семь исторических рас сменяют друг друга по учению современных теософов, заявляющих, что они наследники тайного знания древних; эти расы: Преадамитская, Лемурийская, Гиперборейская, раса Атлантов; пятая раса — наша; каждая раса имеет семь подрас: для нашей расы теософы называют семь этапов развития, связанных с различными странами; первая подраса связана с Индией; вторая с центральной Азией; третья с Египтом; четвертая с Грецией; пятая подраса есть наша подраса; в ней просыпается Египет; шестая подраса связана будет с Персией; седьмая с Индией. Все это учение о расах гармонически развертывается из астрологии; каждая раса имеет своего духа покровителя, воплощающегося, как Мессия; соответственно и малые периоды времени находятся под покровительством планет, (т.е. планетных духов); эти периоды продолжаются 36 лет; планеты следуют друг за другом в следующем порядке: Луна, Сатурн, Юпитер, Марс, Солнце, Меркурий; в таком порядке сменяются 36-летия; в пределах 36-летья каждый год имеет своего покровителя; так если первый год 36-летия Юпитера будет находиться под знаком Юпитера, значит следующий год находится под знаком Марса; и т.д. Дни недели были распределены следующим образом: понедельник — Луна; вторник — Марс; среда — Меркурий; четверг — Юпитер; и т.д. Первый час по полуночи в понедельник посвящен Луне; значит второй час соответственно посвящен Сатурну; для элементарных условий возможности составления гороскопа необходимо знать год, день и час рождения. Планетам были посвящены металлы и минералы: Сатурну — свинец, ониксы, гранаты; Юпитеру — олово, топаз, сапфир и аметист; Марсу — железо, рубины и яспис красный; Солнцу — золото, гиацинт и хризолит; Венере — медь, изумруд; Меркурию — ртуть, корнелины; Луне — серебро. Каждая планета имела свою эмблему; для Сатурна такой эмблемой являлась змея, кусающая меч; для Солнца — змея с львиной головой, увенчанной короной; для Венеры — лингам; для Меркурия — скипетр, окруженный змеями; для Луны — срезанный круг.

Кроме указанных светил, двенадцать созвездий Зодиака и их расположение относительно светил играло большую роль в астрологии; к этому присоединилось еще представление о человеке, как кресте (крестообразно-раскинутые руки) и круге; каждое созвездие соответствовало известной части человеческого тела; и каждое созвездие влияло на него; Рак например, покрывал сердце, Скорпион соответствовал органам воспроизведения. Де-Мирвилль в словах Иакова, обращенных к двенадцати сыновьям, видел зодиакальные эмблемы; по Блаватской, есть указания на то, что двенадцать колен Израилевых имели эмблемами зодиакальные знаки; эмблемой колена Рувимова является Водoley; на это есть указание в Библии («Ноты бушевал, как вода»); эмблемой колена Иудина — Лев («Молодой лев, Иуда», кн. Бытия, 49); эмблема колена Завулонова — Рыбы («Завулон при берегу морском будет жить», кн. Бытия, 49); Скорпион — Данова («Дан будет... аспидом на пути»); Единорог — Неффалимова («Неффалим — серна стройная»); Стрелец — Иосифова («Огорчали его, и стреляли, и враждовали на него стрельцы; но тверд остался лук его» и т.д.); Близнецы — Симеон и

Левий (Ибо к ним Иаков обращается одновременно), и т.д. Крейцер полагал, что теогонии были связаны с Зодиаком и что значительная часть мифов связана с положением созвездий; этот взгляд на теогонии совпадает с астрологическими представлениями халдеев, греков и египтян.

Знаки планет		Знаки Зодиака			
Солнце	☉	Овен	♈	Весы	♎
Венера	♀	Телец	♉	Скорпион	♏
Меркурий	♁	Близнецы	♊	Стрелец	♐
Луна	☾	Рак	♋	Козерог	♑
Сатурн	♄	Лев	♌	Водолей	♒
Юпитер	♃	Дева	♍	Рыбы	♓
Марс	♂				

Положения планет по отношению к знакам Зодиака являлись основанием, из которого строили сложную теорию гороскопа. Для составления гороскопа нужно было знать год, день и час рождения; для определения положения созвездий нужно было перевести астрономический календарь на календарь астрологический; основанием астрологического календаря являлось положение Луны в центре созвездия Овна; этот день есть первый день астрологического месяца; 2-ой день Луна пробегает 15° в созвездии Тельца и т.д.; впоследствии были выработаны особые методы перечисления нашего календаря на календарь астрологический, позволяющие без помощи инструментов восстанавливать картину звездного неба в момент рождения. Раз установлены положение Луны в час рождения и ее фазы, можно было приступить к составлению гороскопа. Для этого круг делился на двенадцать частей (соответственно Зодиаку); эти части гороскопа обозначались знаками созвездий, так что над первой частью (считавшейся с середины левого бока круга и обозначенной цифрой) ставился зодиакальный значок того созвездия, в котором находилась Луна в час рождения, и соответственно над остальными частями гороскопа (счет шел справа налево, так что цифра гороскопического места была постоянной, а значок созвездия менялся) ставились значки соответственных зодиакальных созвездий. Внутри же пространство круга делилось на четыре перекрещивающихся треугольника, так что каждый угол треугольника попадал в одну из 12 частей гороскопа; особые гороскопические таблицы (мы пользовались извлечениями, если не изменяет память, из таблиц Юнктина Флорентийского) располагали планеты в 12 частях гороскопа; эти двенадцать частей гороскопа делились на четыре группы (по три части в группе), соответственно вершинам треугольников; первая триада состояла из 1-ого, 5-го и 9-го места гороскопа; вторая — из 2-го, 7-го, 10-го; третья — из 3-го, 7-го, 11-го; четвертая — из 4-го, 8-го, 12-го; каждая триада символизировала в гороскопе рождение период предстоящей жизни новорожденного; некоторые места имели особое значение (так: первое место было местом рождения; десятое — местом судьбы; двенадцатое место — место несчастья и т.д.); средневековая астрология не обходилась без многообразных каббалистических вычислений над суммами чисел букв, годов и мест рождений; известное разложение чисел давало отправной ключ к гороскопическим таблицам, благодаря которым устанавливалось положение планет в созвездиях; так как созвездия венчали каждое из мест гороскопа (индивидуально для разных лиц), то планеты попадали в разные места гороскопа. Способ, каким вычислялись года, имена и места рождения, заключался в переводении их на алфавит магов; в мистериях Египта объяснялись 22 основных иероглифа, имевших тройственное обозначение: каждый иероглиф выражался в начертании, в числе и в магическом слове; кроме того, каждое обозначение имело тройственный смысл, соответственно трем планам развития (духовного, умственного, физического). Так например, магическое слово «M a t a l o t h» соответствует нашей букве «М»; его число = 40; его иероглифическое обозначение — скелет, косящий головы; его смысл: 1) на плане духовном — вечное, божественное дыхание (движение), 2) на плане умственном — вознесение к божественным сферам, 3) на плане физическом — естественная смерть. После расположения планет в гороскопе эти планеты рассматривались с точки зрения 1) нахождения их в знаке Зодиака, 2) в месте гороскопа (I-ом, II-ом, III-м и т.д.), 3) с точки зрения соотношения их друг к другу, 4) с точки зрения их расположения относительно их мест господства (дневного, ночного), изгнания, крушения и т.д. Так например, место дневного господства Сатурна находилось в В о д о л е е; место его ночного господства в К о з е р о г е, место изгнания в Р а к е, место гибели в Т е л ь ц е. Нахождение планет в местах их дневного или ночного господства усиливало те предзнаменования, которыми они наделяли жизнь новорожденного; присутствие их в местах изгнания и гибели уменьшало значение этих предзнаменований. Иногда планеты, находясь в одном из мест гороскопа, посылали лучи в другие места (обозначаемые графически стрелками); это означало, что предзнаменования этого места преломлялись предзнаменованиями планетных лучей (благоприятное предзнаменование ослаблялось, если луч шел от злой планеты, или наоборот). Каждое соединение каждой планеты с зодиакальным



значком имело особое значение; каждое соединение планеты с каждым местом гороскопа (первым, десятым и т.д.), независимо от зодиакального знака имело свой смысл; наконец, расположение планет друг относительно друга, опять-таки, имело свой смысл; главные типы расположений были следующие: соединения (планеты в одном доме), секстиль (одно место разделяет две и более планеты), квадратура (разделяют два места), тригон (разделяют три места), оппозиция (разделяют пять мест): главные места гороскопа считались — первое, четвертое, седьмое и десятое. Всевозможное переложение и сочетание этих положений бесконечно индивидуализировало астрологические предсказания. Зловещими планетами считались Марс и Сатурн; благополучными — Солнце, Венера, Юпитер; Меркурий и Луна, в зависимости от соединения с другими планетами считались то благодатными, то угрожающими планетами.

Вот краткая схема астрологических действий; на самом деле было еще множество вычислений, обозначений и правил, значительно осложнявших приведенную схему; объяснить эти действия невозможно; только знакомство (хотя бы элементарное) с методом астрологических вычислений дает подлинную картину этой спорной, но во всяком случае прекрасно разработанной дисциплины тайного знания. Составление гороскопа требует большой усидчивости, навыка и внимательности; ничтожная ошибка в вычислении уничтожает работу многих дней. Одно время мне пришлось познакомиться с элементарными сведениями по астрологии; эти элементы тем не менее пришлось штудировать более недели с утра до вечера — сплошь; когда же я попытался приступить к составлению своего гороскопа рождения, мне пришлось просидеть восемь дней над его составлением; получился не гороскоп, а скорей сырой материал к гороскопу; и все же я никогда не забуду этих часов, которые я посвятил астрологии; я научился понимать эстетическую прелесть ее метода, точность и отвлеченность техники составления гороскопов, независимо от спорности и непроверенности с точки зрения нашей науки основных мистических положений, на которых она держится. Большинство астрологических сочинений (материал, находившийся в моем распоряжении, был скудный) затемнены, благодаря тому что астрологические значки Венеры и Меркурия намеренно спутаны во многих местах: подлинное изучение астрологии возможно лишь в устной передаче.

<sup>4</sup> Огонь, вода, земля, воздух — четыре стихии, игравшие большую роль в теософском и религиозном символизме. Философия Фалеса говорит нам о том, что все произошло из воды; вода есть текучая стихия, в которой плавает мир; Анаксимен отождествил «беспредельное» Анаксимандра с воздухом; Гераклит — философ огня; средневековые мистики и алхимики признавали существование низших духов: этими духами были духи земли, воды, огня и воздуха; первые назывались гномами; вторые — ундины; третьи — сифами и четвертые — саламандрами; современный оккультизм, присоединяя к этим четырем родам духов еще и духов эфира, относит их к обитателям астрального мира, называя «естественными элементами» (в отличие от «искусственных»); по выражению А. Безант, они — проводники божественной энергии в каждой из областей природы; каждый род духов имеет своего предводителя; у индусов предводитель духов огня — Агни, воздуха — Павана, воды — Варуна, земли — Кшити. Учение о огне, земле, воздухе было развито в средневековой алхимии, как развивается оно и в современной (да!) алхимии. Среди выдающихся алхимиков прошлого мы должны отметить Раймонда Люллия (XIII века), Николая Фламеля (XIV века), Беригарда из Пизы, Гельвеция, ван-Гельмонта (XVII века), Генриха Кунрата, Иосифа Кирхвегера и других. Средневековые алхимики опирались на слова «Изумрудной Скрижали» Гермеса-Тота: «*Quod est inferius est sicut quod est superius... Et sicut omnes res fuerunt ab uno, mediatione unius, sic omnes res natae fuerunt ab hac una re, adaptatione*» (Латинская версия Кунрата); алхимический знак для огня треугольник; для воздуха — перечеркнутый треугольник; для воды — опрокинутый — треугольник; для земли — опрокинутый треугольник, перечеркнутый параллельно основанию. Фердинанд Маак в книге «*Die Goldene Kette Homers*» (1905) к основным алхимическим веществам причисляет кроме огня (Himmel), воздуха, земли и воды еще ртуть — кружок с двумя черточками наверху и крестом внизу, серу (треугольник с крестом внизу), азот (круг с диаметром перпендикулярным), соль (круг с диаметром горизонтальным) и некоторые другие. Из сочинений, затрагивающих основные вопросы мистической натурфилософии, среди алхимиков пользуется большим уважением книга «*Aurea catena Homeri*», другое ее заглавие было «*Annulus Platonis*». Между прочим эту книгу высоко ценил Гёте. Эту книгу называли главной книгой алхимических школ («*klassisches Hauptschulbuch*»).

Сюда:

«*Orphica, Procli hymni*». Rec. Abel. Lipsiae.

Arthur Richter. *Die Theologie und Physik des Plotin* 1867.

Iamblichi de mysteriis liber; ed. G. Parthey. 1857.

Cousin. Издание сочинений Прокла.

I. Simon. *Histoire de l'école d'Alexandrie*. Paris. 1845.

I. Matter. *Essai historique sur l'Ecole d'Alexandrie*.

E. Vacherot. *Histoire critique de l'Ecole d'Alexandrie*. 1845-51.

Hoefler. *Histoire de la chimie*. 1866.

Ennemoser. *Geschichte der Magie*. 1844.

Mauru. *La magie et l'astrologie*. 1860.



- Marsilius Ficinus. De arte chimica.  
 Reuchlin. Orphei mysterium de nocte, coelo et aethere.  
 M. B. Lessing. Paracelsus, sein Leben und Denken. 1839.  
 Agrippa von Nettesheim. De occulta philosophia.  
 A. Kircher. Magnes sive de arte magnetica opus tripartitum.  
 Lappenberg. Reliquien der Fräulein Susanna Catharina von Klettenberg. 1849.  
 Herverdi. Erklärung des mineralischen Reichs.  
 Catalogus manuscriptorum chemicо – alchemico – magico – cabalistico – medico – physico – curiosorum.  
 Ant. Josephus Kirchweger Microscopium Basilii Valentini, sive commentariolum et cribellum über den grossen Kreuzapfel der Welt. 1790.  
 Kirchweger. Ars Senum.  
 – // – Aurea catena Homeri.  
 Hermann Kopp. Aurea catena Homeri. 1880.

Из книги последнего мы почерпнули вышеприведенную библиографию.

<sup>5</sup> Блаватская приводит в первом томе «*Doctrinе Secrétе*» девять космогонических стансов из неизвестной филологам книги «Дзиан». Весь первый том состоит из комментария к этим стансам. Точно так же третий том есть комментарий к антропогоническим стансам (двенадцати) из той же книги; первый космогонический станс, состоящий из восьми стихов, касается состояния мира до проявления его на низших планах; в основе индусской мистики лежит учение о дыхании Брамь; период выдыхания (день Брамь) есть период мирового обнаружения; период вдыхания есть период абсолютного покоя ночи, Нирваны. Первое состояние мира называется Манвантарайя; второе – Пралайя; манвантарайическое обнаружение мира претерпевает семь стадий развития; соответственно с этим время Манвантарайи делится на семь периодов или Эонов, обнимающих приблизительно в совокупности период в 311 триллионов лет; соответственно с семью периодами Манвантарайи и состояние мира в Пралайе делилось на семь периодов; и потому первый станс книги «Дзиан», символизирующий Пралайю начинается со стихов:

1. «Вечность – Отец-Мать, закрытая своими вовек невидимыми Ризами, опять погрузилась в сон на протяжении семи Вечностей».

2. «Времени не было, потому что оно спало в Лоне Бесконечной Длительности». (Время – иллюзия, порождаемая последовательностью стадий состояния сознания).

3. «Мирового сознания не было, потому что не было Ah-hi, чтобы его вместить».

Блаватская приблизительно так комментирует третий стих первого станса: сознание – суммы состояний, объединенных в мысли, воле и чувстве; ноумен обнаруживается в мировом феномене только через оболочку или «Упадху»; Ah-hi – это семь духов мирового обнаружения, соответствующих семи планетным духам, семи ангелам церквей, семи мессиям, семи Элогима, называемым в Индии Dhyān-Schoanam; эти семь духов не суть еще воплощения, но они как бы нормы этих воплощений или вечные идеи мира (выражаясь в наших терминах) или «Упадхи», то есть, оболочки (выражаясь в терминах индусской мистики).

4. «Не было семи Путей Счастья, не было великих Причин Несчастья, потому что никого не было, кто мог бы их произвести» и т.д.

5. «Одни темноты наполняли безграничное все, потому что отец, мать и сын опять стали одним, и сын еще не пробуждался для нового круговорота» и т.д. «Мать» – мужское и женское начала корня природы (Мулапракрити); это – дух и материя, пронизывание которых – мир (сын). В Пралайе они – одно. Сопоставляя этот стих первого станса с четвертым стихом второго («Сердце еще не открывалось, чтобы принять Единый Свет, дабы упал он потом, как Три в Четыре, в Лоно Майи»). Мы видим, что здесь единый свет есть Logos – мужской аспект души мира, Алайи, ибо по индусскому изречению «Темнота – Отец-Мать: Свет – Сын». Единый Свет есть символ Сына; но в свою очередь Logos распадается на 3 (отец, мать, сын); соответственно этому новому распадению Logos'а индусская мистика учит о выпадении из первого Logos'а (Первопричина, «Агнец, закланный до создания мира») второго Логоса (Духо-материя); третий Логос индусской мистики есть сознание (Māhat), Дух (Атма).

Вместе с тем здесь же полагается начало множественности, то есть, дальнейшее облечение сознания в формы (упадхи); это последовательное облечение Логоса в жизнь есть нисхождение в низшие планы (инволюция мира); эти планы: 1) атмический 2) будхический 3) план Manas'а 4) план причинности 5) план ментальный 6) план астральный 7) план физический.

Множественность начинает проявляться уже с атмического плана; но в атмическом плане уже эта множественность соединяется в единство; ниже – бесконечная дифференциация. Манвантарайические обнаружения начинаются с инволюции; когда же вечные идеи воплощаются в физические формы, начинается стадия эволюции; множественность проявлений жизни, последовательно проникая низший план высшим, возвращается к единству.

Итак в основе индусской мистики лежат следующие ступени мирового обнаружения:

1. Парабраман (Абсолютное).
2. Первый Логос (Первопричина, Непроявленное, Бессознательное).
3. Второй Логос (Духо-Материя, потенциальная дифференциация, Пуруша и Пракрити).
4. Третий Логос (Mahat, мировое сознание, единая жизнь, потенциальное распадение, Атма, символ четверичности, Ягве).
5. Будхи.
6. Manas.
7. План причинности.
8. План ментальный.
9. План астральный.
10. План физический.

Оболочки Духа

Итак эти десять стадий Абсолютного возможно рассматривать с точки зрения символики чисел; е д и н с т в о есть символ, то есть, абсолютное; первое явление (хотя бы потенциальное) единства есть двойственность; метафизическое единство нашей диаграммы (см. ниже) есть уже потенциальная двоица, то есть, символ Символа; тоже и теургическое единство. Но реальное проявление этой двойственности (второй Логос, Пуруша и Пракрити), создающее антиномию между познанием и творчеством, предполагает единство. И потому проявление двуединства, предполагающее единство, есть т р о й с т в е н н о с т ь; потому-то 3-й Зефирот Каббалы, V i n a h , есть один из символов еврейского Божества. Наконец, обнаружение во множественности высшей единой триады, называемое жизнью, есть символ четверичности; I E V E (Ягве) — четверичный символ еврейского Божества (четыре буквы), оставаясь тройственным (три разных буквы), двойственным (I o d — первая буква есть символ мужской, E V E — три следующие буквы символизируют единую жизнь — Еву) и единый (андрогинный символ единства в четверичности, тройственности, двойственности).

Так получаем мы основание для эмблематики чисел — единицы, двух, трех, четырех. Сумма всех этих первичных чисел — 10. Этому символическому числу «десять» соответствуют 10 лучей-Зефиротов Каббалы; но высшая единица есть символ безусловного (Парабраман); следующие девять ступеней суть девять ступеней нисхождения, девять норм манвантарайических обнаружений (инволюции и эволюции); эти обнаружения суть как бы идеи Предвечного; и потому-то число «9» есть число ступеней идей (9 евангельских чинов). Но с точки зрения астрологии Херувимы и Серафимы за горизонтами досягаемости; и потому только 7 чинов ангелов, соответствующие семи планетным духам, поднимают множественность проявленной жизни к единству этих проявлений, — к единому Богу живому (IEVE), проявленному, как четверица, троица, двоица и единство. И потому-то число «7» есть мистическое число. Таковы гностические основания для мистики чисел, где 1, 2, 3, 4, 7, 9, 10 играли значительную роль; эмблема трех — треугольник; эмблема пяти — пятиконечная звезда; эмблема семи — треугольник в квадрате; эмблема десяти — единица, вписанная в круг; и потому-то эмблема лучей Зефиротов изображалась так, что в эмблему десяти вписываются цифры от одного до девяти внутри окружности.

Среди каббалистической литературы одним из первоисточников является книга «Зохар»; есть предание, указывающее на то, что здесь эзотерически объяснена религия Моисея. Основы Каббалы открыл Симон Бен Йохай; сначала каббалистические знания распространялись путем устной передачи; в XIII веке эти знания стали распространяться в Европе; соединенное предание разных учителей легло в основу Мишны, иерусалимского и вавилонского Талмуда. По мнению некоторых, в «Зохар» вошли отрывки каббалистических знаний, записанные в седьмом веке.

В Зохаре упоминается об Адаме-Кадмоне — «Едином Сыне божественного Отца». Блаватская так объясняет начертание звуков, входящих в имя Адама-Кадмона: «по-ассирийски «А д» значит о т е ц , по-арамейски «а д» значит «о д и н», а «А д - а д» — единственный, в то время как по-ассирийски «А к» значит «творец»... звуки же «а м» и «о м»... почти на всех древних языках значили — «б о ж е с т в е н н ы й» или — «б о ж е с т в о». (Doctrines secrètes. III. p. 54). «А д — а м — а к — а д — м о н», — заключает она, — «становится A d a m - K a d m o n» в Каббале (Зохар), «A d — o n» — ассирийский Бог... еврейский А д о н а й (Блаватская).

К сказанному здесь интересно прибавить, что учению браманизма о трех Логосах следует и северный буддизм.

<sup>6</sup> Основателем элейской школы явился Парменид по свидетельству Сотиона он был слушателем Ксенофана; Парменид был посвящен в пифагорейский союз; Шюре приводит четыре ступени посвящений в пифагорейских таинствах; Фабр д'Оливэ в «Золотых стихах Пифагора» подробно останавливается на сущности пифагорейского учения; «школа пифагорейцев, — говорит Шюре, — представляет для нас высочайший интерес, как наиболее замечательная попытка мирского посвящения. Предвосхитив синтез эллинизма и христианства, она имела целью привить науку «древу жизни»; она владела внутренним осуществлением истины в душе человеческой»; по Трубецкому прикосновенность Парменида пифагорейству сказывается в виде намека на учение о переселении душ; между тем определения единого сущего одинаковы у него с определениями Веданты и Упанишад. На эту связь Парменида с учением о единстве указывает и Анни Безант: «Наиболее поразительно сходство... учения об Одном и об едином в Упанишадах и Элейской школе. Учение Ксенофана относительно единства Бога и Космоса и неизменности

Одного, еще более учение Парменида, который знавал, что реальность может быть приписываема лишь Одному нерожденному, нерушимому и вездесущему, тогда как все разнородное и подлежащее изменению есть лишь видимость; и далее, что Быть и Мыслить — одно и то же; все эти доктрины вполне тождественны в существенных чертах с содержанием Упанишад и Ведантской философии, которая произошла от них». (Древняя Мудрость). Кн. Трубецкой полагает, что исходная точка философии Парменида есть полемика против дуализма пифагорейцев; в космологии же Парменид сходил с пифагорейцами; по Льюису Парменид предвозвестник учения о врожденности идей; «нельзя... назвать систему элейцев ни материалистической, ни идеалистической», — говорит Виндельбанд; с нашей точки зрения это система мистического реализма или, как теперь принято называть, система трансцендентального эмпиризма (недавно молодой ученик Риккерта так определил риккертство и по-своему был прав); от этого с одной стороны элейская школа в лице Зенона утрирует одну сторону философии Парменида (недаром Гегель указывает на то, что некоторых положений Зенона еще никто не опроверг); с другой стороны система элейцев имеет точки соприкосновения с философией Санкья, ложно принимаемой некоторыми ориентологами за систему наивного реализма.

<sup>7</sup> Эмпедокл родился в Агригенте (жил от 490 — 430 г.). Его философия представляет собою попытку примирения онтологии элейской школы с генетизмом Гераклита; такая попытка примирения встречается и у пифагорейцев и у Эмпедокла; четырем стихиям природы (огню, воде, земле, воздуху) Эмпедокл дал определение бытия; Виндельбанд указывает зависимость астрономических представлений Эмпедокла от пифагорейцев; физиологию свою Эмпедокл приводил в связь с четырьмя элементами; кровь по его представлению есть смещение этих элементов. Эмпедокл учил о переселении душ: Безант и Гарбе (*Die Sānkhya Philosophie*) указывают на близость Эмпедокла к философии Санкья.

Сюда:

Bergk. De prooemio Empedoclis 1839.

Panzerbieter. Beiträge zur Kritik und Erläuterung des Empedocles 1844.

Schläger. Empedocles quatenus Heraclitum secutus. 1878.

O. Kern. Empedokles und die Orphiker. (Arch. f. Gesch. d. Ph. 1).

<sup>8</sup> Анаксагор родом из Кладзомен (500—428); его влияние на просвещение Афин огромно. Его учениками были Перикл, Еврипид, Фукидид; он влиял и на философию Сократа; Анаксагор принадлежит к атомистам, признавая множественность элементов. Этим элементам противопоставляется мировой дух (Νοῦς), Νοῦς — причина движения. Νοῦς является и разумом вселенной; отсюда развивается космогония Анаксагора. Отрывки из сочинения Анаксагора собирали Шаубах и Шорн.

Сюда:

Panzerbieter. De fragmentorum An. ordine. 1836.

Breier. Die Philosophie des An. nach Aristoteles. 1840.

Zévolt. Dissertation sur la vie et la doctrine de'A. 1843.

Alexi. An. und seine Philosophie. 1867.

M. Heinze. Ueber den Νοῦς des A. 1890.

<sup>9</sup> Демокрит из Абдеры родился в 460 г.; продолжительно путешествовал по Азии и Египту. Ему принадлежит много сочинений, утраченных между 3-м и 5-м веком; его философия была философией атомизма; Демокрит объясняет явления мира и множественность явлений из механики атомов; ему принадлежит учение о механической необходимости; главный элемент мира по Демокриту — огонь; всякая психическая деятельность обуславливается движением атомов огня; отсюда рождается его этика: желания суть тоже столкновения огненных атомов; грубые желания выводятся из равновесия соотношения этих атомов; наоборот: высокие чувства гармонируют атомы огня. Виндельбанд указывает на то, что материалистическая система Демокрита развилась под влиянием Гераклита, Анаксагора, Парменида и Протагора; по Анни Безант в философии Демокрита есть много черт, роднящих ее с философией индусов.

Сюда:

Geffers. Quaestiones Democriteae. 1820.

Papencordt. De atomicorum doctrina 1732.

Liard. De D. philosopho. (1873).

A. Lange. Geschichte des Materialismus. 1873.

Lortzing. Über die ethischen Fragmente des D. 1873.

Johnson. Der Sensualismus des Dem. 1863.

Natorp. Forschungen.

<sup>10</sup> Шула шарира — есть план материальных оболочек; к материальным оболочкам относятся семь модификаций или последовательных разрядов вещества; эти семь состояний вещества суть следующие: 1) твердое, 2) жидкое, 3) газообразное, 4) эфиробразное (первый эфир), 5) второй эфир, 6) третий эфир, 7) четвертый эфир. Эти четыре стадии разрядки эфира суть комбинации по степени сложности первичных эфирных атомов; эфирный атом науки есть в сущности еще сложное целое из первичных атомов; физический атом в свою очередь есть комбинация еще больших сложностей; физическое тело состоит из физического тела в нашем смысле, т.е., из комбинации первых трех стадий модификации материи + еще эфирный двойник; эфирный двойник как бы пронизывает физическое тело; то, что мы называем призраком, есть в сущности эфирный двойник; он серого, туманного цвета с лиловатым или голубоватым оттенком; эфирный двойник есть звено, соединяющее грубо физические

элементы материи с элементами чувственного (или астрального мира); эфирный двойник может отделяться от тела; он может выступать за пределы тела, расширяясь в виде ореола над видимым телом; этот ореол есть так называемая аура; у людей праведной жизни аура более интенсивна; она как бы преобразует видимое тело (нимб святых); окончательный разрыв между видимым телом и эфирным двойником наступает со смертью; после смерти эфирный двойник разрушается.

<sup>11</sup> Линга-Шарира — это ступень (оболочка, форма) жизни чувственного мира; так называемые низшие духи обитают в этой сфере; сюда духи огня, воды, земли, воздуха и эфира; знание законов чувственного мира подчиняет обитателей этого мира человеческой воле; таково основание магии (см. Stanislas de Guaita «Le Serpent de la Genèse» 1897). Соответственно стадии чувственного мира и человек имеет форму проявления в этом мире — так называемое астральное тело; человек, в мире чувств, проникает в астральный мир, который имеет семь подразделений, как и физический мир; эти семь ступеней суть как бы семь концентрических кругов, которые мы пересекаем; эти стадии суть таковы: 1) стадия Камарупы (тяжелая, печальная атмосфера); образы здесь обитающие имеют угрожающий вид, это — чудовища; 2) на второй стадии мы испытываем чувственные вождления; после смерти и разрушения физического тела мы не имеем возможности эти вождления удовлетворить; 3) и 4) мучительные стадии, хотя и менее мучительные нежели предыдущие; 5) это стадия чувственных блаженств, выражающихся в райских образах; образы этой стадии обладают духовной телесностью; Безант указывает, что здесь место успокоения примитивно настроенных религиозных людей: здесь — «Элисейские поля» древних греков; здесь — Валгалла; 6) ступень уже несколько более утонченная; 7) седьмая ступень составляет уже переход к высшему плану. Эти семь ступеней астрального мира образуют область, называемую Камалокка; сюда попадает астральное тело человека после смерти; низшие ступени соответствуют Аду, средние — чистилищу.

В этой области отпечатлеваются наши желания, отделяясь от нас, и преследуя нас, как самостоятельные существа; эти созданные нами формы называются в теософии «искусственными элементами». Безант пишет: «Взрыв злобы создает очерченную молнию красной цвета, острыми или крючковатыми углами, приспособленными к тому, чтобы нанести вред» (Древняя Мудрость). Вся астральная атмосфера вокруг нас наполнена «искусственными элементами»; складываясь в одно целое, эти элементы образуют национальную, классовую и иную атмосферу, т.е. призму, индивидуально-преломляющую для нас общечеловеческие идеи и чувства, влияя обратно на физическую атмосферу жизни. Они вызывают и укрепляют бытовые формы жизни.

<sup>12</sup> Прана есть собственно сила стремления, входящая в два плана: ментальный и план причины (каузальный); «ментальная сфера есть сфера сознания, работающего, как мысль», — говорит Анни Безант в «Древней Мудрости»; можно о ней говорить, как о материальной, живой мысли; в ментальной материи развиваются быстрые и сложные вибрации, необыкновенно изящные. Ментальная сфера в свою очередь делится на семь ступеней; четыре низшие ступени имеют определенные формы и образы; они называются Rûra; три высшие ступени ментального мира безобразны (Agûra). Стадии Rûra соответствуют, по Безант, жизненному сознанию неразвитого, среднеразвитого и духовно-просвещенного человека; три высшие ступени ментального мира имеют вид неземной красоты, не уподобляемой никакому образу воображения; тело каузальное есть уже стадия Agûra ментальной сферы; Безант называет его «Обителю... Вечного Человека»; только оно до конца неразрушаемо после смерти; эта стадия находится на пятой ступени ментального плана; мир ментальных форм есть Девакан или рай. В физическом, астральном и ментальном мире, по Безант, совершается странствование души человеческой.

<sup>13</sup> «Manas», по Безант, есть подобие Мирового Разума, третьего Логоса; отношение Manas'а к форме, в которой он проявляется — сложное. «Человеческая монада есть Atmâ — Buddhi — Manas, или, выражаясь иначе, Дух, Духовная Душа и Душа человеческая. Тот факт, что все три являются лишь аспектами Божественного «я», делает возможным вечное существование человека, и хотя все три аспекта проявляются врозь и последовательно, их единство по существу делает возможным, чтобы человеческая душа сливалась с Духовной Душой... «Пятое начало (Manas) образует для себя тело в ментальной сфере, дабы войти в соприкосновение с миром физических явлений». (Древняя Мудрость).

<sup>14</sup> «Buddhi» — это состояние, о котором нельзя сказать ничего в терминах слов: наиболее приближенным понятием о буддхическом плане дает представление об отношении между людьми, в котором соединяется мудрость с любовью. Безант указывает на Плотина, пытающегося в неудачных словах охарактеризовать состояние, соответствующее буддхическому; Плотин говорит: «Они также видят во всех вещах не то, что подвержено рождению, но то, в чем является самая их суть. И они усматривают себя самих в других. Ибо там все вещи прозрачны, и нет там ничего темного и непроницаемого, но все там видимо каждому внутренно и насквозь. Ибо свет встречается всюду со светом, так как каждая вещь видит в себе все остальное и так же видит все остальное в каждой другой вещи...»

Наконец, следующая ступень, когда, выражаясь языком Плотина, «все остальное», т.е. мир, становится единством во мне и «каждая вещь»



(я) становится «всем остальным»; здесь уже кончается индивидуальная раздробленность высших сознаний; далее — сам третий Логос. Атмический план символизирует в человеке первый Логос; но поскольку атмический план сливается с всеединою жизнью (символом четверицы, IЕVE), постольку здесь соприкасается и реально сливается принцип Единого Бога с индивидуальным началом человека.

Безант приводит следующее соединение таблиц, рисующих соотношение человеческих планов:

Начала:		Формы	
Теософская классификация:		Ведантская:	
Atmâ		Anandamagakosha	Дух (нет формы)
Buddhi		Vignyanamayakosha	Тело блаженства
Высший Manas}	Душа человека}	Manomayakosha	Тело причинности
Низший Manas}		Ranamayakosha	
Kâma	Животная душа }	Annamayakosha	{ Ментальное тело Астральное тело Эфирный двойник Физическое тело
Linga Sharîra			
Schula Sharîra			

Эта классификация, конечно, относительна, кроме того здесь есть терминологические особенности; так в иных классификациях (и это чаще всего) *Linga Sharîra* есть название, соответствующее астральному плану; эфирный же двойник относится уже прямо к физическому плану; далее *Prâna* соответствует скорей ментальному телу и даже телу причинности; во многих терминологиях опущена ступень низшего *Manas'a*; такая терминологическая неустойчивость понятна; все эти ступени и планы имеют множество переходов; поскольку например, эфирный двойник есть проводник астральности в физическое тело, его можно объединять с астральным телом; поскольку же он есть физическая материя — он относится к *Schula Sharîra*. Любопытно, что в ведантской классификации начало *Manomayakosha* объединяет *Kâma* и низший *Manas*, т.е. начало животной души с частью души человеческой, тогда как Безант соединяет низший *Manas* с высшим в самостоятельное начало; ведантская терминология расщепляет это соединение, обозначая высший *Manas*, как *Vignyanamayakosha*, и смешивая *Kâma* с низшим *Manas'*ом в начало *Manomayakosha*; этим эта терминология соединяет ментальное тело с астральным в некоторое единство. В обычной теософской литературе принята следующая классификация: 1) физическое тело, 2) астральное тело, 3) ментальное тело, 4) тело причинности, 5) тело *Manas'a*, 6) будхическое тело 7) Дух.

<sup>15</sup> Выше приходилось указывать на то, что сущность искусства, поскольку мы рассматриваем формы его с точки зрения общих условий проявления в материале, уже условно сводима к схематизму понятий рассудка, и что самой схемой сущности будет пребывание реального во времени, заставляющее нас представлять его, как чего-то, лежащего во времени. Вот что говорит Кант: «Образ создается опытно способностью производительного воображения, схема же чувственных понятий (фигур в пространстве) есть как бы монограмма чистого воображения *arîogî*; только посредством ее становятся возможны самые образы, ибо схема собственно соединяет образы с понятиями, с которыми они не вполне однородны. Поэтому, схема чистого понятия рассудка не может быть изображена в каком-нибудь образе». (Критика Чистого Разума). Отношение, устанавливаемое между схемой в искусстве и аллегорией, равнозначно отношению, устанавливаемому между чистым понятием рассудка и идеями разума. «Понятия рассудка, — говорит Кант, — мыслятся также *arîogî* до всякого опыта, и для опыта... Самое название разумного понятия уже доказывает, что оно не ограничивается пределами опыта, так как оно касается такого познания, в состав которого опыт входит только как часть... Понятия разума служат к объединению понятий рассудка». (Трансцендентальная диалектика). Кант называет понятия чистого разума трансцендентальными идеями. «Столько существует родов отношений, представляемых в категориях, сколько же и чистых понятий разума...» «Все трансцендентальные идеи могут быть подведены под три отдела, из которых в первом заключается безусловное единство мыслящего субъекта, во втором — безусловное единство ряда условий явления, в третьем безусловное единство условия всех предметов мышления вообще. Мыслящий субъект есть предмет психологии, сумма всех явлений (мир) есть предмет мироучения (*kosmologie*), и предмет, составляющий первое условие возможности всего мыслимого (существо всех существ) есть предмет *Богословия*» (Система трансцендентальных идей).

Понятия разума стало быть являются необходимо лежащими в основе метафизики; а всякое мировоззрение есть прежде всего — метафизика; то или иное мировоззрение, лежащее в основе художественного произведения и являющееся его идейным содержанием, приводимо к тому или иному условию его возможности; таким условием его возможности является трансцендентальная идея (либо единство мыслящего субъекта, либо единство ряда условий явления, либо единство условия всех предметов мышления вообще); но идейное содержание дано в искусстве посредством образов; эмблема есть, выражаясь языком Канта, монограмма чистого воображения, соединяющего образы творчества в систему; посредством эмблемы идеи разума становятся мыслимыми в чувственных образах; а всякая идея в искусстве, стало быть, есть уже аллегория; но мы называем аллегорией в собственном обычном смысле только



тот образ, в котором сознательно вложено его идейное содержание; сознательный аллегоризм часто губит произведения искусства. Но умелое и осторожное пользование аллегорической формой вполне законно. Смысл искусства открывается нашему разуму в метафизических ценностях; аллегория в искусстве есть род метафизической ценности; напрасно думают, что аллегория выражает рассудочность; с известной точки зрения аллегория может казаться действительнее, нежели самый образ бытия, каким он является для нас и в объективной действительности, и в образах искусства; аллегорический образ противопоставляется здесь и образам данного бытия, и отвлеченным нормам познания; аллегорический образ может казаться с некоторых точек зрения образом конкретной метафизической действительности, как о том говорит Бродер Христиансен: «Искусство, родина и все эти идеи — все это не только не отвлеченные понятия, какими они являются с эмпирической точки зрения, — нет, для творящего они кажутся конкретными метафизическими действительностями» («Philosophie der Kunst», стр. 167).

<sup>16</sup> Конечно, мы теперь сознаем иначе метафизическую потребность, нежели прежде; мы называем метафизикой ту систему, которая дедуцировалась бы из метафизических предпосылок теории познания; современная метафизика есть сознательная надстройка над известными логическими константами; она есть сознательное расширение логических категорий; Кант выводит метафизическую проблему из трех родов трансцендентальных идей; при этом он доказывает несостоятельность рациональной психологии и космологии; после Канта мы не можем вернуться ни к метафизическим системам доброго старого времени, ни к возможности принять метафизические системы последующей эпохи; так например в метафизике Лотце нас встречают рассуждения о единстве сознания: «...как на решительный факт опыта, — говорит Лотце, — вынуждающий нас, при объяснении духовной жизни признать носителем явлений сверхчувственное начало, а не материальные элементы, должны мы указать на единство сознания, без которого совокупность наших внутренних состояний не могла бы даже стать предметом нашего самонаблюдения» (Микрокосм, I том). Вот образец дурного тона метафизического расширения, где субъективно-психологическое переживание ложится в основу теоретического воззрения на предмет. Такими же дурного тона разглагольствованиями полна «Философия бессознательного» Эд. фон Гартмана, которого почему-то так ценит Вл. Соловьев в своем «Кризисе западной философии»; в противоположность догматической метафизике, всегда гипертрофированной условный и переступаемый предел познания в безусловное понятие трансцендентной реальности, в настоящее время мы присутствуем при возникновении метафизики нового типа (я бы сказал — при возникновении гносеологической метафизики), основания которой суть предпосылки самой теории знания: эти предпосылки таковы: логическая проблема ставится познанием, как онтологическая проблема (единое сущее Парменида и Элейцев); логическая проблема ставится, как проблема этическая (познание должно быть целостным, единообразным, познание имеет норму: отсюда возникновение телеологии и близость к Фихте); логическая проблема неразрывно связана с проблемой ценности (логическая ценность не совпадает с ценностью вообще; истина, как логическая ценность, предопределена ценностью вообще; это учение о ценности особенно ярко намечено в статье Ф.А. Степнуна, имеющей появиться в первом выпуске «Логоса»: Степун утверждает, что ценность положения и ценность состояния не совпадают друг с другом и тем не менее независимо существуют; но, скажем мы, раз допускаются два независимых рода ценности, то они выводимы из единой нормы ценности; норма познания не есть еще норма ценности; гносеологическая проблема становится проблемой гносеологической метафизики в тот момент, когда познанием нашим вносится утверждение трансцендентной нормы ценности, ибо тогда норма познания становится в зависимость от нормы ценности; установление характера этой зависимости конструирует ряд промежуточных дисциплин между теорией знания и теорией ценностей).

<sup>17</sup> Возвращение, хотя и по-новому, к метафизическим проблемам наносит удар логическому самолюбию некоторых современных гносеологических школ, хотя бы Марбургской школы Когена; особенно враждебно это метафизическое течение стремлению Гуссерля («Логические исследования», есть русский перевод); чистая логика по Гуссерлю должна обосновывать логику нормативную; между тем как метафизической предпосылкой теории знания и является понятие о нормативной связи чистых, познавательных принципов.

<sup>18</sup> Евангелие от Иоанна полно элементов неоплатонизма и герметизма.

<sup>19</sup> Норма поведения есть этическая эмблема Сына («Будьте совершенны, как Отец»); норма религиозного творчества есть эмблема Отца; содержание морали — эмблема духа («Дух дышит, где хочет»); троичность христианской догматики не есть ни троичность Логосов, ни первая триада. Графически область ее ниже места первой триады и ниже места трех Логосов. Христианский Бог так, как доказывается его существование в догматическом богословии: он не бог пантеистов, (ибо природа повреждена); метафизические доказательства бытия божия (космология, онтология, телеология и т.д.) ложатся в основу религиозной догматики; «Метафизические доказательства Бога, — говорит Паскаль, — так запутаны и так далеки от человеческих мыслей, что производят очень слабое впечатление... Бог христиан не есть только Бог

\* Глубоко ошибается  
Паскаль.

геометрических истин и стихийного порядка; таков Бог язычников и эпикурейцев» (Мысли о религии).

<sup>20</sup> В этом «Да» непостижимое единство, как ценностей положения (терминология Ф.А. Степшуна), так и ценностей состояния. Догмат не берется еще здесь в смысле логической ценности; наоборот, логическая ценность возможна под условием ее утверждения; там, где стоит утверждающее «Да», еще закон противоречия не действует; вместе с тем «Да» не есть еще ценность состояния, ибо всякая ценность состояния возможна под условием ее утверждения; утверждаемое «Да» есть другая эмблема для Символа. Можно сказать, Символ «Да» становится воплощением.

<sup>21</sup> В сущности, это разумели и Ницше и Виндельбанд; хотя этики их во внешнем выражении прямо противоположны; самую этическую норму Виндельбанд произвольно превращает в эмблему, когда в «Прелюдиях» указывает на религиозные предпосылки этики; этической норме противопоставляет Ницше сверхчеловека; но сверхчеловек Ницше — есть образный лик некоторой творческой нормы.

<sup>22</sup> Эйкену принадлежит справочник по философской терминологии «Philosophisches Sprachwörterbuch»; в этой книге прослежено генетическое развитие терминов; кроме того Эйкену принадлежат следующие книги: «Grundlinien einer neuen Lebensanschauung», 1907, и «Der Wahrheitsgehalt der Religion», 1901.

<sup>23</sup> Вопрос о термине таким образом связывается с логикой; правильное употребление термина зависит от точности в уяснении границ объема и содержания термина; вопрос об уяснении термина есть основной вопрос философии; Зигварт («Логика») приводит пример неправильного употребления Кантом термина «постулат»: в «Критике чистого разума» Кант ссылается на то, что «постулат» есть практическое положение; но в «Критике практического разума» этот термин есть теоретическое, недоказуемое положение; отношение между объемом и содержанием термина выдвигает Аристотель в «Аналитике» (Maier. Syll. des Arist. II, I, 47).

<sup>24</sup> Парабраман не Бог, а беспричинное божество; некоторые определяют Парабраман, как агрегацию космических потенций в безграничности и вечности; Парабраман — начало пассивное, не творящее; вместе с тем у Парабрамана отрицается все знание.

<sup>25</sup> Вопрос о норме переживаний приближает нас к вопросу о ценности состояний; таковы ценности религиозные. «Религия, — говорит Геффдинг, — получает различный характер в зависимости от того, мыслится ли высшая ценность, как пребывающая вечно, возвышающаяся над всяким становлением и изменением, — так что жизнь во времени в конце концов только иллюзия, — или же ценность сама развивается с течением времени и при всех изменениях борется за свое сохранение» («Философские проблемы»). В первом случае имеем норму переживаний, во втором случае переживаемую норму. На этом различии, по Геффдингу, основываются деления религии на индусскую и персидско-христианскую. Что касается нас, то мы с этим не согласны: в христианской религии встречаются и борются обе религиозные формы: индусская (гностицистическая, теософская) форма представлена в учении о Христе, как Логосе («Агнец, закланный до создания мира»); собственно христианская (теургическая) форма в учении о Христе, как богочеловеке, действительно жившем и действительно воскресшем.

<sup>26</sup> Существующая теософия, как течение воскрешенное и пропагандированное Блаватской, не имеет прямого отношения к нашему представлению о теософии как дисциплине, долженствующей существовать; существующая теософия пренебрегает критикой методов: и оттого многие ценные положения современной теософии не имеют за собой никакой познавательной ценности; стремление к синтезу науки, философии и религии без методологической критики обрекает современную теософию на полное бесплодие; современная теософия интересна лишь постольку, поскольку она воскрешает интерес к забытым в древности ценным мирозерцаниям; нам интересен вовсе не синтез мирозерцаний, а сами мирозерцания.

<sup>27</sup> Отношение Софии, премудрости Божией, к Логосу разработано в наши дни в оригинальной мистической концепции Вл. Соловьева.

<sup>28</sup> Ритм крови играл важную роль в древнейших теогониях, а также в оккультных религиозных воззрениях; иногда кровь смешивается с огнем, иногда с водой; иногда символы огня и символы крови перемещаются то в смысле, то в цвете: «А что до тебя, ради крови завета твоего, Я освобожу узников твоих из рва, в котором нет воды» (Захария 9, 11). «И покажу знамение на небе и на земле: кровь и огонь, и столбы дыма» (Иоиль 2, 30). «Гнев его разливается, как огонь» (Наум 1, 6). «Огнем ревности Моей пожрана будет земля» (Софония 3, 8). «Пейте от нее все: это — кровь моя нового завета» (Матф. 26). «Если дела ваши, как багряное, как снег убелю» (Исаия). «Убелели ризы кровию Агнца» (Откровение Иоанна). «Иисус был одет в запятнанные (кровью) одежды и стоял перед Ангелом, который... сказал: снимите с Него запятнанные одежды» (Захария 3, 3—4). И так далее...

<sup>29</sup> Во Фрейбургской школе философии есть стремление дать отчетливую гносеологическую терминологию; но по мере выяснения все большей и большей

отчетливости гносеологических понятий здесь намечается ряд терминов, являющихся основными в принятой терминологии, и однако в них сквозит все больший и больший метафизический смысл; гносеологические предпосылки риккерттианства все более и более сплетаются с метафизическими; является все большая необходимость, не отрицая самостоятельности гносеологии, по-новому размежеваться с метафизикой, раз уже философии невозможно без нее обойтись; выражаясь образно, скажем: самодержавие гносеологии во Фрейбургской школе должно дать конституцию как новым метафизическим исканиям современности, так и стремлению современных теоретиков символизма подойти к обоснованию всяческого символизма.

## ЛИРИКА И ЭКСПЕРИМЕНТ

### I

Безгранична область точного знания; она охватывает всевозможные объекты; говорят, что границы точного знания намечаются вовсе не той или иной группой объектов, а определенностью угла зрения на всевозможные группы объектов; определенность угла зрения зависит от метода исследования; тогда точное знание есть связь методологических групп по приемам исследования, а не по объектам. Наука есть связь методов, определенно отличающихся от иных методологических связей; объекты же связей будто бы безразличны; этнография есть наука, имеющая определенную связь и с филологией, и с естествознанием; это значит, что к одной и той же группе этнографических объектов исследования я подхожу с двумя методами; результаты исследований, иногда противоречивые, несоизмеримы тогда без критики объективной значимости самих методов. Предо мной ваза определенной формы, расписанная орнаментом и с иероглифическими надписями; я могу определить время и место отливки вазы, во-первых, анализируя надписи, во-вторых, анализируя орнамент, в-третьих, анализируя форму, сагитальный и тангентальный ее разрез; в первом случае, я подхожу к анализу ее, как филолог; во втором случае, — как историк искусства; в третьем случае, — как естествоиспытатель, применяя к этнографическому объекту методы, переносимые из сравнительной анатомии (что практикуется с успехом этнографами-естествоиспытателями).

Если указанные приемы исследования приведут меня к трем противоречивым результатам, я не могу сказать, что мои приемы исследования ложны, раз существует разработанная теория надписей, орнамента и разрезов ваз; сложны методы исследований и относительны; существуют ряды не совпадающих методов, хотя бы и точных; существует критика методов; но круг объектов исследования — все тот же.

Кажется, не стоит повторять этой азбучной истины; и однако приходится ее повторять. Может ли существовать у эстетики собственный метод исследования? Или она должна заимствовать его из чуждых областей?

Вот стихотворение Пушкина «Пророк». Как приступить мне к его анализу? Указанное стихотворение я могу анализировать двояко: во-первых, со стороны содержания, во-вторых, со стороны формы. Оставляя в стороне гносеологический вопрос о форме, содержании и их взаимоотношении, понимая под содержанием и формой все то, что наивно разумеют, имея дело с этими понятиями, я все же вижу, что под содержанием и формой можно разуметь нечто многосмысленное. Под содержанием, — во-первых, идейное содержание «Пророка», во-вторых, содержание переживания, выраженного в образной форме, в-третьих, самый образ пророка, каким он дается в стихотворении. В первом случае, я могу анализировать идею «Пророка» — а) с точки зрения индивидуальности Пушкина, б) с точки зрения истории идей, с) с точки зрения общественных и классовых противоречий того времени, d) с точки зрения сравнительной идеологии (анализируя тип пророка у поэтов), e) с точки зрения той или иной моральной, философской, теологической или даже мистической системы. То же разнообразие приемов исследования встретит нас при анализе содержания переживания и формы образа. Пять указанных приемов исследования, умноженные на три указанных содержания «Пророка», дают уже пятнадцать возможных методов анализа содержания, плюс всевозможные способы переложений и сочетаний этих способов.

Точно так же, анализируя форму стихотворения «Пророк», я могу разуметь под формой, во-первых, совокупность средств изобразительности, дающих рельеф образу пророка, во-вторых, расположение и сочетание слов (словесную инструментовку), в-третьих, метр и индивидуальное применение метра (ритм). Случайно указанные способы анализа формы распадаются на бесконечное разнообразие исследований. Совокупность средств изобразительности с точки зрения а) индивидуальности поэта, б) его времени, с) страны, d) положения, e) истории искусств и так далее. Результаты исследования формы и содержания «Пророка» несоизмеримы друг с другом; они зависят от методов.

Я могу ценить «Пророка» с точки зрения истории, социологии, метра, стиля и так далее. Стихотворение может выражать великую идею и быть не музыкальным для слушающего, и совершенно наоборот. В чем критерий его значимости? Что есть лирика?

Говорят, что лирика — форма поэзии, а поэзия — форма искусства. Существует ли наука о формах искусства? Что есть наука? Та или иная наука есть совокупность

приемов исследования над тем или иным объектом. Но, говорят, объекты научного исследования безразличны; следовательно, объект искусства (красота) есть, между прочим, объект научного исследования.

Мы видели, что в одном объекте исследования перекрещиваются различные научные методы (пример: этнография, психология и так далее). Так же и к красоте мы подходим с разнообразных точек зрения; но среди разнообразных научных групп существуют две главных тенденции в построении методов: тенденция связывать объекты с точки зрения зависимости их происхождения (генетический метод) и тенденция связывать их по цели (телеологический метод); в одном случае получаем группы законов, в другом — группы оценок; группы оценок образуют группу гуманитарных наук, предопределяемых нормами ценностей; в другом случае мы имеем дело с группой так называемых точных наук, предопределяемых нормами и формами познавательной деятельности; отношение норм ценностей к нормам познания есть наиболее сложный вопрос современной теоретической мысли<sup>1</sup>.

Говорят, что эстетика есть наука. Говорят, что эстетика не наука вовсе. Науки определяли по объектам исследования; определяли науки и по методам. Задача любой науки определена теперь, как серия многообразных исследований над определенной группой объектов, разложенной в методах. Существует тенденция вывести самый объект из метода; с другой стороны, точность любого метода возникла от установления определенной связи между той, а не иной группой объектов; точность метода позволила отделять самый метод от объекта; и тогда открылась возможность бесконечно расширить объект методологического исследования. Второй путь есть путь развития точного знания; он привел к разработке теории методологических построений; а эта разработка, в свою очередь, выдвинула вопрос о возможности выведения самых объектов исследования из методов этого исследования.

Если эстетика есть наука о прекрасном, то область ее — прекрасное. Что есть прекрасное? Это или вопрос метафизический, стоящий с вопросом о цели и ценности красоты, или вопрос позитивный (что считало прекрасным человечество?). В первом случае перед нами задача построить метафизику красоты, во втором — эстетический опыт в ряде мировых памятников красоты<sup>2</sup>; задача точной эстетики — анализировать памятники искусств, вывести закономерности, их определяющие; задача метафизической эстетики — уяснить единую цель красоты и ею измерить эстетический опыт человечества. Но единообразие такой эстетики стоит в связи с единообразием метафизики. Как возможна единая метафизика? Как необходимое условие самой теории знания. И если идеальная теория знания претендует на всеобщность, метафизика ее — всеобща и обязательна; но построение всеобщей и единообразной метафизики — задача, в настоящее время едва ли осуществимая в человечестве; и потому-то невозможно установить нормы эстетических ценностей; эстетика невозможна, как гуманитарная наука.

Возможна ли она, как точная наука?

Да, вполне возможна.

Только тогда она должна отказаться от общеобязательных оценок; ее задача — выведение принципов, как связи эмпирических гипотез эстетических исследований; гипотезы ее опять-таки — индукция из эмпирических законов.

Что же есть материал исследования в области эстетики? Если эстетика возможна, как точная наука, то материал исследования ее — свой собственный: таким материалом может служить форма искусств; например, в лирике этой формой являются слова, расположенные в своеобразных фонетических, метрических и ритмических сочетаниях и образующие то или иное соединение средств изобразительности<sup>3</sup>. Вот — эмпирика той области эстетики, которая исследует законы лирики.

Мне возражат, что в том или ином лирическом стихотворении есть еще образ, переживание, сюжет; образ, сюжет, переживание можно изучать со стороны формы; может существовать история образования сюжета, история возникновения образа. Область формальной эстетики, как науки, стало быть, шире. Но законы возникновения образов (закономерность или систематика художественных символов и переживаний) можно изучать и не с чисто эстетической точки зрения; область изучения законов возникновения образов может быть областью прикладной мифологии, психологии, социологии и так далее — в зависимости от метода, с которым мы подходим к объекту изучения. Объект изучения здесь — общий для ряда дисциплин; а точность метода связана с определенностью объекта; всякая точная наука возникла в процессе ограничения объекта исследования, в процессе нахождения *sui generis* связи между объектами; впоследствии эта *sui generis* связь<sup>4</sup> отделялась от объекта, как метод; и только потом безгранично расширялся круг объектов. Так в ботанике: первоначально под ботаникой разумели, главным образом, систематику растений; позднее области изучения формы растений (морфология), их анатомического строения, их функций (физиология) и их видов (систематика) разграничивались.

Путем отграничения физиология растений выросла в самостоятельное целое; открылась здесь роль физико-химических процессов; физиологическим методом ботаника приблизилась к идеалу точных наук; открылась возможность уяснить анатомию растений, морфологию их и прочее — разнообразием физико-химических процессов.

Систематика и морфология в первоначальном смысле явились прикладной областью ботаники, как точной науки; центром ее стала физиология растений.

Развивалась ли эстетика, как точная наука? Произошло ли здесь такое же ограничение объектов исследования, как во всякой точной науке? Нет, всегда эстетика была прикладной, а не самостоятельной областью; она становилась отдельной



главой то метафизики, то психологии, то социологии, то теологии, то лингвистики, то физиологии; искони в ней царствовал хаос методов; искони памятники искусств оценивали, и только оценивали, при полной невозможности найти иную норму оценки, кроме личного вкуса, авторитета или соответствия с догматом, не имеющим прямого отношения к эстетике, как науке. Говорили, чем должно быть искусство, забывая, что оно есть. Существующие формы искусств сложились так, а не иначе; может быть, существующее искусство — не искусство; может быть, искусство будущего образует новые формы искусств, соответствующие долженствованию; но само представление об искусстве сложилось не прежде факта его существования, а после; и потому-то фактический материал искусств (его формы) породил самый вопрос о том, что есть этот материал. И вот изучали материал: определяли предмет эстетического познания; сложность предметов этого познания, возможность рассматривать их многообразно породила столь огромную спутанность во взглядах на задачи и методы эстетики, что эта последняя до нынешнего времени вовсе не существовала, как наука. Но и не может эстетика существовать, как точная наука; она может существовать, как система наук; физика — не ботаника; ботаника — не этнография; но та, другая и третья возможны, как области естествоведения. Есть музыка, есть живопись, есть драматическое искусство, и есть лирическая поэзия; возможны науки о контрапункте, перспективе, краске, ритме и стиле; система этих наук, объединенная единообразным отношением к материалу звуков, красок, слов, средств изобразительности и так далее — наметила бы область точной эстетики; и в некоторых областях эстетики делаются попытки научного изъяснения принципов образования художественного материала (в музыке, в живописи); в других же областях изучение формы (анатомия) часто есть запретное занятие; им пренебрегают; композитор, прошедший теорию контрапункта, — явление нормальное; поэт, углубленный в изучение вопросов стиля и техники, в глазах русского общества — почти чудовище<sup>5</sup>; музыкальные академии, академии художеств пользуются покровительством общества; самая мысль о возможности академии поэзии вызывает насмешки: безграмотность есть заслуга поэта в глазах общества; поэт или писатель должен быть неучем; все это показатель дикости отчасти европейского общества и всецело русского в отношении к вопросам, связанным с поэзией и литературой; тончайшие, глубоко мучительные проблемы стиля, ритма, метра отсутствуют — это роскошь. Но ведь тогда открытие Лейбницем дифференциального исчисления в свое время было роскошью — и только роскошью (практическое применение его открылось впоследствии); всякие интересы чистого знания — роскошь; а они-то и движут развитием прикладного знания.

Эту азбучную истину стыдно повторять относительно вопросов эстетики, а повторять ее приходится: отвлеченный интерес к поэтическим формам есть интерес праздный не только по мнению общества, но и по мнению большинства художественных критиков России, писателей и подчас знатоков словесности<sup>6</sup>. Большинство этих последних, совершенно незнакомых с естествознанием (да и вообще с точной наукой), пытаются создать суррогат научности в области своих исследований, подчиняя поэзию, изыскную словесность той или иной догматической идеологии, быть может, уместной в других областях знания, но совершенно неуместной в проблемах чистой эстетики; и потому-то мысль об эстетике, как системе точных, экспериментальных наук, для них (почти вовсе незнакомых с научным экспериментом) есть мысль еретическая; а самый эстетический эксперимент — абсурд. Вместо этого, наука о литературе в лучшем случае для них есть история образов, сюжетов, мифов или история литературы; и в зависимости от того, подчиняют ли они историю литературы истории идей, культуры или социологии, имеет место грустный факт оседлания эстетики, как науки, социологией, историей, этнографией; в лучших и редких случаях происходит оседлание эстетики философией (ведь проблема ценности искусства существует — и именно философия более других дисциплин способна оценить самостоятельность красоты); но здесь пропадает самая идея о возможности существования, например, поэтики, метрики, стилистики, как точных наук.

С другой стороны, все наиболее ценное для разработки эстетики дали нам естествоиспытатели (Фехнер, Гельмгольц, Оствальд и многие другие), но они вовсе не объединяли свои исследования вокруг эстетики, а вокруг иных, хотя и точных, но к эстетике лишь косвенно относящихся наук.

Эстетика, как система наук, есть в настоящее время пустое место; его должны заполнить для будущего ряд добросовестных экспериментальных трудов; десятки скромных тружеников должны посвятить свои жизни кропотливой работе, чтобы эстетика, как система наук, возникла из предполагаемых возможностей. В настоящее время эстетика есть бедный осел, седлаемый всяким прохожим молодцом; всякий прохожий молодец способен взнуздывать ее любым методом, и она предстанет нам как бы послушным орудием то социологии, то морали, — на самом же деле личных счетов и личных вкусов. И потому-то честнее, проще те суждения о произведениях искусства, которые апеллируют к личному вкусу, не прикрывая грошовыми румянами объективизма. То, что литературная критика, эта прикладная область теории словесности, вырождается в иных газетах в фабрику явных и откровенных спекуляций, и что толпы спекулянтов, подавляя количеством, управляют общественным мнением интеллигенции<sup>7</sup>, — есть не только показатель продажности прессы, но и полное банкротство законодателей современных теорий словесности: их теории, допускающие «о б р а б а т ы в а т ь» произведения словесности в любом направлении, в настоящее время порождают лишь литературную спекуляцию<sup>8</sup>.



Не пора ли уйти всякому, любящему искусство, в уединение кабинета, не пора ли художникам и исследователям в области эстетики признать себя в положении средневековых мучеников знания и творчества, дабы не быть возведенными на костер публичного позора. Официальная quasi-эстетика их не услышит; развратная критика их или распнет, или растлит<sup>9</sup>.

В эпоху массового роста интересов к искусству, все поверхностнее эти интересы, — все более и более у людей, преданных искусству, назревает потребность уйти в катакомбы: из катакомб мысли вышли Коперники в эпоху, когда на площадях окруженные толпами бродили Саванароллы; в современном же отношении к искусству Саванаролла скорее соединится с грабителем, чем с художником или бескорыстным исследователем.

## II

Если возможно научное исследование в области лирической поэзии, то исходная точка этого исследования — конкретный материал в виде лирических произведений разных народов от древности до наших дней. Само лирическое стихотворение, а не отвлеченные суждения о том, чем должно оно быть, ложится в основу исследования. Но где же отправной путь исследования? Мы видим, что область, касающаяся содержания образа или переживания, данных в опытном материале, есть область многих методологических исследований, центр которых не эстетика, а какая-либо смежная научная дисциплина (физиология, психология, лингвистика, этнография). Надо найти такую отправную точку исследования, которая касалась бы лирики и только лирики. Если мы освободим разбираемое стихотворение от всякого идейного содержания, как не входящего в область формальных, а потому и точных наблюдений, перед нами останется только форма, т.е. средства изобразительности, в которых дается образ, слова, их соединение и их расположение. Задача таким образом суживается и становится более отчетливой. Но слова, их соединение и расположение, наконец, соединение и расположение средств изобразительности еще не очерчивают вполне точно область искомой науки о лирической поэзии. С одной стороны, изучение законов комбинации и модуляции средств изобразительности есть дальнейшее развитие теории словесности, объединяющей лирику и словесность в этом пункте в одно целое; с другой стороны, изучение слов и их расположение соприкасается с филологией и лингвистикой<sup>10</sup>. Развита ли теория словесности? Это вопрос спорный: теория словесности не построена на достаточном количестве проанализированного материала; теория словесности — дисциплина еще не достаточно опытная; нельзя назвать ее точной наукой, как науку, главным образом, описательную, а не экспериментальную; точно так же и филология есть, главным образом, описательная наука. Стадию описывания переживали все ныне точные науки; ботаника, психология, зоология преобладали сперва, как науки описательные (систематика и морфология растений, животных, описательная психология); систематики углублялись впоследствии в анатомию (сравнительная анатомия животных, растений); изучение анатомической структуры уже есть начало объяснения систематизированного материала; описание всегда переходит в объяснение, по словам Риккерта.

Но в отношении к памятникам лирической поэзии не было даже попыток к добросовестному описанию их<sup>11</sup>; нечего и говорить, что лучшие произведения искусства (будь то лирика Пиндара, Гете или проза Гоголя) вовсе не описаны; мы читаем Пушкина, Гоголя, как читаем мы Гете; а не умеем себе объяснить, как очарование наше этими художниками выражается в слого, стиле, который и составляет конкретную, осязаемую глазом или ухом плоть их творчества. Нечего и говорить, что мы читаем не Гете, а мимо Гете; и только потом, прочитывая в десятый раз то или иное произведение искусства, случайно открываем мы вовсе незнакомые нам красоты.

Красоты эти проходят мимо вся, как есть, художественная критика; потому-то и проповедь содержания в искусстве есть проповедь не содержания, открывающегося посредством формы, а проповедь какого-то голого, рационалистического содержания. Как бы ни оперировали мы с этим содержанием, операции не подвинут эстетику на путь точной науки, как не воспитают они и нашего эстетического вкуса.

Некоторые филологи утверждают, что филология есть наука медленного чтения; искусство вчитываться в произведения поэзии есть, конечно, искусство еще более медленного чтения; ведь каждое слово поэта, каждый знак препинания не рождается случайно, а медленно кристаллизуется в сложном, как мир, целом, называемом — лирическим стихотворением. А мы скользим по нему глазами и таким образом проскальзываем мимо него. Более внимательны к поэтам поэты; но эстетический опыт каждого поэта развивается медленно, всю жизнь; в процессе развития этого опыта, а также опыта чтения, даже самый вдумчивый поэт неизбежно открывает Америки; вместе с поэтом умирает и его опыт, а читатели остаются в блаженном неведении, как читать, во что вчитываться; любой крупный поэт образует школу не только благодаря непосредственному воздействию, но и потому, что его рабочая комната является невольной кафедрой стилистики<sup>12</sup>: только он может давать ответы на сложные, мучительные вопросы о форме, неизбежно встающие перед каждым ценителем красоты.

Если бы записать все то, что говорят поэты о вопросах формы, мы имели бы громадный материал для чисто научной обработки той части эстетики, которая касалась бы лирики; и как удивились бы преподаватели словесности, что их многолетние из поколения в поколение разглагольствования о поэзии не носят и одной сотой доли научности, которая бросалась бы в глаза, имей мы пред собой комментарии поэтов к поэтам же.

Что значить описать произведение словесности? Описать — значит дать комментарий; всякое лирическое произведение требует основательного комментария; комментируя стихотворение, мы как бы разлагаем его на составные части, пристально вглядываемся в средства изобразительности, в выбор эпитетов, сравнений, метафор для характеристики содержания; мы ощупываем слова, исследуем их взаимную ритмическую, звуковую связь; соединяя вновь в одно целое разобранный материал, мы часто не узнаем вовсе знакомого стихотворения: оно, как феникс, вылетает из самого себя в более прекрасном виде, или обратно — блекнет. Так подходим мы все более к сознанию, что нужна сравнительная анатомия стиля поэтов, что она дальнейший шаг в развитии теории словесности и лирики, и вместе с тем приближение этих дисциплин к отраслям научного знания<sup>13</sup>.

Возьмем для примера стихотворение Некрасова (отрывок из «Смерти Крестьянина»).

У дома оставили крышу.  
К соседке свели ночевать  
Заябнувших Машу и Гришу  
И стали сынка обрывать.

Медлительно, важно, сурово  
Печальное дело велось:  
Не сказано лишнего слова,  
Наружу не выдано слез.

Уснул, потрудившийся в поте!  
Уснул, поработав земле!

Лежит, непричастный заботе,  
На белом, сосновом столе,

Лежит неподвижный, суровый,  
С горящей свечой в головах,  
В широкой рубахе холщовой  
И в липовых новых лаптях.

Большие с мозолями руки,  
Подъявшие много труда,  
Красивое, чуждое муки  
Лицо — и до рук борода...

Что значит описать приведенное стихотворение? Разве само оно себя не описывает? В том-то и дело, что нет, если мы взглянем на него с точки зрения содержания. Я могу анализировать приведенный отрывок со стороны идейного содержания: идея приведенного отрывка — величие почившего крестьянина-труженика, окруженного «медлительной, важной, суровой» заботой близких отдать ему последний долг; суровый образ смерти склоняется над ним. Анализировать идейное содержание этого отрывка я могу с точки зрения индивидуальности поэтического творчества Некрасова: тогда я должен связать приведенный отрывок с одной из руководящих идей Некрасовского творчества; идея эта — идея о бедности русской деревни, о жизни русского крестьянина полной труда; скорбное величие этой жизни открывается в смерти. Задача анализа тогда — выделить в приведенном отрывке существенные признаки упомянутой идеи и связать их с существенными признаками всех параллельных отрывков из поэзии Некрасова. Труд безусловно почтенный, но выводы из этого труда дадут скорее характеристику взгляда Некрасова на деревню, чем характеристику черт, присущих его поэзии; индивидуальность этого взгляда изложима ведь в научном или публицистическом труде; статистика еще красноречивее сумеет подчеркнуть правоту приведенного взгляда; и публицистика, допускающая красноречивость статистики, окажется орудием еще более могущественным, чем поэзия: зачем тогда излагать идейное содержание в амфибрахии с рифмами и прочими атрибутами метрики? Анализируя приведенный лирический отрывок с точки зрения идейного содержания Некрасова, я буду иметь дело не с Некрасовым-лириком, а с Некрасовым-публицистом; анализируя так, я не увижу поэта.

Я могу далее связать взгляд Некрасова на русскую деревню с идеологией его времени, сравнить его описание деревни с описаниями Огарева, Никитина; я могу связать идеологию Некрасова с общественными противоречиями эпохи; я могу усмотреть элемент сентиментализма и романтизма в народничестве Некрасова, объяснить его психологию психологией «кающегося дворянина-помещика» или же психологией «интеллигента»; так выступит на сцену момент социологического разбора приведенного отрывка; выражения, вроде: «лежит непричастный заботе на белом сосновом столе», и выше: «уснул потрудившийся в поте», — я могу осветить, как черты сентиментализма и пессимизма Некрасова, представителя оторванной от народа либеральной интеллигенции, и осветить этот пессимизм чуждостью для Некрасова пролетарского мироощущения; кроме того, я имею возможность сравнить индивидуальность Некрасова в изображении похорон с изображением похорон — а) у русских лириков, б) у европейских лириков XIX столетия, с) у крупнейших лириков всех времен. Отношение к смерти в мировой поэзии — есть тема для почтенного труда о многих сотнях страниц; и далее, этот почтенный труд может быть лишь введением к целой серии иных, не менее (а даже более) почтенных трудов: «Отношение к смерти Некрасова, мировых лириков, Канта, Гегеля, Фихте, Шеллинга, Шопенгауэра, Гартмана, Ницше и т. д.». Вместо имен Канта, Шопенгауэра могут быть по желанию подставлены имена Беме, Экхарта или (в зависимости от взглядов) имена Василия Великого, Иоанна Златоуста... Я спрашиваю только: что останется тогда от поэта Некрасова? Все же мне непонятно, почему свой взгляд на смерть русского крестьянства изложил он в амфибрахии и при помощи рифм «крышу — ночевать — Гришу — обрывать» и т.д.



Кроме того во второй строфе наблюдается известная симметрия в расположении слов. Так: первая и вторая строки второй строфы начинаются с четырехсложного слова («медлительно, печальное»). Далее: в третьей и четвертой строке обратная симметрия в первых двух словах («не сказано лишнего» и «наружу не выдано»). Далее предпоследние слова последних двух строк симметричны, как трехсложные с ударением на первом слоге (лишнего, выдано); наконец: вторые слова первых двух строк симметричны по ударению (важно, дело). Все это мелочи: но сумма этих мелочей определяет симметрию структуры.

Еще более симметрична в расположении слов третья строфа:

Уснул, потрудившийся в поте!  
Уснул, поработав земле

Лежит, непричастный заботе,  
На белом, сосновом столе...

Здесь мы усматриваем симметрию не только в расположении слов по слогам и ударениям, но и по грамматическим формам; по слогам и ударениям: середину строки занимают трех-, четырех- и пятисложные слова (потрудившийся, поработав, непричастный, сосновом), а по бокам двусложные слова (уснул, уснул, лежит, белом, поте, земле, заботе, столе); по грамматическим формам: первые три строки построены из глагола (уснул, уснул, лежит), причастия или деепричастия (потрудившийся, поработав, непричастный) и существительного (в поте, земле, заботе); последняя же строка, оканчиваясь существительным, начинается двумя прилагательными, причем прилагательные эти дают контраст, определяя существительное (стол): «лежит... на белом, сосновом столе»; прилагательное белый определяет цвет, давая зрительный образ, а прилагательное сосновый определяет материал и еще, пожалуй, запах стола. Кроме того; первая и вторая строки начинаются одинаковым глаголом «уснул», а третья глаголом «лежит», т.е. уже не прошедшим, а настоящим временем; здесь — параллелизм; но в параллелизме — контраст (уже уснул — и вот еще лежит перед нами). Кроме того: повторение дважды глагола «уснул» с прилежащими приставками «по» (потрудившийся, по-работав) придает особую фонетическую прелесть строфе, точно так же, как и аллитерирующие<sup>16</sup> слова последней строки «на сосновом столе». Удачное скопление одинаковых гласных и согласных подчеркивает подчас энергию словесной инструментовки; примеры скопления гласных: «В минуту жизни трудную» — нууиуууу; или: «Есть сила благодатная» — еиаааая, где слог «го» произносится как «га»; иногда чередование гласных аккомпанирует смыслу, как, например, у Тютчева: «Тени сизые смешались...» здесь доминирует высокая буква «и»; «свет — поблекнул, звук — уснул...» здесь доминирует низкое «у»: угасанию света соответствует понижение гласных с высокого «и» к низкому «у» через промежуточное «е». Примеры скопления согласных: «Кругом крутые кручи»; «Сметает смехом смерть».

Соединение большей ритмической легкости и симметрии с симметрией смысла и словорасположения в одно согласное целое производит такое впечатление, что третья строфа приведенного отрывка кажется нам наиболее удачной и в образном, и в фонетическом смысле.

Но параллелизм, начавшийся в третьей строфе, продолжается в четвертой.

Лежит неподвижный, суровый,  
С горячей свечой в головах,

В широкой рубахе холщовой  
И в липовых новых лаптях.

Если мы сопоставим третью строфу с четвертой, то увидим, что обе они объединены одним параллелизмом; из восьми строк первые две начинаются с глагола «уснул», и далее определяется, кто уснул и как уснул (потрудившийся в поте, поработав земле); соответственно с прошедшим временем определения носят несколько более отвлеченный характер; третья строка вводит настоящее время «лежит» — и уже в четвертой строке третьей строфы появляется конкретный образ (лежит... на белом сосновом столе); четвертая строфа открывается продолжением параллелизма «лежит»; далее два прилагательных «неподвижный, суровый»; прилагательное «неподвижный» как бы возобновляет параллелизм первой, второй и третьей строк третьей строфы (только там причастия и деепричастия); ожидаешь после «неподвижный» существительного, как двумя строками выше, но параллелизм нарушается присоединением второго прилагательного «суровый», как и в предыдущей строке; только там строка начиналась двумя прилагательными, а здесь она ими оканчивается; нет и обратной симметрии, ибо строка начинается глаголом «лежит» вместо существительного; сам же глагол есть повторение слова, открывающего третью строку третьей строфы; строка «Лежит неподвижный, суровый» находится со строкой «Лежит, непричастный заботе» в своеобразной связи, как находится она в своеобразной связи со строкой «На белом сосновом столе»; эта строка как бы двояко симметрична; в ней синтез двух ритмических тем; наконец, два ее прилагательных «неподвижный, суровый» — прилагательные иного порядка, чем «белый» и «сосновый»; первые как бы апеллируют к нашему воображению (мы сами должны вообразить суровый и неподвижный лик мертвеца); вторые же даны нашему воображению: следует только вызвать в нашем воображении готовое представление о белом и сосновом столе.



Вот сколько непосредственных восприятий заключено в одной только первой строке четвертого четверостишия; мы описываем ее, чтобы показать, что в форме ее написания сказалось высокое мастерство, что Некрасов только потому и поэт, что он написал ее так; но далее: четвертая строфа есть продолжение описания образа покойника, которое было начато в предыдущей строфе; дальше все большая и большая конкретность образа: «лежит... с горящей свечой в головах»; строка открывается присоединением причастия к двум прилагательным, но причастие относится уже к другому слову; тем не менее три близкие грамматические формы конца первой и начала второй строки четверостишия обратно симметричны трем прилагательным конца третьей, а также начала и середины четвертой строки «в рубахе холщовой и в липовых новых лаптях».

«С горящей свечой в головах»; эта строка интересна еще и в другом отношении; выражение «в головах» есть выражение бытовое; обыкновенно говорят: «подушки в головах»; и такое выражение придает выражаемому характер обыденности, почти уюта<sup>17</sup>; когда говорят «свеча» (в единственном числе), то разумеют скорее свечу для домашнего пользования, а не смертную свечу, потому, что около гроба почти у головы ставят не одну, а три свечи; вместо того, чтобы сказать «свечи в голове», Некрасов употребляет другое выражение: «свеча в головах». Символ смерти от этого приобретает характер чего-то обыденного, домашнего, чуть ли не уютного; выражением «свеча в головах» Некрасов вносит в описание смерти тонкий, едва уловимый импрессионизм; кроме того: два «с» второй строки «с... свечой» создают ассонанс с «с» прилагательного «суровый». Третья строка: «В широкой рубахе холщовой» отчасти симметрична с предыдущей строкой хотя бы тем, что она, как и предыдущая, заключает в себе новый штрих, рисующий конкретно образ покойника; кроме того, этот штрих вносится при помощи предлога «в» (в предыдущей предлог «с»), трехсложного прилагательного с ударением на втором слоге «горящей» (в предыдущей строке на соответствующем месте стоит трехсложное же прилагательное «широкой»), сопровождаемого существительным «рубахе» (в предыдущей строке существительное «свечой»). В разбираемой строке опять мы встречаемся с двумя прилагательными, но размещение их иное: «лежит неподвижный, суровый» — «в широкой рубахе холщовой». Следующая строка: «И в липовых новых лаптях», как и две предыдущих, вносит новый еще более конкретный штрих в образ покойника и притом с помощью совершенно аналогичного материала слов (предлога «в», двух прилагательных и существительного), но расположенных иначе: открываясь, как и предыдущие две, предлогом и прилагательным, она присоединяет к первому прилагательному второе, являясь по расположению их тождественной с четвертой строкой третьей строфы («На белом сосновом столе»), обратно симметричной первой — четвертой строфы («Лежит неподвижный, суровый») и аналогичной по материалу слов с предыдущей («В широкой рубахе холщовой»). Эта строка начинается после предлога, как и предыдущие две, трехсложным прилагательным, но с измененным ударением (на первом слоге: «липовых»); интересна здесь словесная инструментовка гласных и согласных: 1) — гласных: проходит звук «и — ы»; 2) — согласных: проходит аллитерация (липовые... лапти); 3) — соединение согласных и гласных: окончания двух прилагательных совпадают (лип-овых, н-овых) при несовпадении ударения на совпадающих слогах. Инструментовка здесь благодаря согласным «л» и «п» противоположна инструментовке предыдущей строки «В широкой рубахе холщовой», где согласные комбинацией звуков создают впечатление волнистого и шелестящего при прикосновении холста. Четвертая строфа дает поразительно тонкое по импрессионизму описание обстановки вокруг покойника, причем описание идет от более общего к более конкретному: то, что лапти «липовые и новые» приближает образ покойника необычайно.

Третья и четвертая строфы составляют как бы одно целое; они живописуют обстановку гроба и одежду покойного; они объединены одним параллелизмом и соединены одним предложением, начинающимся во второй половине третьей строфы и захватывающим всю четвертую строфу; обе строфы состоят из комбинации существительных, прилагательных (причастий и деепричастий) и глаголов, расположенных в сложной симметрии; обозначая первые через «а», вторые через «b» и третьи через «с», мы получим следующую схему.

с b a  
с b a  
с b a  
b b a

с b b  
b a a  
b a b  
b b a

Если бы мы составили ряд таких диаграмм относительно всех стихотворений Некрасова и сравнили бы эти диаграммы с диаграммами других поэтов, мы могли бы найти эмпирические законы расстановки слов, индивидуальные для каждого поэта. Так описание и наблюдение привело бы нас к эстетическому эксперименту<sup>а</sup>.

Обозначая односложные слова через «а», двусложные через «b», трехсложные через «с», четырехсложные через «d», пятисложные через «е», мы получим следующую схему отрывка:

<sup>а</sup> Я оканчиваю здесь описание приведенного отрывка, ибо читатель, надеюсь, понял, в чем оно заключается.



1-я строфа	2-я	3-я	4-я	5-я
abdb	dbb	beab	bdc	cdb
cbc	dbb	bdb	cbc	dbb
bdab	accb	bdc	ccc	dcb
<u>abbc</u>	<u>cacb</u>	<u>acbb</u>	<u>acbb</u>	<u>baaac</u>
15	14	14	13	14

Если рассматривать с точки зрения экономии слов, то наиболее удачная в ритмическом смысле четвертая строфа, а неудачная — первая.

Располагая строфы по симметрии грамматических форм, получим следующее:

aca	bbb	cba	cbb	baa
acc	bac	cba	baa	bba
baa	cba	cba	bab	bba
cas	bca	bba	bba	aaa

Рассматривая элементы симметрии, заключаем, что наиболее симметрической окажется третья строфа, потом вторая и, наконец, четвертая. Менее симметричны — первая и пятая.

Соединяя обе схемы в одну, заключаем, что наиболее ритмичны строфы вторая, третья, четвертая. Но ведь непосредственное ощущение легкости чтения встречается нас именно в этих строфах.

Беру другие строфы Некрасова (трехстопный амфибрахий) и обозначаю их схемы слов:

dbb	} 16	aaaabaa	} 20	} 11
abcc		ababc		
abcb		aadc		
abbac		aadc		
		abbab		
		aaaca		

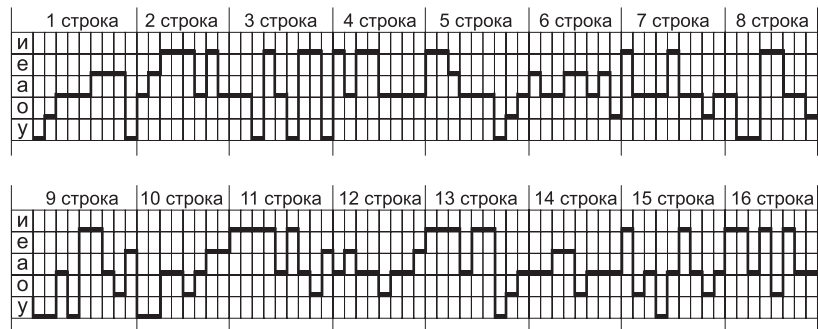
Читатель заключит а priori, что приведенный амфибрахий звучит тяжелее выше разобранный. И действительно:

368 Случайная жертва борьбы!  
Ты глухо, незримо страдала,  
Ты свету кровавой борьбы  
И жалоб своих не веряла, —  
Но мне ты их скажешь, мой друг!

Ты с детства со мною знакома.  
Ты вся — воплощенный недуг,  
Ты вся — вековая истома!  
Тот сердца в груди не носил,  
Кто слез над тобою не лил.

Случайно ли, что и образность, воплощенная в материал слов, так неуклюже сцепленных, почти отсутствует? Случайно ли, что содержание цельнее в разработанной форме описанного отрывка?

Выше мы касались значения сочетания гласных, их скопления, контрастов; располагая гласные в порядке их высоты (и считая для простоты «я» — за «а», «ю» — за «у», «ё» — за «о», «ы» — за «и»), получим следующую диаграмму разобранный отрывка:



Вот ломаная, характеризующая изменение гласных; если бы изучили эту ломаную, если бы была составлена средняя кривая колебаний гласных у Некрасова, то мы имели бы возможность сравнивать ее со средней кривой Пушкина; изучение и сравнение таких кривых, как знать, не натолкнуло ли бы нас на какой-нибудь эмпирический закон? Из суммы таких законов обозначились бы области экспериментальной стилистики, риторики, лирики; но эксперимент — отсутствует; вместо этого продолжают писать о том, что Некрасов — поэт гражданской скорби, Пушкин — национальный поэт, а Фет — поэт бабочек. Десятки лет господства критики седлают экспериментальную эстетику чуждыми ей методами или, в лучшем случае, занимаются переливанием из пустого в порожнее.

Наконец, существует область, где эксперимент со стихом особенно прост, а результаты дают чрезвычайно богатый материал. Я разумею ритмику.

### III

Одна из задач современной поэтики заключается в точном определении того, что есть ритм: определить область ритма в поэзии, его границы, его связь с музыкой с одной стороны, и с поэтическим метром, — с другой. Вот ближайшая задача изысканий в области русской поэзии; и в этом чисто научном направлении в настоящее время в России работали только одни поэты, музыканты, да профессор Ф. Е. Корш. Между тем, на западе мы чаще и чаще встречаемся с образцовыми трудами, касающимися версификации, ритма и метра.

Первая настоятельная задача заключается в точном разграничении ритма и метра; странно сказать, но эти области доселе смешиваются; в то время как ритм является выражением естественной напевности души поэта (духом музыки), метр является уже совершенно точно кристаллизованной, искусственной формой ритмического выражения. Мне приходилось долго беседовать с одним известным теоретиком музыки, занимавшимся ритмикой народных былин; и я должен был согласиться, что без знания музыкальных законов ритма едва ли возможно проследить генезис метрики. Например, С.И. Танеев полагает следующее: в то время как в основе былин лежит известная музыкальная закономерность, позволяющая любую строку перевести на музыкальные знаки так, чтобы каждый слог обозначал половину, четверть, одну восьмую такта, а сумма слогов двух смежных строк обозначала одинаковое число тактов; этим достигается большая ритмическая свобода в построении былинных строк; — и однако эта свобода не произвол: любой слог в любой строке может быть то растянут (половина), то ускорен (четверть, восьмая) при условии, чтобы ускорение не носило характера одной шестнадцатой; одна шестнадцатая при чтении производит впечатление диссонанса; если в былине записывать нотными знаками строку за строкой, обнаружится связь между ритмом и логическим ударением; логическое ударение почти всегда падает на слоги, произносимые более медленно; характерно и то, что среди всевозможных ритмических модуляций народной былинны, как-то например:



или



попадается и нижеследующая строка:



т.е. при метрическом обозначении:

○ — ○ — ○ — ○ —;

мы видим, таким образом, что русский четырехстопный ямба уже содержится в былине, как частный случай более общей ритмической закономерности; точно так же, как и трехстопный амфибрахий, изобразимый ритмически приблизительно так:



Закрываю отсюда: не являются ли метрические формы трехстопного амфибрахия и четырехстопного ямба формами обратимыми, т.е. нельзя ли построить такую строку, которая с изменением ритма чтения могла бы теоретически одинаково следовать за ямбической строкой так же, как и за амфибрахической? Теоретически это возможно. И вот почему: чисто выдержанного ямба не существует в русском языке вовсе; почти всегда мы имеем комбинацию ямба с пэаном, пиррихием, спондеем и т. д. Например:

Как демоны глухонемые

Ведут беседу меж собой.

Размер этого двустишия ямбический (условно); de facto же первую и вторую строки можно записать так:

○ = | ○ ○ | ○ ○ | ○ = | ○

Т.е. первая строка есть комбинация двух пэанов (пэана второго и пэана четвертого) или сочетания ямба с пиррихием; мы должны произнести два чисто условных, насильственных голосовых ударения для того, чтобы подчеркнуть, что эта строка — ямбическая. Если же при чтении мы сделаем только одно насильственное ударение на третьей ямбической стопе, а вторую ямбическую стопу прочтем без ударения, то получим трехстопный амфибрахий:

Как демо — ны́ глухо́ — неме́е.

В первом же случае мы имели два насильственных голосовых ударения:

Как де́ — моны́ — глухо́ — немые́.

Первое расположение голосовых ударений приближает ритм чтения к трехстопному амфибрахию:

    ∪   —   ∪   ∪   —   ∪   ∪   —   ∪  
Как  де́  мо  ны  глу́  хо  не  мы́  е  
Бе  се́  ду  ве  ду́т  меж  со  бо́й

Второе расположение голосовых ударений приближает ритм чтения к четырехстопному ямбу:

    ∪   —   ∪   —   ∪   —   ∪   —   ∪  
Как  де́  мо  ны́  глу  хо́  не  мы́  е  
Ве  ду́т  бе  се́  ду  ме́ж  со  бо́й

В сущности же вышеприведенная строка читается так:

Как де́ — моны́ глухоне́ — мые́.

Т.е. это ни ямб, ни амфибрахий.

Но, может быть, тут мы имеем комбинацию метрических форм? Да. Но для чего в изучение метрики вводить условные формы греческого стихосложения, имевшие прямой ритмический смысл только в том языке, где самая поэзия музыкально слагалась в ямб, хорей, амфибрахий и пр.? В русское стихосложение формально перенесены только ямб, хорей, дактиль, анапест, амфибрахий; искусственное же культивирование, например, триметра не всегда производит впечатление естественности на ухо; доказывать ритмические модуляции ямбов при помощи «пэанов» значит только загромождать проблемы метрики метрикой же, забывая, что сама метрическая форма выражает собой кристаллизованный ритм; ритм народных песен является ведь естественным выражением индивидуального пафоса (духа музыки), оригинального в каждом народе. Разве мы объясним при помощи метрики ритмический смысл введения одной анапестической стопы в ямбической строке Тютчева:

О, как на склоне наших лет           ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ —  
Сильней мы любим и суеверней!       ∪ — | ∪ — | ∪ ∪ — | ∪ — | ∪

Вторая строка может быть обозначена и так:

∪ — | ∪ — | ∪ ∪ ∪ | ∪ — | ∪.

Если мы объясним эту строку формально, как комбинацию ямбических стоп с одной анапестической стопой, то объяснение нам ничего не скажет; тогда всякий набор слов есть сложное целое, из разнообразных метров; например, фраза: «осень стояла теплая» — есть комбинация хоря, амфибрахия и дактиля; тогда вообще стирается грань между поэзией и прозой; для чего же существуют правила стихосложения? На это возразят: нужно ввести в русский язык всю сложность греческой метрики и только тогда объяснятся нам метрические законы; но переносить всецело древнегреческую версификацию на русский язык невозможно; еще Ломоносов правильно охарактеризовал русское стихосложение, не как метрическое, а как метрико-тоническое.

Итак с точки зрения метрики трудно формально оправдать Тютчева в строке «сильней мы любим и суеверней»; между тем развитое ухо пленяет эта неправильность — почему? Потому ли, что тут произвол? Вовсе нет: вышеприведенное отступление от принятой метрики имеет живой ритмически смысл, если изобразить строку Тютчева в музыкальных делениях:



<sup>b</sup> Мы придерживаемся объяснения С.И. Танеева.

Строка записывается в двух тактах без помощи шестнадцатых долей<sup>b</sup>.

Строка, изображаемая в нотных знаках шестнадцатыми долями, среди строк четырехстопного ямба, как и среди строк трехстопного амфибрахия, производила бы впечатление дисгармонии, нарушая законы ритма.

Вышеприведенные примеры наглядно показывают, что одна из серьезных, чисто экспериментальных задач эстетики не разработана вовсе.

Нам приходилось работать в области четырехстопного ямба, и скромные материалы этой работы затрагивают ряд теоретических проблем, касающихся формы; исходя из того соображения, что русский четырехстопный ямб, в сущности, далеко не ямб, а комбинация ямба с другими размерами, и вместе с тем, не желая загромождать внимание формами греческой метрики, мы называли условно отступления от правильного ударения голоса в ямбических стопах «полуударениями».

Так строка: «Мой дя́ | дя са́ | мых че́ | стных пра́ | вил» приближается к ямбической благодаря совпадению ударений в словах с долгими слогами; строка же: «Когда́ | не в шу́т | ку за́ | немо́г» отступает от правильной потому, что слово «за́немог» насильственно принимает на слог «за́» второе ударение (за́немог); но мы читаем приведенный стих так, что долгий слог «за́» принимаем за краткий, отчего ямбическая строка получает следующий вид:

∪ — | ∪ — | ∪ ∪ | ∪ — |

т.е., формально она есть комбинация ямба с пэаном четвертым или с пиррихием; мы говорим, что третья стопа второй строки «Евгения Онегина» носит условное ударение: «полуударение».

Полуударения бывают на второй стопе, на первой, на первой и третьей (одновременно),



	Полуударения		
	на 1-ой стопе	на 2-ой стопе	на 3-ей стопе
Группа поэтов до Жуковского.			
Ломоносов	13	139	273
Державин	46	139	263
Богданович	24	114	271
Озеров	54	100	226
Дмитриев	25	100	251
Нелединский-Мелецкий	36	109	258
Гр. Капнист	35	112	230
Батюшков	28	33	313
От Жуковского до Тютчева.			
Жуковский	90	52	280
Пушкин	110	33	341
Лермонтов	101	47	321
Языков	126	13	388
Баратынский	164	4	325
От Тютчева до модернистов.			
Бенедиктов	59	24	343
Тютчев	115	62	342
Каролина Павлова	107	72	271
Полонский	96	43	284
Фет	139	34	330
Майков	77	24	299
Мей	123	17	352
Некрасов	81	42	347
Гр. А. Толстой	83	13	323
Случевский	74	32	323
Мережковский	86	16	359

Эта таблица драгоценна; она указывает нам на сущность ритмического переворота в русской поэзии; начало ему положил Жуковский; а продолжение этого переворота завершилось в Пушкинской группе.

До Жуковского числовые показатели полуударений на второй стопе у разнообразных поэтов таковы (на определенную порцию записанных строк): 139, 139, 114, 100, 100, 109, 112, т.е. более ста.

После Жуковского числовые показатели падают гораздо ниже ста у Пушкинской группы: 52, 33, 47, 13, 4.

Наоборот, количество полуударений на первой стопе до Жуковского: 13, 46, 24, 54, 25, 36, 35; после Жуковского: 90, 110, 101, 126, 164, т.е. полуударения на второй стопе уменьшаются, начиная с Жуковского; полуударения на первой стопе возрастают.

Пример строки с полуударением на второй стопе:

Златые стекла рисовала

На лаковом полу моем.  
(Державин).

Пример строки с полуударением на первой стопе:

Не пой красавица при мне  
Ты песен Грузии печальной:

Напоминают мне оне  
Другую жизнь и берег дальний.  
(Пушкин).

Сравнение подчеркнутых строк приводит нас к заключению, что строка: «На лаковом полу моем» по сравнению со строкой: «Напоминают мне оне» звучит медленнее, в темпе *andante*; Пушкинская же строка — в темпе *allegro*.

Стиль од и торжественных посланий XVIII века ритмически отразился в русской поэзии обилием полуударений на второй стопе.

Большая вольность и простота быта, стиль дружеских шуточных посланий, свобода в овладении формой в начале XIX столетия запечатлелась и в ритме обилием полуударений на первой стопе ямба (или, другими словами, употребление пэана второго<sup>е</sup> сменилось употреблением пэана четвертого в первой половине ямбической строки, т.е. вместо хода « $\cup - \cup \cup$ » стали употреблять ход « $\cup \cup \cup -$ »).

<sup>е</sup> Этот размер назывался, собственно говоря, пэоном, но мы называем его «пэаном», чтобы подчеркнуть его генетическую связь с пэанами (гимнами в честь Диониса).

Такое ритмическое видоизменение ямба, как метра, еще не говорит ничего об его усовершенствовании; усовершенствование стиха в Пушкинской школе выразилось не в перестановке полуударений со второй на первую стопу, а скорее в повышении общей суммы полуударений (на счет третьей стопы), в конфигурации полуударений смежных строк, рисующих многообразные ритмические фигуры; трудно сказать, какой темп совершеннее: *andante* или *allegro*; оба хороши: все зависит от ритмической темы, инструментовки, отношений элементов формы к образу и т.д.

Охарактеризовав реформу ямба, начиная с Жуковского, остановимся на Батюшкове, как на поэте, стоящем на рубеже двух эпох: ритм его ямба характерен. У него общее количество полуударений на второй и первой стопах (при приведении его к соответствующей порции строк) таково: 28 (на первой), 33 (на второй), — т.е. приблизительно в употреблении хода « $\cup \cup \cup -$ » он следует поэтам XVIII столетия,



в употреблении же хода « $\cup - \cup \cup$ » он уже примыкает к Пушкинской школе; отсюда невозможно полагать, будто Жуковский или Пушкин сознательно пытались видоизменить русский ямб; поскольку это видоизменение есть смена одного ритма другим, постольку тут более влияла не личность, а эпоха.

Рассматривая графические фигурки в разобранном стихотворении Фета, мы видим, что они образованы соединением точек прямыми линиями в одной и той же строке и в смежных строках; мы получаем то фигурку, то ломаную линию, состоящую из углов, треугольников и проч.; имея графические таблицы в большом масштабе, мы можем остановиться на ряде фигур (углов, прямоугольников, ромбов, квадратов), образованных отношением двух и более строк, в которых встречаются полуударяемые стопы; мы пытались систематизировать и эти фигурки, вести им статистику, чтобы после уяснения ритмического смысла каждой фигурки, иметь возможность определять индивидуальный характер ритма любого поэта, взглянув на его графические таблицы и на его статистический лист. Для примера обратим внимание в схеме ритма приведенного стихотворения на фигурку, напоминающую крышу:  $\triangle$ ; она получилась благодаря тому, что в первой строке, ее образующей, полуударение лежало на второй стопе ( $\cup - \cup \cup$ ); во второй же строке, образующей нашу фигурку, встречаются два полуударения (на первой и третьей стопе), т.е. комбинация двух пэанов четвертых ( $\cup \cup \cup - | \cup \cup \cup -$ ); вот строки, соответствующие этой фигуре:

Знарок не проходил бы мимо,

Не восхитившись красотой.

В первой строке стих как бы намеренно спотыкается, отчего строка читается медленнее; во второй строке ритм значительно ускоряется; получается ритмически эффект: задержка перед ускорением.

Такой ход в нашем статистическом листе записан под рубрикой фигур, образованных полуударениями на первой и третьей и второй стопе; этот ход, или обратный, изобразимый графически опрокинутой крышей  $\nabla$  (т.е. ускорение перед задержкой), особенно любит среди поэтов Жуковский; наиболее часто такой ход встречается у Державина, Тютчева, Каролины Павловой, а среди современников у Блока, В. Иванова и у меня.

Другой ход, изобразимый на графиках квадратом  $\square$  относится к группе фигур, образованных полуударениями на первой и третьей стопе; он звучит для уха особенно гармонически:

Как засветлевшая от Мэри

Передзакатная заря.

(А. Блок).

Упомянутый ход состоит из четырех пэанов четвертых, следующих друг за другом на протяжении двух строк

( $\cup \cup \cup - \cup \cup \cup - || \cup \cup \cup - \cup \cup \cup -$ ).

#### Примеры «крыши».

Для роскоши, для неги модной  
Все украшало кабинет.

(Пушкин).

Горе, как божества родные  
Над усыпленной землей.

(Тютчев).

Когда же через шумный град  
Я пробираюсь торопливо.

(Лермонтов).

Боролись за народ трибуны  
И императоры за власть.

(Брюсов).

Елену, уследивший с выси,  
Мир расточающий пред ней.

(В. Иванов).

Примеры «обратной крыши»  
Нечеловечьи руками  
Жемчужный разноцветный мост

(Жуковский).

И над могилою раскрытой  
В возгласии, где гроб стоит.  
(Тютчев).

#### Примеры «квадрата».

Не воспевай, не славословь  
Великокняжеской порфиры.

(Фет).

Трех поколений красоту  
Дочь королевы совместила.

(Фет).

Не удрученный тяготою  
Дух глубины и высоты.

(А. Блок).

И отражения очей  
Мне улыбались благие.

(Ф. Сологуб).

Ты незаметно проходила,  
Ты не сияла и не жгла —  
Как незажженное кадило,  
Благоухать ты не могла.

(Ф. Сологуб).

Последний пример характерен: тут идут на протяжении четырех строк восемь пэанов четвертых, графически изобразимых «лестнице й», т.е.



Фигуры типа «крыши» вовсе почти отсутствуют у Баратынского, который характерен еще и тем, что в статистической графе имеет  $m a x i m u m$  полуударений на первой стопе (164) и  $m i n i m u m$  на второй (4)<sup>†</sup>; ритмика его противоположна ритмике до-пушкинских поэтов.

<sup>†</sup> Это касается лирики Баратынского; в поэмах он пользуется и крышей; но поэмы менее характеризуют его индивидуальность.

Излюбленная фигура Жуковского есть «крыша»; Жуковский соединяет часто эту фигуру в «ромб»:



— в «крест»:



фигуру же типа «квадрат» употребляют часто и Пушкин, и Лермонтов, и Языков; среди современников чаще всего она встречается в «Пламенном Круге» Федора Сологуба.

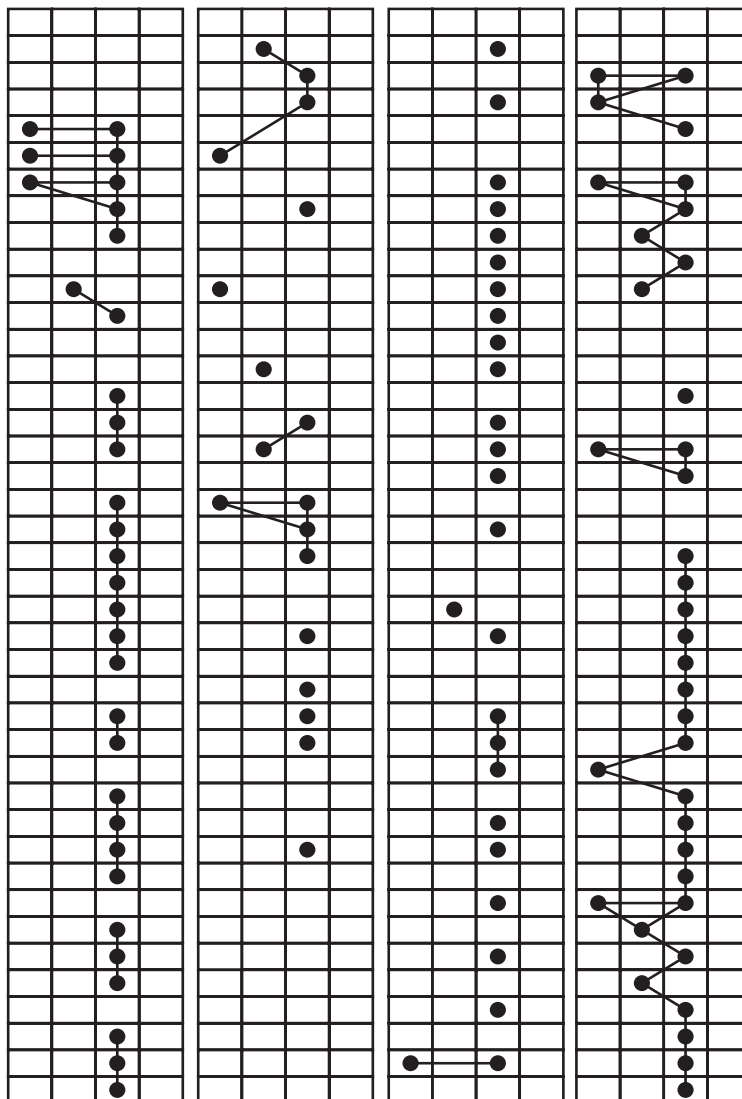
Фигуры, образованные полуударениями, многообразны; они делятся на простые, сложные, симметрические (продольно и поперечно симметрические); наиболее эффектными ритмическими фигурами являются такие, которые в графическом начертании симметричны: таковы «крыша», «квадрат», их соединения, «ромб», «крест»; что касается до самой ритмической линии, то ее зигзагообразный ломаный вид является показателем ритмического богатства; наоборот, ее простота есть скорее выражение бедности; рассматривая ниже приложенные образцы ритмов, мы обращаем внимание читателя на то, что обилие точек, не соединенных линиями, характеризует часто еще не выразившийся ритм; то же характеризует обилие пустых, не заполненных фигурами пространств; сложность и богатство ритма характеризует скорее не сумма полуударений, а сумма фигур, образованных ломаной линией; так семь строк с полуударениями на третьей стопе, расположенных рядом, образуют прямую, вытянутую линию, где нет ни одной фигуры (таков ритм А. Толстого); наоборот, эти же семь строк могут образовать целую систему фигур (ритм Пушкина, Тютчева, Баратынского).

Привожу таблицу бедных ритмов. Здесь проанализировано несколько стихотворений Алексея Толстого, гр. Капниста, Бенедиктова и лицейское стихотворение Пушкина.

### БЕДНЫЕ РИТМЫ

<sup>g</sup> 3-й отрывок.  
<sup>h</sup> См. стр. 407. (Изд. Смирдина, 49 г.).  
<sup>i</sup> См. стр. 51. (Изд. Вольфа, 83 г.).

А. Толстой. Иоанн Дамаскин (III) <sup>g</sup> .	Гр. Капнист. Утешение в горести <sup>h</sup> .	Бенедиктов. Прости <sup>i</sup> .	Лицейский Пушкин. К молодой актрисе.
---	--	--------------------------------------	---





Сравнивая таблицу богатых ритмов с таблицей бедных, мы видим, что большей сложностью отличаются здесь ритмические фигуры; линия прямая становится ломаной; простые фигуры, соединяясь друг с другом, образуют ряд сложных фигур; приведенные отрывки мы постарались выбрать так, чтобы они наглядно характеризовали индивидуальность ритмов; приведенные графики типичны для зрелого Пушкина, Тютчева, Баратынского и Державина; характерно и то, что сложность рисунка как бы возрастает у признанных поэтов; наоборот, у поэтов третьестепенных ритмическая линия часто поражает бедностью.

Сравним молодого Пушкина с Пушкиным уже зрелым; у зрелого Пушкина появляется бóльшая изломанность линии; молодой Пушкин близок в некоторых изгибах линии к Державину; у него мало полуударений на первой стопе; у зрелого Пушкина количество полуударений здесь увеличивается; сравнивая кривую Пушкина с кривой Тютчева, мы наблюдаем значительное сходство; впрочем, есть и отличия; количество полуударений на второй стопе у второго увеличивается; в этом отношении ритм Тютчева пытается как бы вернуть утраченную Пушкинской школой величавость державинских ритмов; приближается к Державину тютчевский ритм и обилием «к р ы ш» (у Державина на 596 стихов — 14 «к р ы ш», у Тютчева — 13). Но если сравнить линию Тютчева с линией Баратынского, нас поражает сразу отличие этих линий; линия Баратынского, будучи тоже ломаной, отличается от ломаной Тютчева резкостью изломов, что происходит от отсутствия полуударений на второй стопе; характерная фигура — «к р ы ш а» и вовсе отсутствует у Баратынского; при поверхностном рассмотрении этой линии поражает в ней стремление к симметрии; всюду намеки на сложную симметрию; но прямой симметричности нет; не так ли и в расположении слов Баратынский играет параллелизмами? Но параллелизмы его чаще всего хитро замаскированы.

Я пытался определить все характерные изменения ритмической линии, называя каждое изменение — фигурой; эти фигуры вместе с вышеупомянутыми перечислены на моем статистическом листе под многими рубриками; каждая из фигур образует статистическую графу; в каждой графе занесено количество фигур анализируемого поэта на определенное количество стихотворных строк; так, например, фигура, называемая мной «о с т р ы м у г л о м», встречается у Баратынского 47 раз на протяжении 596 строк, тогда как у Ломоносова эта фигура встречается всего один раз на том же протяжении; у Брюсова эта фигура встречается восемь раз (эпоха «Венка»); у Фета 35 раз; у Пушкина 21 раз и т.д.; наоборот: редкая фигура, называемая мной «м а л ы м т р е у г о л ь н и к о м», на том же протяжении строк встречается у Ломоносова 14 раз; у Баратынского же эта фигура встречается всего один раз; мы видим, что каждый поэт имеет свои излюбленные фигуры; но какой же ритмический смысл имеет любая фигура? Здесь не место приводить эти фигуры и анализировать каждую порознь; скажем только, что ритмический смысл фигуры зависит от количества точек, ее образующих, и от стоп, на которые падают точки; так на одних стопах полуударение замедляет общее течение стиха, на других ускоряет; фигура есть типическая совокупность замедленных и ускоренных голосовых ударений сравнительно с нормальным ямбическим метром в пределах метра; если накапливать полуударения так, чтобы произнесение полуударяемых стоп слишком ускорило метр, то получается уже какофония. Как пример какофонии приведу строку из моего стихотворения, написанную ради редкого хода, но все же помещенную в мою книгу «П е п е л»:

«Хоть и не без предубеждения».

В чем здесь курьез?

В том, что три стопы подряд не носят ударения; надо прочесть так:

«Хотинебезпредубе» скороговоркой, и потом только слышится голосовой удар — «ж д ё н ь я»...

Но так как произнести эту строку без ударения невозможно, то на слово «б е з» само собой падает ударение; в результате слово «б ё з» подчеркивается, хотя на нем не стоит никакого логического ударения.

К числу закономерностей, наблюдаемых мной при изучении ритмического смысла «ф и г у р», относятся следующие: 1) Наиболее гармоническими для уха фигурами являются те, полуударяемые стопы которых, будучи приближены друг к другу, являются в графическом начертании фигурами симметрическими или двойко симметрическими, т.е. такими, которые носят ось симметрии в продольном и поперечном сечении. 2) Наиболее гармонической для уха совокупностью фигур будет та совокупность, симметрические фигуры которой друг относительно друга расположены асимметрично.

Фигуры, или ритмические ходы, распадаются на ходы, образованные полуударениями: 1) на второй и третьей стопе, 2) на первой и третьей стопе, 3) на первой, второй и третьей; или, принимая первую и третью стопу за крайние, а вторую за среднюю, группы фигур распадутся на образованные: полуударениями одной крайней и средней стопы, двух крайних стоп, всех трех стоп.

Вот интересная статистика суммы фигур всех трех групп (на 596 строк)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Я сознательно не привожу модернистов; некоторых поэтов среди них я еще не кончил изучать в ритмическом отношении. Не привожу и потому, чтобы результаты моей работы преждевременно не могли истолковаться как похвалу или осуждение сленным поэтам.

	1-я группа	2-я группа	3-я группа
Поэты до Жуковского			
Ломоносов	122	6	26
Державин	75	29	68
Богданович	89	17	25
Озеров	50	40	31

Дмитриев	75	18	44
Нелединский	65	25	44
Капнист	73	15	26
Батюшков	16	7	13
От Жуковского до Тютчева			
Жуковский	23	136	102
Пушкин	19	172	53
Лермонтов	30	144	58
Языков	6	214	27
Баратынский	3	224	15
От Тютчева до модернистов			
Тютчев	37	200	78
Бенедиктов	4	56	12
Павлова	44	83	66
Полонский	17	107	39
Фет	17	150	66
Майков	13	92	19
Мей	17	198	32
Некрасов	23	99	40
Гр. А. Толстой	3	98	3
Случевский	11	85	14
Мережковский <sup>м</sup>	6	121	24

<sup>м</sup> У некоторых (немногих поэтов) не хватило нужной для сравнения порции четырехстопного ямба (596 строк); для того, чтобы иметь возможность сравнивать, я должен был по имеющейся статистике вычислить теоретическую статистику.

Опять-таки наблюдаем мы здесь падение суммы фигур первой группы, начиная с Жуковского; и наоборот: начиная с Жуковского суммы фигур второй группы вырастают; суммы же третьей группы фигур не меняются резко.

И совершенно так же эти суммы у Батюшкова следуют: в первой группе поэтам последующего периода, во второй группе поэтам предшествующего периода.

Мы уже видели, что количество полуударений не совпадает с количеством фигур; чтобы получить наглядное представление о богатстве ритма, разделим сумму полуударений на общую сумму фигур; полученное число определит среднее число полуударений, строящих ритмический ход; богатство ритма определимо здесь minimum'ом полуударений, строящих фигуру.

И вот получаем:

У Тютчева на и 1 1/3 полуударение получается ритмический ход; заключаем отсюда, что в ритмическом отношении Тютчев наиболее интересный из всех русских поэтов; вслед за ним почти тотчас же идут: Жуковский (1 3/4). Пушкин (2), Лермонтов (2), Баратынский (2), Фет (2).

Заключаем отсюда, что ритм Баратынского, Жуковского и Фета не уступают в богатстве Пушкинскому ритму.

Следующим по богатству ритма является Языков (2 1/3); потом идут Полонский (2 1/2), Каролина Павлова (2 2/3).

Потом уже идет целый ряд поэтов, у которых на три полуударения приходится по одному ритмическому ходу: таковы, во-первых, все поэты до Жуковского (за исключением Батюшкова): Ломоносов, Державин, Богданович, Дмитриев, Озеров, Нелединский, Капнист; к этой же категории более бедных по ритму относится Некрасов. Беднее их Майков (3 1/2).

Особенно бедны ритмически гр. А. Толстой (4), Случевский (4).

Совершенно исключительно беден Бенедиктов (6 1/4). Относительно ритма Батюшкова слишком пришлось бы вдаваться в детали; поэтому сознательно мы не приводим его числа.

Среди современных поэтов исключительно богаты ритмами Александр Блок (2) и Федор Сологуб (2).

Приблизительно с достаточным основанием мы делим русских поэтов на четыре ритмических категории; характерно, что в первую категорию попадают величайшие русские поэты (заключаем отсюда, что метод наш верен).

I категория. Тютчев, Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Баратынский, Фет.

II категория. Языков, Полонский, Каролина Павлова.

III категория. Поэты XVIII и начала XIX столетия, Некрасов.

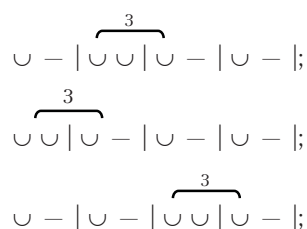
IV категория. Майков, Случевский, гр. А. Толстой, Бенедиктов.

Сопоставляя статистические рубрики позднейших поэтов с соответствующими рубриками поэтов более ранней эпохи, получаем возможность почти точно определять ритмическую связь более позднего поэта с более ранним, и наши выводы часто проверяют и уясняют нам непосредственные суждения нашего вкуса; так устанавливается ритмическая генеалогия поэтов; например, четырехстопный ямб Валерия Брюсова эпохи «Венка» совершенно отчетливо связан с ритмом лицейских стихотворений Пушкина (не взрослого Пушкина), а также с Жуковским (хотя и менее богат); признаемся, что работа наша по сличению ритмов заключается в сверке статистических граф; и если эта механическая работа указывает нам на связь ритма Брюсова с ритмом лицейских стихотворений Пушкина, то вспомним, что эпоха, когда Брюсов работал над «Лицейскими стихотворениями» Пушкина, приблизительно совпадает с эпохой создания «Венка»; близость же к Жуковскому достаточно сказывается в ритме стихотворений «Орфей и Эвридика», в посвящении поэмы Жуковскому и т.д.

Точно так же ритмическая генеалогия четырехстопного ямба в «Пламенном Круге» Ф. Сологуба связует его с Баратынским и Фетом; ритм Фета, своеобразно преломленный Баратынским, лежит в основе развития ямбического ритма Ф. Сологуба.



Звуковая особенность пиррихической (полуударяемой) стопы зависит не только от самой стопы, но и от слова, которое эту стопу образует; если стопа лежит между ударяемыми стопами, то промежуток между двумя долгими слогами равен трем кратким, например:



ритмический характер в пределах одной полуударяемой стопы резко изменится в зависимости от того, падут ли три кратких слога на одно слово (например, «*о́ т о р о п и*»), или на два; в последнем случае важно, где именно произойдет перерыв слов: после одного краткого (например, «*свѣтѣ́ я | красота́*»), или после двух кратких (например, «*волне́ние | моѐ*»). В случае, когда все три кратких падают на одно слово, важно знать, лежит ли ударение на четырехсложном и более слове до кратких («*о́ т о р о п и*»), или после (например, «*о т о б р а з и́ т ь*»); оба слова, могут образовать полуударение на 2-ой стопе четырехстопного ямба, но характер ритмической строки изменится. Пример первого типа:

«*Похру́стывает в но́чь валежник*».

Пример второго типа:

*Душа́ потрясенá моя.*

В той и другой строке пиррихий на второй стопе, но ритмический характер изменяется; в обоих случаях пиррихическая вторая стопа как бы стремится рассечь строчку паузой, но в первом случае пауза после голосового ударения, во втором случае — после. Соединим обе строки вместе:

Душа потрясена моя...  
Похрустывает в ночь валежник.

Я вновь один... Срываю я  
Мой нежный, голубой подснежник.  
(*А. Белый*)

В приведенном четверостишии ритмический контраст достигается не изменением полуударения стопы, а изменением ударения в слове; ту и другую строку характеризует пэан второй (У — У У), а что общего между ними?

Примеры с рассечением слов и с полуударением на второй стопе:

«Угро́зою | кривѣ́тся рот»..  
«В ресни́цах | стекля́неют слезы»...  
3

Итого мы имеем ритмических 4 подразделения в пределах пиррихия на второй стопе.

- «*Душа́ | потрясенá моя*».
- «*В ресни́цах | стекля́неют слезы*».
- «*Угро́зою | кривѣ́тся рот*».
- «*Похру́стывает | в но́чь валежник*».

Наконец, если три кратких падают на два односложных слова, или на два слова, из которых одно — двусложное, а другое односложное, то получаем еще случай:

«*Хоть и́ не без предубежде́нья*».

То же и относительно первой стопы.

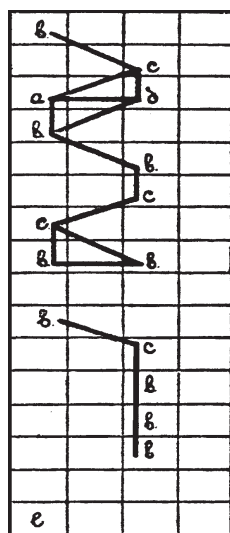
- «*Испепеля́ющими день*»...
- «*И разольѣ́тся над лугами*»...
- «*Перед отчи́зною моей*».
- «*Передо мно́й явилась ты*».
- «*И над обры́вами откоса*».

То же относится и к третьей стопе.

- «*И мне кричат изда́лекá*».
- «*И над прибре́жной полосóй*».
- «*И над прибре́жную косо́й*».
- «*Испепеля́ющими де́нь*».
- «*И перед у́тром перед сно́м*».

Итого три полуударения в строке четырехстопного ямба дают 15 ритмических модификаций строки, а в строках с полуударениями и на первой, и на третьей стопе возможно столько же строк индивидуально варьируемых, сколько составит из умножения «4» на «5», т.е. 20; если принять во внимание, что одновременные полуударения на второй и третьей стопе прибавят до 10 строк, а спондеические стопы прибавят еще строк 5, то сумма ритмических модификаций в пределах одной метрической строки ямба = 50 (и это — minimum).

Принимая во внимание вышеизложенный метод, мы теперь можем точки заменить буквами, например:



Рассматривая формы полуударений в связи с «a, b, c, d, e», мы видим, что «b» и «c» преобладают над «a» и «d» и в четырехстопном, и в пятистопном, и в шестистопном ямбе.

Форма «b» — наиболее распространенная форма; после нее форма «c» наиболее распространена:

1) Пиррихическая первая стопа всех ямбов обыкновенно бывает «a», «b» или «e»; «c» и «d» крайне редки; нам приходилось встречать «d» на первой стопе у Пушкина в строке: «Передо | мной явилась ты...» (Керн).

2) Вторая стопа четырехстопного ямба у Пушкина всегда почти «b», реже «e»; и наконец, совсем редко «c», которое зато часто у Державина, Ломоносова и др.; мой четырехстопный ямб в этом отношении следует иногда Державину и Ломоносову; и я вовсе не желаю бороться с этой особенностью моего ямба.

В лирике Баратынского вовсе почти отсутствует пиррихий на второй стопе; пиррихические стопы Тютчева здесь особенно богаты; мы имеем все формы от «a» до «d» и «e».

3) На третьей стопе четырехстопного ямба решительно преобладает «b»; у Тютчева — то же, хотя есть стихотворения с преобладанием «c», как-то: «Первый лист», «Женева» (у него же в стихотворении «Живым сочувствием привета» есть два «c» на первой стопе); у Баратынского преобладает на третьей стопе «b»; хотя и «c» чрезвычайно часто встречается здесь у всех поэтов без исключения; иногда чередованию форм соответствует чередование содержания стихотворения, как например, в стихотворении Баратынского «Весна», где с третьей строфы начинается описание няяды; тут же на третьей стопе четыре раза подряд встречается «c»; когда описание няяды сменяет описание восторгов духа, ряд «c» заменяется рядом «b».

4) Интересно, что в шестистопном ямбе форма «c» исключительно заполняет третью стопу; если бы здесь появилось не «c», а «b», шестистопный ямб получил бы форму триметра.

5) Наконец, в ямбе характерны спондеические стопы, как например, в следующей строке Баратынского:

«Ни жить им, ни писать еще не надоело».

То есть —

— — | — — | — — | — — | — — | — —

Можно было бы без конца продолжать нашу экскурсию в область метрики, ритма и версификации, но остановимся здесь.

Приведенные примеры показывают, что эксперимент в этой области и возможен, и плодотворен, но он еще весь в будущем.

#### IV

Мы отрицаем существование критики в той области поэзии, которую называют лирикой; критика тенденциозная отжила свое время; критика тенденциозная не воспитала ни одного крупного поэта; критика историческая могла бы существовать: но она покоилась бы на описании лирических форм и образов; такого описания не существует; не существует и исторической критики; критика эстетическая в настоящее время отсутствует; в лучшем случае она опирается на малое количество анализированных форм; личный вкус поэту определяет ее суждения; импрессионистическая критика — не критика вовсе: она — лирическая импровизация; такая импровизация иногда драгоценна: нам интересно лирическое впечатление поэта, писателя, художника о писателе и поэте; но лирические излияния восторгов и гневов, вырывающиеся из-под пера заурядных фельетонистов, не интересуют никак истинных ценителей поэзии; мало того: такие излияния переходят то в рекламу, то в личные счета; импрессионистическая критика современности, перекочевав на столбцы газет, растлила вкус.

Лирическая поэзия ждет своей критики; этой критикой может быть только критика экспериментальная; мы видели, что при изучении формы лирических произведений такой

эксперимент возможен: но требуются годы усидчивого труда, чтобы экспериментальная критика возникла. В основе этой критики должно лежать разработанное учение о метре; мы еще не знаем, что представляет собою русский метр и в чем его отличие от других метров; все суждения о метре гадательны; не существует теории русского метра; как и всякая научная теория, теория метра опиралась бы на эксперимент; эксперимент же возможен с описанным, систематизированным материалом; таким материалом служат памятники отечественной поэзии от былин и до наших дней: материал — огромный, нужно его многообразно описать со стороны метра, словесной инструментовки, стиля и средств изобразительности.

Мы видели на немногих примерах, что приняты условные наименования для форм метра; русский язык дает возможность создавать такое соединение слов, которое, оставаясь стихом, не содержится ни в какой метрической форме; эти отклонения от метра должны быть описаны, изучены, систематизированы; учение о таких отклонениях легло бы в основу учения о ритме русского стиха; законы отклонений были бы законами поэтических ритмов; законы поэтических ритмов далее следует сопоставить с законами ритмов музыкальных; как знать, быть может только тогда мы будем располагать стройным учением, позволяющим критически относиться к старым и вновь образованным лирическим формам поэзии.

То же и о словесной инструментовке; что мы знаем в этом направлении? Мы только смутно предчувствуем, что произведение подлинного художника слова способно волновать наше ухо самым подбором звуков, и что существует неуловимая пока параллель между содержанием переживания и звуковым материалом слов, его оформляющим. В этом направлении у нас мало наблюдений; кричащие и часто искусственные повторения звуков и шумов называем мы ассонансами и аллитерациями; должно описать и систематизировать ассонансы; только тогда станет ясно их происхождение, их действие на ухо; нам приходилось тщательно разбирать некоторые образцовые произведения русской лирики и мы пришли к убеждению, что так называемые аллитерации и ассонансы есть лишь поверхность вовсе нам неизвестной пучины; некоторые строфы русских поэтов в этом смысле — сплошная аллитерация, сплошной ассонанс; без данных сравнительного языковедения мы здесь не обойдемся.

Вот, например, маленькое стихотворение Баратынского:

Взгляните: свежестью молодой  
И в осень лет она пленяет,  
И у нее летун седой

Ланитных роз не похищает;  
Сам побежденный красотой  
Глядит — и путь не продолжает.

Аллитерации и ассонансы здесь скрыты; но внимательно разбирая строку за строкой, мы начинаем понимать, что все стихотворение построено на «е» и «а»; сначала идет «е», потом «а»; решительность и жизнерадостность заключительных слов как будто связаны с открытым звуком «а».

А что тут ряд аллитераций, мы убедимся, если подчеркнем аллитерирующие звуки:

Взгляните: свежестью молодой  
И в осень лет она пленяет

И у нее летун седой,  
Ланитных и т. д.

Тут три группы аллитераций: 1) на «л», 2) на носовые звуки (мн), 3) на зубные (дт), т.е. на 12 не явно аллитерирующих букв приходится 23 явно аллитерирующих (вдвое больше).

Так в стихотворении «С. Д. П.» Баратынского первая строфа такова:

Приманкой ласковых речей  
Вам не лишит меня рассудка,  
Конечно многих вы милей,

Но вас любить плохая шутка.  
Вам не нужна любовь моя и т. д.

Вникнем в инструментовку: 1) носовое «н» преобладает; далее оно соединяется с «м» в группы пять раз; 2) прочитывая первые две строки, мы видим еще симметрию в расположении аллитерирующих звуков: в первой строке «Ласковых речей» соответственно во второй «лишит рассудка»; кроме того в первой строке группа «мн» перед «л» и «р»; во второй строке группа «мн» между «л» и «р»; получается капризная закономерность в расположении звуков; 3) в четвертой строке «ль» и «пл» — две плавно-губные группы, обращенные друг к другу губной. Общая схема инструментовки такова, что через все строки проходить носовой звук, как бы аккомпанирующий меланхолическому настроению, разлитому в словах; к нему присоединяются плавные звуки, а потом и звуки плавно-губные. Все же четверостишие открывается словом «Приманка», в котором встречаются уже все инструментальные элементы, встречающиеся в четверостишии: губная «п», плавная «р», носовые «м» и «н».

По мере развития меланхолический тон стихотворения переходит в тон мрачной решимости и гнева, и соответственно меланхолическая инструментовка (мнл) меняется: будто трубы, вступают зубные и через «з» переходят к свистящим в звывительной по смыслу строке:

«Я состязаться не дерзаю».

Явно, что содержание переживания гармонически соединено со словесной инструментровкой; сила переживания увеличивается от того, что оно отражается даже в выборе звуков; если бы мы нашли здесь соответствие между инструментровкой и ритмом, то имели бы возможность неуловимую прелесть стиха (его музыку) представить в отчетливой форме; но не существует теории ритма, как не существует теории инструментровки; и мы обречены здесь на дилетантизм.

От изучения ритмического скелета слов, от изучения словесной инструментровки, как бы облекающей этот скелет мускулами, мы могли бы переходить и к выбору слов; выбор слов индивидуален у каждого поэта; должны бы существовать словари к каждому поэту; но конечно, таких словарей не существует; только у академика Александра Веселовского в его исследовании о Жуковском встречаем мы робкую попытку исследовать индивидуальный стиль поэта; между тем поэты более чем кто-либо обогащали и продолжают обогащать язык архаизмами и неологизмами.

Только тогда суждения, касающиеся формы лирических произведений, будут иметь цену и вес; только тогда можем мы перекинуть мост от формы лирических образов к их переживаемому и идейному содержанию.

1909

## ЛИРИКА И ЭКСПЕРИМЕНТ (КОММЕНТАРИИ)

Статья читана в Москве в виде публичной лекции в 1909 г. Первоначально статья задумана как вступительная глава к книге моей «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба». Ввиду того, что план моей книги изменился, я печатаю статью в несколько расширенном виде; для пополнения ее я воспользовался некоторыми черновыми набросками к одному несостоявшемуся курсу лекций в 1908 году; этот курс мне не дали прочесть в том полном виде, в каком я этого желал; мне остается с горечью признаться, что я на протяжении семи лет не имел возможности напечатать ни одной статьи, где мог бы развить интересующие меня идеи с достаточной полнотой и членораздельностью; от меня требовали статей только на «ж и в о т р е п е щ у щ и е» темы с обязательной полемикой, либо с разжеванностью, отрезающей возможность развить собственный взгляд на вещи; почти все статьи, предлагаемые вниманию читателя в этой книге, писались с убийственной для самостоятельного творчества мыслью, чтобы они не превысили слишком печатного листа; оттого-то невольная скомканность меня интересующих идей; оттого-то и настоящая статья, которую я первоначально выделил для журнала, носит все недостатки моего вынужденного письма. Это скорей «Взгляд и нечто», нежели исследование; перед тем, как отдать статью в набор, я наскоро ее дополнил.

<sup>1</sup> До сих пор вопрос об отношении проблемы ценностей к проблемам познания наталкивался на ряд непримиримых противоречий; в сжатом виде я касался этих противоречий в своей статье «Эмблематика смысла». В настоящее время, частью благодаря работам Мюнстерберга, частью под влиянием нового пути, на который вступает Фрейбургская школа философии, занимающий нас вопрос получает более правильное освещение. В решении вопроса о ценностях открывается по-новому роль психологического метода и вместе с тем теория знания не вовсе сдает свои позиции.

<sup>2</sup> Всякая теория искусства, как бы она ни игнорировала феномены искусства, невозможна без этих феноменов, потому что самое отвлеченное представление о красоте возникает только тогда, когда мы имеем перед собой факты красоты; всякая эстетика в процессе генетического развития есть *post factum*; эстетический опыт есть *primum* всякой эстетики; и потому-то, если хотим мы составить себе ясное представление о том, что считало прекрасным человечество, мы должны отказаться от априорных суждений и описать фактические данности; фактическими данностями являются: во-первых, группы искусств, во-вторых, группы произведений в пределах каждой группы; прежде, нежели решать вопросы о соотношении форм искусства или о назначении любой формы, мы должны отказаться от господствующих взглядов о форме и приступить к единичному описанию данного произведения, как чего-то, замкнутого в себе самом; проще говоря: с полнейшей искренностью должны мы описать все, что видим или слышим в данном случае; если мы видим статую, мы должны включить в наше описание упоминание о том, что статуя эта занимает в пространстве некоторое место, что она — мраморная, что впечатление выпуклых и вогнутых ее частей получается: во-первых, путем осязания ее руками, и во-вторых, путем восприятия ее зрением; мы должны в последнем случае упомянуть о том, что зрительное впечатление нахождения статуи в пространстве получается путем игры света и тени; мы должны дать отчет о впечатлении нашем при осязании статуи руками; как знать, быть может, в будущих выводах, касающихся скульптуры, связь осязательного впечатления с впечатлением зрительным найдет свое выражение; мы должны данный памятник искусства всесторонне и лишь на основании богатого и разностороннего материала, в любой области искусства мы можем себе позволить расчленение нашего описания по группам. До сих пор такого всесторонне полного описания памятников искусства мы

*\*Вундт подводит эти явления под рубрику аналогий ощущения: «...звуки пастушеской свирели, — говорит он, — напоминают свежий луг... звуки флейты говорят о синем небе...» Сюда Nablowsky «Das Gefühlsleben...»*

не встречали; оттого-то экспериментальная эстетика никогда не возникала как точная наука. Можем ли мы считать за эксперимент в области эстетики все наблюдения над свойствами квадратов и других правильных геометрических фигур, который практиковала Фехнеровская школа? Ведь эти геометрические фигуры даны конкретно в живописи и зодчестве; до описания линий и форм, данных в краске и веществе, в сопоставлении с конкретными же фигурами, данными здесь же в той или иной краске или в том или ином веществе, мы не имеем права наши экспериментальные выводы относительно линий и форм считать выводами, могущими что-либо нам разъяснить в области эстетики; еще более бесполезно начинать эксперимент с изучения соотношения между зрительным впечатлением и зрительным нервом, наблюдая изменения этого нерва: ведь в первоначальном впечатлении от зрительного восприятия нет ничего указывающего нам на характер иннервации. Физиологическая эстетика может дать материал для экспериментальной эстетики в собственном смысле; но физиологическая эстетика есть глава физиологии, не более того; экспериментальная эстетика при случае может использовать данные физиологии, но не иначе, как переведя эти данные на свой собственный язык. Экспериментальная эстетика могла бы быть наукой; для этого должен наступить момент, когда экспериментатор принужден отказаться не только от всяких вспомогательных данных умозрения, но и вспомогательных данных точных наук; смешение наук в прежние времена вело к натурфилософии, когда учение о логических формах доказывалось при помощи данных естествознания, и обратно. Вся беда экспериментальной эстетики прошлого в том, что она недостаточно покоилась на описании; в основе ее ничем не оправданный догматизм.

Эстетические восприятия суть восприятия сложные; разлагая восприятия на простые элементы, мы утрачиваем их остроту; острота же неразложима; она сообщает сложным комплексам индивидуальный характер; описание должно отправляться от сложности, а не от простоты; только путем сравнения индивидуальных сложностей мы можем установить общее и частное между элементами сложностей; как скоро мы будем рассматривать эти элементы вне соединяющего их комплекса, они дадут неверное представление о целом: так, всем известно сложное явление того, что некоторые звуковые феномены вызывают представление феноменов цветовых у целого ряда лиц; например, пытались статистикой определить законы цветного слуха; существует целая теория румынского ученого Грубера, касающаяся упомянутого явления. И что же? Никакого закона установить до сих пор не удалось; мне приходилось производить наблюдения в этой области и придти к выводу, что субъективные представления о цвете отдельных согласных и гласных неустойчивы; наоборот, комплекс гласных с согласными более устойчив; если «а» одного цвета, а «b» другого, то слог «ba» представляется часто в совершенно ином виде; «а» окрашивает «b», «b» — «а», иногда появляется цвет неожиданный вовсе; присоединяя к слогу гласные, мы с каждым новым присоединением слегка изменяем основной цвет комплекса, причем цвет становится определеннее и определеннее, а влияние каждого следующего звука на окраску целого ослабляется; определенность здесь в данной сложности, а не в элементах ее. То же и в области эстетики.

Отсутствие исчерпывающих описаний великих памятников красоты есть явление, ужасающее нас в эстетике; помимо чисто воспитательного значения, такие описания помогли бы нам очертить границы точной эстетики, как системы наук; односторонность же описаний только вредит делу, вселяя превратные представления о самом эстетическом опыте; такие односторонние описания, с одной стороны, привели к созданию условных взаимодействий между восприятием и физиологическим процессом в Фехнеровской школе; с другой стороны, породили субъективную критику, которая ценна лишь постольку, поскольку она частично касается описываемого: выражение субъективных переживаний и образов, возникающих под влиянием виденного или прочитанного, косвенно входит в описание; но оно по существу ничего не дает ценного; великое же зло заключается в том, что субъективная критика воспринимается многими не как лирика, косвенно затрагивающая само произведение искусства, а как подлинная критика; вся беда в том, что лирический пафос возникает не только по сходству, но и по противоположности; выразим отчетливее нашу мысль: всем лицам, имеющим прикосновение к творчеству, известен тот факт, что затронувшее нас художественное произведение (в положительном или отрицательном смысле) вызывает в нас творческий процесс совершенно индивидуальный, не имеющий отношения к воспринятому; скопленный запас творческих впечатлений, покоясь в глубине бессознательного, не имеет выхода; художественное произведение, пробивая наше сознание, дает выход и творческой энергии; и энергия эта рождает в нас образы, имеющие лишь косвенное отношение (а часто и никакого) к виденному или слышанному. Здесь опишу случай, бывший со мной: у меня был план большой героической поэмы, осознаваемый смутно, в неопределенных красочных и звуковых сочетаниях, возникший, как тональность, без мелодии и ритма под влиянием воспоминания об «О с с и а н е» Макферсона; о фабуле не было времени думать; я жил в имении, где были два пса: белый пойнтер и рыжий сеттер, враждовавшие друг с другом, причем пойнтер отличался мужеством и благородством, сеттер же был хитр и ласков; однажды после дождя я вышел на террасу: освещенный вспыхнувшим солнцем, пойнтер стоял в воинственной позе пред своим противником; это было воистину эстетическое впечатление; лучи освещали красновато-розовую шерсть сеттера и белую, гладкую шерсть пойнтера, стоявших среди сверкающих на солнце луж; мгновенно фабула моей поэмы была осознана: рыжебородый бессмертный праотец человеческого рода хитростью украл с неба творчество жизни, чтобы из ряда



человеческих поколений перекинуть мост от земли к небу; но последний человек, который должен победителем вступить на небо, оказался рожденным от смертной и одного из небожителей; вместо того, чтобы вступить в бой с ними, он повернулся на рыжебородого праотца человечества, отрекаясь от своего родства со смертными: боги отстояли небо — человеческий род был низринут. Я подробно описываю этот случай возникновения мифа под влиянием совершенно посторонних эстетических восприятий (ярко освещенных псов), как типичный случай для целого ряда творчеств в области сюжета. Но совершенно то же имеет место в импрессионистической критике: образ богоборчества может вызвать в критике-импрессионисте образ борьбы Гвельфов и Гибеллинов, пролетариев и капиталистов, или наоборот: двух борющихся псов; и критик в таком случае свое импрессионистическое впечатление превратит в намерение автора; станет, например, его упрекать в низменности творческих мотивов; представление о великане вызывает представление о карлике: сколько великих намерений низводила критика к намерениям низким; сколько низких намерений возвела на пьедестал.

Тенденциозная, псевдоэкспериментальная эстетика и субъективная критика принесли и приносят неисчислимое зло искусству.

Только подробное описание памятников искусства способно освободить нас от этих зол.

Имея перед собой произведение искусства (например, лирическое стихотворение), мы должны возможно полнее описать все то, что содержится в нем; мы не должны забывать, что помимо содержания, образа, идеи, своего впечатления от содержания образа, идеи, собственных образов, возникших под влиянием прочитанного (которые тоже нам надлежит описать), перед нами еще ряд слов, вытянутых в строки, разединенных знаками препинания и сгруппированных в известные изобразительные формы; кроме того слова эти даны в тех или иных метрических формах (пока условных для нас) с согласованными окончаниями (у слов называемыми рифмами); далее: слова эти состоят из соединения гласных и согласных, звуковое и образное впечатление которых мы должны описать, как в отношении к другим элементам восприятия, так и в отдельности от них. Упусти мы эту простейшую данность всяческой формы (метра в слове), мы в последующей нашей работе соединения описанного материала вовсе опустим проблему речи: и тогда, переходя к эксперименту, мы не будем иметь возможности считаться с наиболее прямыми данными эксперимента: словами. В последующих выводах экспериментальной эстетики такое упущение существенно скажется.

Проблема языка, приведенная к более сложным проблемам эксперимента, имеет существенное значение в лирике; язык, как таковой, есть уже форма творчества; с данностью этого творчества приходится очень и очень считаться.

Символизм в обозначении представлений и понятий разбирает детально Вундт в своей «Völkergpsychologie»; в происхождении, творчестве слов и сохранении словесных обозначений играет видную роль поэтическое творчество народа; в процессе неизменной эволюции языка, с другой стороны, поэзия, по Бругманну, имеет и охранительное значение. «Художественное произведение (в частном случае поэзия), — говорит Потебня, — есть синтез трех моментов (внешней формы, внутренней формы и содержания), результат бессознательного творчества, средство развития мысли и самосознания» (А. Потебня «Мысль и язык». Харьков, 1892). Глубокий исследователь языка видит в поэтическом творчестве и в творчестве самого слова общий корень; «открывая в слове идеальность и цельность, свойственные искусству, — говорит он, — мы заключаем, что и слово есть искусство, именно поэзии» («Мысль и язык», стр. 198). Отсюда видно, до чего тесно срастаются между собой частные проблемы экспериментальной эстетики с наиболее общими проблемами языкознания; или наоборот: в языкознании проблемы поэзии входят как части некоторого целого. Между тем обсуждение форм поэтической речи, классификация и изучение средств изобразительности, наконец, изучение индивидуального словаря каждого поэта, до сих пор часто находилось в загоне у массы официальных представителей теории и истории литературы. Потебня указывает на следующие сочинения, разбирающие вопрос о происхождении языка:

- Steinthal. Der Ursprung der Sprache.  
 — // — Grammatik, Logik und Psychologie.  
 Grimm. Der Ursprung der Sprache (Abhandl. der Akad. zu Berl. 1851).  
 Becker. Organism der Sprache.  
 — // — Das Wort.  
 G. Curtius. Griechische Etymologie.  
 Pott. Die Ungleichheit menschlicher Rassen.  
 Schleicher. Die Sprachen Europas. 1850.  
 Wilhelm v. Humboldt. Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues (VI B. Gesammelte Werke).  
 Wilhelm v. Humboldt. Ueber das vergl. Sprachst. (G.W.III).  
 Heyse. System der Sprachwissenschaft. Berlin. 1856.  
 Lotze. Mikrokosm.  
 Steinthal. Charakteristik der hauptsächlichsten Typen des Sprachbaues. 1860.  
 Th. Waitz. Lehrbuch der Psychologie als Naturwissenschaft.  
 Lazarus. Das Leben der Seele.  
 Следующие статьи Steinthal'я отмечает Потебня: «Zur Sprachphilosophie». (Zeitschr. f. Philos. v. Fichte u. Ulruci. XXXII) «Ueber

den Wandel der Laute u. Des Begriffs» (Z. f. Völkerpsychol. u. Sprachwissenschaft. I, 5), «Assimil. und Attraction» (Z. f. Völkerps. B. I).

Кроме упомянутых сочинений, указанных Потебнею, упомянем, пожалуй, еще — «Völkerpsychologie» Вундта, «Das Denken im Lichte der Sprache» Макса Мюллера, «Vorlesungen über die Wissenschaft der Sprache» (1863) его же, «Ueber den Ursprung der Sprache» Бляка, «Abriss der Sprachwissenschaft» Штейнталя, «Zur Chronologie der indogerm. Sprachforschung» Курциуса, «Ursprung und Entwicklung der menschl. Sprache und Vernunft» Гейгера, «Ueber den Ursprung der Sprache» Марти, и в особенности «Der Ursprung der Sprache» Нуарэ, у которого встречается сходство во взглядах с Потебнею. Упомянем, наконец, сочинения самого Потебни «Записки по русской грамматике» (I, II, III т.), «Из записок по теории словесности», «Мысль и язык». Среди более поздних исследователей следует отметить Бругманна.

Беккер сравнивает процесс образования языка с физиологическим процессом дыхания; мысль и язык невозможны в отдельности, потому что они — единство; Шлейхер видит процесс развития языка в темном, доисторическом периоде; жизнь языка как будто противопоставляется жизни сознания; произвол в творчестве слов отрицается Шлейхером; Потебня ставит упрек теориям Шлейхера и Беккера: эти теории, рассматривая язык, как нечто готовое, не могут понять процесса его образования. В изложении Штейнталя Гумбольдтовой теории языка язык есть вечная деятельность (ἐνεργεία); вместе с тем сумма продуктов этой деятельности обратно влияет на деятельность, как произведение деятельности. «Как отдельное слово становится между человеком и предметом, так и весь язык — между человеком и природой. Человек окружает себя миром звуков для того, чтобы воспринять и переработать в себе мир предметов... Чувство и деятельность человека зависят от представлений, а представления — от языка... Человек, выделяя из себя язык, тем же актом влетает себя в его ткань; каждый народ обведен кругом своего языка, и выйти из этого круга может только, перешедши в другой» (Гумбольдт). Здесь уже признается творческая роль языка, способная в нас пересоздать окружающую природу: называя предметы, мы в сущности вызываем их из мрака неизвестности: приказываем им быть тем, что они есть; в этом призвании языка к творческой деятельности кроется мысль о том, что психологически творчество первее познания; всякое познание предопределено творчеством в актах словообразований; и потому-то язык, как таковой, играет величайшую роль в поэзии, независимо от того, какие понятия извлечет из материала поэтических слов наше рассуждающее сознание; в словах, как звуках, бьет поток творческой энергии; оставляя без описания язык поэта, мы лишаемся самой реальной основы поэзии; на этой-то основе должен строиться прежде всего эстетический эксперимент. Гумбольдт утверждает, что «язык не есть нечто готовое и обозримое в целом; он вечно создается». Гумбольдт различает звукоподражательное обозначение понятий: 1) непосредственное, 2) символическое; в первом случае звуковое наименование как бы живописует предмет так, как представляется он внутреннему уху; во втором случае, «для обозначения предмета избираются звуки частью сами по себе, частью по сравнению с другими, производящие впечатление, подобное тому, какое сам предмет производит на душу; так звуки слов *stehen, ständig, starr* производят впечатление чего-то прочного. Санскритский звук *li*, таять, разливаться, — жидкого»... (Гумбольдт). Приблизительно к тому же приходит и Потебня: «Вполне законно, — говорит он, — видеть сходство между известным членораздельным звуком и видимым или осязаемым предметом». Гейзе в «System der Sprachwissenschaft» приводит ряд слов, символический смысл которых дан уже в звуковом их произношении; таковы, по его мнению, слова: *Klar, hell, dunkel, dumpf, mild* и т.д.\*\*

\*\* Приводим эти данные из книги А. Потебни «Мысль и язык».

Необыкновенно ценные указания о значении слова как самостоятельного искусства и дает А. Потебня. Приводим из него еще несколько выдержек:

«Символизм языка, по-видимому, может быть назван его поэтичностью... Поэзия есть одно из искусств, а потому связь ее со словом должна указывать на общие стороны языка и искусства. Чтобы найти эти стороны, начнем с отождествления моментов слова и произведений искусства... В слове мы различаем: внешнюю форму, т.е. членораздельный звук, содержание, объективируемое посредством звука, и внутреннюю форму, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание... Искусство — тоже творчество... Замысл художника и грубый материал не исчерпывают художественного произведения, соответственно тому, как чувственный образ и звук не исчерпывают слова. В обоих случаях та и другая стихии существенно изменяются от присоединения к ним третьей, т.е. внутренней формы... Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего развивается уже не в художнике, а в понимающих... Заслуга художника... в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание... Возможность того обобщения и углубления идеи, которое можно назвать самостоятельной жизнью произведения, не только не есть отрицание нераздельности идеи и образа, но напротив, обуславливается ею... На слово нельзя смотреть, как на выражение готовой мысли... Напротив, слово есть выражение мысли

лишь настолько, насколько служит средством к ее созданию; внутренняя форма... видоизменяет и совершенствует те агрегаты восприятий, какие застает в душе... («Мысль и язык», 177-192). Слово и поэзия признаются Потебней энергиями; обе деятельности возбуждают непрерывный процесс преобразования готовых понятий и представлений. Слово и поэзия объединяются и тем, что в деятельности состоят из нераздельного взаимодействия трех элементов: формы, содержания и внутренней формы, или по нашей терминологии — символического образа: та и другая деятельность — триадична. Здесь Потебня приходит к той границе, где начинается уже исповедание символической школы поэзии; русские символисты подписались бы под словами глубочайшего русского ученого: между тем и другими нет коренных противоречий; это показывает, что русские символисты имеют под собой твердую базу; упрекать их в бессодержательности может лишь фельетонное взглядство, находящееся в блаженном неведении относительно лучших работ, касающихся языка.

Мы удалились в область языкознания единственно для того, чтобы наглядно показать огромное значение речи, как целого, образующего с поэтическим образом нечто неразрывное; речь мы берем не только со стороны ее художественной изобразительности, но и со стороны звуковой; звук и ритм слова составляют нераздельное единство с средствами художественной изобразительности, а эти последние кровно связаны с поэтическим образом. Вот почему символизм провозглашает единство так называемой формы и содержания, данных в образе, или символе, как сложности, неразложимой ни в понятие, ни в чувственном восприятии; понять эту сложность можно лишь описывая ее, но описывая всесторонне. Так же приблизительно высказывается и Потебня: «Художественное произведение очевидно не принадлежит природе: оно присоздано к ней человеком. Факторы, напр., статуи — это, с одной стороны, бесплодная мысль ваятеля, смутная для него самого и недоступная никому другому, с другой — кусок мрамора, не имеющий ничего общего с этой мыслью; но статуя не есть ни мысль, ни мрамор, а нечто отличное от своих производителей, заключающее в себе большее, чем они. Синтез, творчество очень отличны от арифметического действия; если агенты художественного произведения, существующие до него самого, обозначим через 2 и 2, то оно само не будет равняться четырем. Замысл художника и грубый материал не исчерпывают художественного произведения, соответственно тому, как чувственный образ и звук не исчерпывают слова. В обоих случаях и та и другая стихии существенно изменяются от присоединения к ним третьей, т.е. внутренней формы» («Мысль и язык», 186).

Соединение и отношение слов друг к другу можно обсуждать многократно и многообразно; во-первых, со стороны художественных форм словообразования (символизм языка, выражающийся во «внутренней форме» Потебни); во-вторых, со стороны грамматических форм; наконец, со стороны форм логических; грамматические формы речи являются посредствующим звеном между художественными и логическими формами. В грамматических формах речи сказывается одновременно и художественное творчество речи, и логическое; грамматика, как составная часть, одновременно входит и в эстетику, и в логику. «Названия суть названия предметов, или... названия наших идей о предметах», — говорит Дж. Стюарт Милль. В первом случае названия суть символы предметов опыта, во втором случае эмблемы идей о предметах. Название, по Гоббсу, есть произвольный словесный знак для обозначения мысли. Бенно-Эрдман в «Umriss zur Psychologie des Denkens» говорит, что суждение «являет собою течение словесных представлений, которому не соответствует никакое течение значений». Иванович в статье «Die Impersonalien» доказывает неразложимость связи между представлением о деятельности и представлением о вещи; эту связь полагает Зигварт в основе различия словесных форм. Он возражает Бенно-Эрдману относительно его взгляда на течение словесных представлений: «Если бы такая, вытекающая из простых словесных ассоциаций, речь действительно могла иметь место, — то ведь для объяснения возникновения привычной ассоциации нужно было бы предположить первоначальную связь, проистекающую из какого-либо иного источника, именно из связи представлений» (Логика, I т.). Предпосылкой суждения является, по Зигварту, анализ; само же суждение «выполняет синтез различных элементов». «Заслуга греков, — говорит Дейссен, — заключается в том, что они создали синтаксис, скрывающий под целым богатством искусных словосоединений однообразное сочетание подлежащего со сказуемым... Напротив, индусы были увлечены богатством падежных форм» («Основные начала метафизики»). Интересные данные для понимания методов восточного мышления встречаются нас в книге Щербатского «Логика Дармакирти с комментариями Дарматары» (I том). Построение различного рода логик входит в деятельность речи; проблема логики в собственном смысле слова начинается там, где эти частные логики речи объясняются и выводятся из принципов общей логики.

Вундт распределяет корни слов в зависимости от голосовых звуков; самые же голосовые звуки связывает со звуковыми жестами, как первоначальными аффектами, предшествующими языку. Гумбольдт, как и многие другие лингвисты, указывает на происхождение всех языков из односложных корней; впоследствии корни изменяются путем соединения с другими корнями; звуковая изобразительность языка в некоторых областях ослабляется; так совершается переход к абстрактным понятиям. Нуарэ полагает, что самая общественность окрепла в единообразии голосовых звуков, возникших при общих работах людей и потом распространившихся, благодаря подражательности.

Здесь, в первоначальной образности, которая присуща слову, как звуковой эмблеме, а не только во вторичной образности, присущей слову, как «внутренней форме» (выражение Потебни), коренится источник художественного наслаждения словом; отказывать словесному искусству в игре словами, как звуками, или умалять значение этой игры, значит глядеть на живой язык, как на мертвое, ненужное целое, завершившее круг своего развития; есть целый разряд людей, у которых дурным воспитанием и ложными взглядами на язык кастрирован слух, и которые считают изысканность словесной инструментовки праздным занятием: к сожалению, среди художественных критиков большинство — кастраты слуха; подходя к художественному произведению, они прежде всего не умеют в него вчитываться; они торопятся прежде всего из него что-либо вычитать (обыкновенно искомую ими пропись); не найдя прописи, они с негодованием отвергают произведение словесности, как бесцельное, ненужное; все эти господа не приносили бы вреда искусству, если бы их оскопляющая вкус деятельность не превращалась бы на страницах журналов в проповедь бессилия и мертвенности в изящной литературе. Между тем, способность эстетически наслаждаться не только фигуральным образом слова, но и самим звуком слова, независимо от его содержания, чрезвычайно развивается у художников слова; психологию творчества слов, не имеющих видимого смысла, прекрасно развивает Кнут Гамсун в «Голде», заставляя героя изобретать несуществующие слова вроде «Кубоа», «Илайяли» и т.д.

\*\*\* Скажем от себя  
«тон».

«Гласная и согласная, — замечает Потебня, — это простейшие стихии, на которые мы разлагаем материал слова. В первой нас более поражает голос, звуковое волнение воздуха...» во второй — более заметен шум... Они относятся друг к другу не как внутреннее и внешнее..., а скорее как звуки различных инструментов.

С другой стороны, если остановимся на простейших стихиях слова, оказывается следующее: как ни бесконечно разнообразны гласные звуки... но ряд их не может быть продолжен или сокращен по произволу. В какое бы необыкновенное положение мы ни привели свои органы... всегда он (звук) найдет определенное место в ряду, главными точками которого служат простые гласные» (Потебня).

Невольно припоминаю теорию одного француза: она заключалась в том, что гласные символизируют мир духовных движений; согласные, вроде «м», «л», «в», «ф», символизируют материю, а «т», «д», «с» и тому подобные являют собой промежуточные звенья между телесным и духовным; извне эта теория кажется парадоксальной; изнутри же мы понимаем вполне ее смысл. Если элемент гармонии, лада, строя приравнять к гласным (к музыкальному тону), а элемент хаоса, нестройности — к согласной (приближающейся к шуму), то понятно приравнивание более музыкальных элементов речи к элементам духовности, а элементов менее музыкальных — к материальному хаосу; это правило можно сейчас же проверить наглядно. Строка: «Напоминать мне оне» звучит более музыкально, чем строка «глушь темнотвольная сосен», потому что в первой строке между гласными (тонами) находится почти везде одна согласная (шум); во второй же строке между гласными встречается более элементов, имитирующих шум (согласных): гл, мно, ство. Каждая лишняя согласная, прибавленная к гласной, во-первых, как бы тяжелит тон гласной (заставляя ее детонировать) и, во-вторых, невольно замедляет темп произнесения (для произнесения четырех звуков ство требуется больше усилий голоса и времени произнесения, нежели для одного звука «о»); еще более тяжелым (материальным, косным) является, например, следующее словообразование: «Праздны е убр анства пространств». Комбинация слов о многих согласных с словами, противоположно образованными, то есть периодическое накопление элементов дисгармонии и разрешение их в элементы гармонические, составляет предмет искусства в поэзии. В этой области нужен ряд описаний и экспериментов; все это в значительной мере отсутствует в критике. Поэзию определяет Шопенгауэр, как искусство посредством слов приводить фантазию в движение; за этой фразой слышится привкус метафизического снисхождения к слову, взятому само по себе; слово здесь является лишь средством; между тем слово само по себе есть уже продукт фантазии: оно не только средство, но и цель. «Я провел два с половиной дня над одной строфой, — обращается Виланд к Мерку. — Все дело стало, собственно, из-за одного слова, которого я никак не мог придумать: пробовал всячески заменить его другим, ломал себе голову, но ровно ничего не выходило. Мне было крайне досадно, потому что там, где идет дело о картинности изложения, непременно нужно, чтобы перед воображением читателя носился точно такой же образ, как перед самим автором. А между тем известно, что это часто зависит от одной буквы» («Briefe an Merck». 1835. Стр. 193).

Мы приводим все эти мнения, как показатели того, до какой степени поэты придают значение, вполне справедливое, самой материи слов; между тем с упорным равнодушием к мнению поэтов о близком им искусстве относятся господа критики, оскопляя поэзию выживанием из нее сентенций.

Только всестороннее описание памятников искусства примирит поэта с критиком тем, что введет поэзию, как материал эксперимента, в область точных выводов, и превратит критика из беспочвенного болтуна в скромного экспериментатора.

Художник, как бы ни был скромнее его талант, есть всегда дающий и приносящий, критик же есть всегда паразит, кормящийся творчеством, о котором он никогда не сумеет сказать ничего путного, пока не станет рабствовать над проблемой творчества;



если сравнить количество критиков с количеством писателей, дающих плоды творчества, а не только пишущих по поводу чужого творчества, то на одного писателя придется в среднем до 20 критиков; вся эта рать питается творчеством писателей... И что же мы видим? Из поколения в поколение тянется вечное недоразумение: критика угадывает сначала чаще всего писателей среднего и обычного дарования и со злостной назойливостью комара портит существование ряду крупных талантов. Не угады в а ю щ и м дарование был критик; наоборот: его роль заключалась в том, чтобы закапывать дарование; и только потом, воздвигнув могильный холм, критик открывает в погребенном фетиша; но и этого фетиша превращает он в могильный камень, с которым наваливается на все молодое и сильное, что продолжает встречать на своем пути. Если бы писатели объявили забастовку и перестали писать, много голодных ртов, чтобы не умереть с голоду, потребовало бы новой крови художников, потому что художественное произведение — всегда кровь художника, претворенная в слово, в звук, в краску, в мрамор.

<sup>3</sup> Даже Спенсер жалуется на отсутствие сколько-нибудь разработанной теории словесности и поэзии. «Правила, содержащиеся в руководствах риторики, — говорит он, — представляются в нестройной форме». Он ссылается на слова Кэмпбелля: «Чем более общи термины, тем картина бледнее; чем они специальное, тем они яснее». Даже Спенсер говорит: «Мы имеем причины а р г и о г и полагать, что в каждом предложении известный порядок слов более действителен, нежели какой-либо другой». «В основе всех правил, определяющих выбор и употребление слов, мы находим то же главное требование — сбережение внимания... Довести ум легчайшим путем до желаемого понятия есть во многих случаях единственная и во всех случаях главная цель» («Ф и л о с о ф и я с л о г а»). К средствам изобразительности относимы: эпитет, сравнение, метафора, метонимия, синекдоха, гипербола, аллегория, параллелизм, бессоюзие, многосоюзие, эллипсис, инверсия, плеоназм, тавтология, фигура умолчания, восхождение, единоначатие, ассонанс, аллитерация, парафразис, период и мн. другие.

Э п и т е т (ἐπίθετον ὄνομα — прилагательное имя); эпитетом называется такое прилагательное, которое живописует то слово, к которому прилагается; в народной поэзии мы замечаем употребление постоянных эпитетов; иногда эпитетом становится то или иное художественное определение: «о л е н ь — з о л о т ы е р о г а»; здесь метонимия перешла в эпитет.

С р а в н е н и е (comparatio) есть сопоставление двух предметов по одному или нескольким общим признакам. Спенсер указывает на то, что употребление сравнений увеличивает экономию мысли; целый ряд посредствующих мыслей о предмете опускается, как скоро мы заменим их удачным сравнением.

М е т а ф о р а есть замена сравниваемого предмета другим, с которым предмет сравнивается: «з е л е н о к у д р ы й» вместо «з е л е н о л и с т в е н н ы й». Остолопов в «С л о в а р е д р е в н е й и н о в о й п о э з и и» говорит: «Метафора есть перенос речения от собственного знаменования к другому, для изъяснения некоторого между ними подобия; что бывает: 1) когда речение приличное бездушной вещи придается животному, напр., к а м е н н о е с е р д ц е; 2) когда речение, надлежащее к одушевленной вещи, придается бездушной, напр., у г р ю м о е м о р е; 3) когда слово от бездушной вещи к бездушной же переносится; напр., в волнах кипящий песок; 4) когда речения переносятся от одушевленных к одушевленным же, напр., п а р я щ е е в о б р а ж е н и е» (180 стр. П ч.). Следует избегать слишком частого употребления метафор, не следует при накоплении метафор, чтобы они были противоречивы, как, например, в строке «В десницу взяв перун, ты шествуй льву подобно», следует остерегаться в метафоре употреблять иностранные слова. Метафора, по Спенсеру, в высшей степени сокращает количество слов. И Спенсер и Буслаев (в «О п ы т е и с т о р и ч е с к о й г р а м м а т и к и») относят аллерию к виду метафор. В метафоре, по нашему мнению, завершается тот психический процесс, который начинается в сравнении; там — сопоставление признаков; здесь — завершение этого сопоставления, заканчивающееся соединением признаков; путем сравнения и метафоры изображаемый образ неопределенно расширяется, не теряя своей отчетливости. Метафора происходит от μετά (через) и φέρω (ношу) и означает перенос.

М е т о н и м и я (μετά ὄνομα) обозначает перемену имени. В определении метонимии встречается неотчетливость: Остолопов определяет метонимию, как замену образов по соотношению, что, по его мнению, бывает, когда причина принимается за действие («ж и т ь с в о е ю р а б о т о ю») или действие за причину («г о р а П е л и о н т е н и н е и м е е т», вместо: «там нет деревьев, дающих тени»), или содержание за содержимое («гнездо птиц» вместо «г н е з д о с н а х о д я щ и м и с я п т и ц а м и»), или когда название места, где вещь производится, берется за самую вещь («Ф а я н с» город в Италии, где из особой глины выдвывается посуда), или когда берется признак вместо самой вещи («О р е л» вместо «Российской империи»), или когда действие или свойство принимается вместо действующего («п о г и б а ю о т з л о б ы»).

С и н е к д о х а (συνεκδοχή — уразумение) есть перенос признаков предмета по количеству (от большего к меньшему, и обратно); синекдоха отличается от метонимии в том смысле, что в метонимии производится соединение вещей качественно разнородных (путем замены по отношению); в синекдохе же мы имеем соединение вещей количественно разнородных. Остолопов перечисляет виды синекдох: 1) Род полагается вместо вида («с м е р т н ы й» вместо «ч е л о в е к»). 2) Вид вместо рода («у него есть кусок хлеба» — «он достаточен»). 3) Целое вместо части («Египтяне Нилом жажду



утоляют», вместо — водою из Нила»). 4) Часть вместо целого («дельная голова» вместо «человек»). 5) Множество вместо единства. 6) Единство вместо множества. 7) Известное вместо неизвестного (тысячи падают на поле сражения); преувеличивая синекдоху, получаем гиперболу; гипербола — утрированная синекдоха.

Потебня в книге своей «Из записок по теории словесности» развивает следующий взгляд на фигуры речи. Всякая изобразительность речи есть процесс новообразования значения слов. Если «X» есть новообразованное значение, «А» — прежнее значение, то в отношении «X» к «А» возможны три случая: I) «А» вполне заключено в «X», и обратно (человек (А) и люди (X)). Замена «А» через «X» есть синекдоха. II) «А» отчасти заключено в «X» (птицы (X), лес (А) — лесные птицы). Это случай метонимии. III) «А» и «X», не совпадая друг с другом, психологически соединяются в третьем сочетании «Б»; представление «А» в «Б» есть метафора.

В синекдохе Потебня видит случай, когда в совокупности признаков «X» мыслимо «А», но так, что «А» выделяется из признаков «X» (Адриатические волны (А) — Адриатическое море (X)); целый ряд эпитетов определим как синекдоху; вообще эпитет, по Потебне, не есть специальная форма отдельного тропа, а общая форма для некоторых случаев ряда троп; Потебня доказывает, вопреки Буслаеву, что epitheton ornans прежде всего есть синекдоха; но синекдоху, принимая эпитетную форму, может покрывать собою и метонимию, и метафору; epitheton ornans может обозначать и родовой (малые птички), и видовой признак (борзые кони); в последнем случае под видом разумеется род, под временным — постоянное; Потебня восстает против мнения Буслаева о том, что эпитеты составляют существенную принадлежность народного эпоса; эпитет может согласоваться с определением, качественно его определяя («крутой берег»): это случай метонимии; и эпитет может заключать представление, не заключенное в предмете (уединенные поля, белорогий месяц) — случай, приближающий эпитет к метафоре.

Эпитет может разрастаться в перифразу (описание). Потебня определяет следующие случаи синекдохы:

I. Часть вместо целого: однородное множество представлено единственным числом:

- a) имени конкретного («И раб судьбу благословил», вместо «крестьянин»);
- b) имени собирательного («Русь, чадь»);
- c) часть вещи вместо всей вещи («хозяйский глаз»). Это может быть или часть целого (синекдоху), или орудие вместо действителя (метономия);
- d) определенное вместо неопределенного («сто раз говорил»); это — синекдохы, пока ими определяется однородное с ними; после же это — метафоры («куча народу»);
- e) антономасия: 1) родовое заменяется видовым, 2) замена собственного имени нарицательным («оратор» вместо «Цицерон»).

II. Целое вместо части:

- 1) представление единицы множеством:
  - a) для наглядности («сани»);
  - b) для возвеличения (гипербола).

2) Целое вместо части: род вместо вида, по Вакернагелю, есть синекдоху.

Метонимию определяет Потебня, как переход от образа «А» (части, особи) к значению «X» (роду, целому) при условии неисключаемости образа «А», и одновременно при условии получения при помощи этого образа нового качества (отличие от синекдохы): голова в смысле чего-либо главного, но и с новым качеством (свеча в головах). Новое качество «X» получается в силу того, что оно при известных условиях сопровождает в мысли «А». Случаи метонимии: 1) «А» одновременно существует в пространстве с «X». 2) «А» предшествует «X» (во времени). Но в момент наименования, говорит Потебня, «эти основания не существуют для говорящего; они вносятся после посторонним наблюдателем...»

«X» есть пространство (пространственно измеряемое содержание), время, действие.

a) Пространство представляется тем, что оно есть (полдень, юг, север).

b) Количество представляется пространством (непечатый угол).

c) Время представляется местом («видех у соседа скотину умершу... С тех мест обыкох по вся ноци молитися»).

d) Время случайного события определяется постоянным («Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос, ложе покинул тогда и возлюбленный сын Одиссеев»).

e) Период времени — его началом: «До окончания балета» (Пушкин).

f) Множественное число имени, характеризующего время (зори).

g) Метонимия — время (никогда, всегда).

h) Действие и состояние представляется одним моментом из многих («Уезжал из дому, когда к нему приезжали»).

i) Состояние, как пребывание в среде (быть в солдатах).

к) Изображение чувства жестом (скривить рот).

Всякое изображение явления в виде одного из его моментов, в том числе и в виде представления, есть метонимия; если есть и сближение разнородных комплексов, то метафора совмещается с метонимией.

л) Действие заменяется одним моментом.

м) Действие заменяется знаком (вещественным символом): «стол» в смысле княжества.

н) Действие заменяется местом, где оно происходило: «Убит под Бородины».

о) Момент, представляющий действие, может относиться к нему, как причина: «милость» (то, что дается господином холопу).

р) Момент действия заимствован от состояния воспринимающего: «жилой дом, пьяный мед»; здесь полное совпадение с метафорой.

г) Действие представлено тем, что его производит: «Да не оскудевает рука дающего».

с) Содержащее представляет: а) содержимое (сосуд вина), б) место и время вместо содержащегося («губим русскую землю»).

т) Представление обстоятельств и объектов действия заменяется свойствами субъекта (подлежащего), или субъекта относительного (дополнение) (сидеть у большой постели).

ц) Действующее в значении действия («Читал охотно Апулея»).

х) Свойство вместо лица: «стихов — младость» (Пушкин).

у) От общего к частному: «Година».

з) Время — место: «жизни даль». Пространство — временем: «до сих пор».

Метафора. Аристотель определяет в «Поэтике» метафору, как перенесение постороннего слова, т.е. слова с другим значением, от рода к виду (синекдоха), от вида к роду (синекдоха), от вида к виду (метонимия), или по сходству (метафора в тесном смысле). Отсюда ясно, что метафора есть основное средство изобразительности; в метафоре заканчивается процесс символизации. Аристотель говорит: «Соответствием называю, когда второе так относится к первому, как четвертое к третьему. Тогда можно поставить вместо второго четвертое и вместо четвертого второе». Гербер присоединяется к Аристотелю, когда говорит: «Так относится фиал (чаша) к Дионису, как щит к Арею; поэтому можно щит назвать фиалом Арея». Этот перенос, по Герберу, возможен и в метонимии, и в синекдохе; если можно сказать: «он любит «бутылку» (=вино)», то и обратно: можно сказать: «поставь сюда вино» (=бутылку). Потебня говорит по этому поводу следующее: «В действительности такая игра в перемещения есть случай редкий, возможный лишь относительно уже готовых метафор... Уже древние заметили, что не во всех случаях метафоры возможно перемещение, и поэтому делили метафоры на двухсторонние, и односторонние». К метафоре близко примыкает сравнение; Вакернагель говорит, что метафора тем отличается от сравнения, что устраняет вовсе обычное представление. Метафора, по Брингману, есть сокращенное сравнение; метафора, по Потебне, необходима, когда ею выражаются сложные и смутные ряды мыслей; Потебня приводит пример из Л. Толстого: «Неужели вы не понимаете? Николенька бы понял...» «Безухов — тот синий, темно-синий с красным, а он (Борис) четверугольный».

По содержанию значений древние делили метафору на четыре формы: а) от одушевленного к одушевленному (зеленокудрые леса), б) от неодушевленного к неодушевленному («небесная раковина» — про облака), в) от одушевленного к неодушевленному (небесный воин — солнце), г) от неодушевленного к одушевленному (скала — монах).

По отношению к форме метафора выражается: а) членом предложения, б) целым предложением, в) несколькими предложениями; в двух последних случаях метафора имеет форму аллегории или сравнения.

В синтаксическом отношении метафоры имеют различные формы: метафора может заключаться в любом члене предложения. Она может быть в определении («пыль и й разговор»), в подлежащем («теперь ревниву то-то праздник»), в подлежащем с объясняющим словом в родительном падеже («капля жалости»), в сказуемом («Татьяна у вядает»), в дополнении («любви мы цену тем умножим, вернее в сети заведем»), в обстоятельствах («грой кибитки нагружают»).

Кроме упомянутых средств изобразительности Потебня указывает на следующие:

1) изображение интенсивности качества чувством, которое оно пробуждает («несказанной красой»), иногда выражается знаком вопроса («мало ли» вместо много); 2) представление предмета знакомым посредством местоимения («Татьяна — с ее холодной красой»), 3) обращение к слушателю («ах, братцы...»); 4) определение сочувственного отношения к предмету посредством ласкательных эпитетов, не имеющих объективной изобразительности, и вводного предложения; 5) апострофа, когда повествователь, отворачиваясь от действия, обращается к лицу, о котором идет речь, представляя его присутствующим; 6) анафора (единоначатие); 7) эпифора (единоокончание); 8) сплетение (соединение анафоры с эпифорой); 9) повторение склоняемых форм в разных падежах или глаголов в разных формах.

\*\*\*\* Заимствовано нами из книги Потебни «Из записок по теории словесности» (202—394).

Котляревский полагает, что «народ... оказывал предпочтение метафоре... потому, что... природу... он мог понять только как совокупность живых действующих существ».

По Максиму Мюллеру, метафора есть выражение лексической бедности языка. Потебня,

возражая Мюллеру, указывает на то, что метафора всегда существовала, существует и будет существовать; он полагает, что творчество языка повело к представлению о природе, как совокупности живых существ. Де-Губернатис полагает, что двусмысленность слов породила миф. По мнению Потебни, эта двусмысленность есть скорее достоинство языка, нежели его недостаток; она есть ручательство в том, что творчество слов не умрет и слова не превратятся в ходячие монеты, как ни стараются об этом иные из «публицистов». «Когда критика во имя практических требований объявила воину художественности, — говорит Потебня, — и начала ценить литературные произведения не по талантливости их исполнения, а по их содержанию, по силе идеи, то она повторила басню о свинье, которая подрывала дуб, наевшись под ним желудей». Среди сочинений, на которые ссылается Потебня, отметим следующие:

- Lessing. Abhandlungen über die Fabel. 1755.  
 Его же «Лаокоон».  
 Cicero. De oratore (lib. III).  
 Tryphon. «Περὶ τῶν λόγων».  
 Grimm. Kleine Schriften.  
 Gerber. Die Sprache als Kunst. 1885.  
 Mommsen. Die Kunst des Deutschen Uebersetzens aus neueren Sprachen. Leipz. 1858.  
 Volkman. Rhetorik der Griechen und Römer.  
 Аристотель. «Поэтика».  
 Taine. Philosophie de l'art.  
 Wackernagel. Poetik, Rhetorik und Stilistik.  
 Carrière. Die Poesie.  
 De Gubernatis. Zoological Mythology. 1873.  
 Steinthal. Das Epos (Zeitschr. f. Völk. V, 1868, 10)  
 Бэн. Стилистика.  
 Bringman. Die metaphorn. 1878.  
 Буслев. Историческая грамматика.  
 —//— Мои досуги.  
 —//— Очерки.  
 —//— О значении современного романа.  
 Белинский. Сочинения.  
 Галахов. История русской словесности.  
 Шевырев. История русской словесности.  
 —//— Теория поэзии в историческом развитии.  
 Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу (I, II, III т.).  
 Колосов. Теория поэзии.  
 Кареев. Мифологические этюды.  
 А. Веселовский. Сравнительная мифология и ее метод.  
 Котляревский. Разбор сочинения Афанасьева. «Поэт. возр. славян».  
 Белорусов. Учебник словесности.  
 А. Веселовский. Три главы из исторической поэтики. СПб. 1899 г.

Мы коснулись главнейших средств изобразительности; эти средства изобразительности главным образом касаются внутренней формы образа; вместе с тем они, уже потому только, что являются средствами художественной изобразительности, располагаются во времени. «Недаром, — говорит Лессинг, — знаки, следующие друг за другом, могут выражать лишь предметы, которые... представляются нам в последовательности времени...»

Вполне самостоятельную группу образуют такие формы речи, как например, эллипсис, параллелизм, период, умолчание, инверсия и т.д. Учение о периоде развивается в риторике; то же и относительно параллелизма, т.е. такой речи, где слова, а иногда и фразы расположены в известной симметрической последовательности; период употребляется главным образом в речи медлительной, плавной; параллелизмом удобнее пользоваться в речи короткой; в периодической речи бывает часто фигура повторения слов: в лирике повторения бывают в начале стиха (повторяется одно слово, два слова), в конце стиха (одно, два), в начале и середине, в конце и середине и т.д.; фигура повторения в таком виде принимает всевозможные модификации, иногда весьма сложные; она же иногда переходит в параллелизм; одно и то же слово в этой фигуре повторяется в нескольких предложениях; иногда два слова, стоящие рядом, потом повторяются: «их удел покорять и праздновать победу; покорять народы; п р а з д н о в а т ь победу над ними». Иногда же слова повторяются в обратном порядке; иногда повторяется целая фраза.

Для усиления сжатости употребляется: 1) ф и г у р а э л л и п с и с а, состоящая в пропуске слов и предложений, «лес ли начнется — сосна да осина» (пропущено: «только виднеются»); 2) в о с х о ж д е н и е, где для усиления впечатления последовательно повторяются слова, начиная предложение: «лев волка стережет, волк рыщет за козю, коз а...» и т.д.; эта фигура носит еще название л е с т н и ц ы; 3) н а р а щ е н и е, когда многократно повторяется слово с присоединением к нему ряда слов; 4) и н в е р с и я, т.е. перестановка слов, нарушающая принятое словорасположение, и т.д... Мы не станем описывать все изобразительные формы упоминаемой группы; существенное их отличие от предыдущей группы в том, что все эти формы основаны на отношении к

времени; благодаря одним выигрывается время, благодаря другим вводится повторение ритмических моментов, порядок распределения во времени, т.е. ритм присутствует в этих формах; к ним я отнесу еще следующие виды симметрии: 1) симметрия в расположении грамматических форм; 2) симметрия в расположении слов, носящих ударение на соответственном слоге; 3) симметрия в расположении равносложных, но разноударяемых слов; здесь могут быть те же виды параллелизмов, повторов, восхождений и наращений; такого рода симметрия играет большую роль в фонетике лирического произведения; между тем этот вид фигур не изучен вовсе.

О пис а т е л ь н ы е ф о р м ы поэтической речи (эпитет, сравнение, метафора и т.д.) так относятся к вышеупомянутым формам, как элементы краски к элементам музыки, как пространство ко времени; если же вникать во внутреннее значение этих форм, то, помня разделение Потебни, мы будем смотреть на описательные формы речи, как на такие, которые одновременно имеют отношение и к внешней форме, и к форме внутренней; вторая же группа форм, которую мы можем обозначить как формы архитектурные, образуют как бы самую оболочку внутренней формы символического образа; из них форма грамматической и силлабической симметрии составляет незаметный переход к внешней форме; учение о ритме в поэзии всецело относилось бы к этому виду симметрии. Мы различаем в будущей науке о поэтическом ритме два отдела: учение о ритме слов как данностей, где рассматривается ритм, неразрывно связанный д а н н ы м к о м п л е к с о м слов; учение о чистом ритме, где мы постоянно отвлекаемся от слова, как такового, и оперируем лишь со звуковым ударением. Тут — существенная разница; например, возьмем строчку: «Н е о п и с у е м ы е д а л и»; ее метрическая формула такова:  $\cup \cup \cup - \cup \cup \cup - \cup |$  (т.е., два пэана четвертых). Возьмем другую строчку: «И з л а т о ц в е т н ы е п р о с т р а н с т в а»; метрическая формула этой строки такова:  $\cup \cup \cup - \cup \cup \cup - | \cup$ . (т.е., те же два пэана четвертых); откуда же тяжеловесность второй строки? Попадаясь в четырехстопном ямбе, как ритмическое отступление от метра, обе строки однако имеют неравнозначную ценность: вся разница здесь, во-первых, в неравенстве симметрии слов, слогов и состава звуков; учение о ритме в связи с материалом слов может наступить лишь тогда, когда будет разработано учение о чистом ритме; но а priori можно сказать, что в двух приведенных строках неравнозначность ритма зависит от неодинаковости пауз, от неравного количества согласных, удлиняющих время произнесения или увеличивающих напряжение голоса при одинаковой скорости произнесения.

Отсюда важно уяснить себе роль пауз; еще большую играет роль цезура; в старых силлабических стихах, пытающихся воспроизвести александрийский стих, цезура бывала всегда после седьмого слога; главных цезур, различающихся по форме, две: цезура в арсисе (т.е. разделение стиха на повышении голоса) и цезура в тезисе (т.е. окончательное понижение голоса и разделение на кратком); что касается до количества цезур, то в гекзаметре может быть или одна цезура в половине третьей стопы, или же в ее окончании, или же две цезуры, из которых одна в половине второй стопы, а другая в половине четвертой; у Гомера чаще встречаются цезуры в т е з и с е, у Вергилия в а р с и с е. Всех цезур в Греции насчитывалось до шестнадцати. В шестистопном ямбе цезура бывает после третьей стопы; в противном случае ямб получает триметрическую форму; в пятистопном ямбе цезура бывает после второй стопы («О ночь, сойди, | уж серп янтарный блещет...»), после третьей («Свое ты счастье зришь в блаженстве их») и вовсе без цезуры («К а к т о л ь к о ч е л о в е ч е с т в о м г н у ш а т ь с я»).\*\*\*\*

\*\*\*\* Последние два примера заимствованы мной у Остолопова.

Наконец, расстановка знаков препинания играет большую роль в индивидуальном оттенке ритма; она дает неожиданные паузы, придает самому стиху своеобразный, капризный характер; кроме ритмического смысла знаки препинания имеют огромный, неуловимый часто, логический смысл, тем более что я иногда могу ими свободно пользоваться. Для примера возьму два фразы: «Т е м н а я н о ч ь . Т е м н ы е п р о с т р а н с т в а». Эти же фразы я могу расположить и иначе: «Т е м н а я н о ч ь . . . Т е м н ы е п р о с т р а н с т в а». Когда я ставлю между ними несколько точек, я их произношу отрывисто. Если я поставлю между фразами точку с запятой, то я, уменьшая паузу между фразами, тем не менее произношу их более спокойно. Если я напишу эти фразы так, что разделяю их двумя точками, я невольно произношу вторую фразу с оттенком пояснения («темная ночь и потому-то — темные пространства»). Если я соединяю две фразы при помощи тире, то объяснительный характер фразы подчеркивается («Т а к к а к т е м н а н о ч ь , т о и п р о с т р а н с т в а т е м н ы е»); наконец, заключая вторую фразу в скобки, я произношу ее значительно скорее, чем первую (как бы проглатываю).

И в начертании эти фразы будут иметь совершенно иной вид. Выписываю их:

Темная ночь. Темные пространства.  
Темная ночь... Темные пространства...  
Темная ночь; темные пространства.  
Темная ночь: темные пространства.  
Темная ночь — темные пространства.  
Темная ночь (темные пространства).

Я вношу шесть отличий в интонации в один и тот же комплекс слов; знаки препинания играют существенную роль; перенос окончания предложения в первую половину следующей строки носить в стихах особый термин «enjambement».

Самый материал формы составляет фонетическое расположение гласных и согласных в слогах, в словах, в группе слов. Гласные могут рисовать звуковые фигуры, то последовательно восходя от низких звуков к высоким (у-о-а-е-и), или обратно,



контрастируя (и-у), совпадая (а-а-а) и т.д. Согласные могут переходить друг в друга, смягчаясь (плавная «р», переходя в «л», «б» в «ф»), контрастируя (твердые «д», «т», «р» в мягкие «ж», «л»), группа может сменяться группой (д-т, д-ж, з-с); наконец, одна, две или более согласных могут повторяться (т-т-т); грубейшим и наиболее изученным видом инструментовки слов являются а с с о н а н с и а л л и т е р а ц и я; наконец, огромную роль играет расположение и характер рифм; рифмы бывают: богатые, бедные, мужские, женские, явные и неявные; по расположению рифмы могут быть внешние, внутренние и т.д.

Наконец, отношение материала слов к размеру и к форме стихотворения (стансам, балладе, рондо, сонету) играет важную роль.

Различное расположение стрóf в лирической поэзии обусловлено, как у древних, так и у нас, определенной формой; стрóфы могут быть монометрические и полиметрические; монометрические стрóфы суть такие, отдельные строки которых состоят из однообразного количества равностопных строк того же метра (четырёхстопный ямб, хорей, дактиль и т.д.); полиметрическими стрóфами называются стрóфы, состоящие: а) из разностопных строк того же метра, расположенных симметрически (сюда все виды комбинаций ямбов, хореев, дактилей и т.д.); б) из разностопных строк того же метра, расположенных асимметрически (например, четырёхстопный ямб, двустопный, трёхстопный, шестистопный); в) из равностопных строк разного метра («О как на склоне наших лет», Тютчев); д) из разностопных строк разного метра, расположенных симметрически; е) из разностопных строк разнородных метров, расположенных асимметрически (вольный стих).

Своеобразное соединение стрóf в лирическом произведении образует специальную форму. Таковы, например: 1) Б а л л а д а, трехкуплетная форма равнометрических строк у французов; каждый куплет состоял из 8, 10, 12 стихов. 2) Б у р и м е, стихотворение на заданные рифмы. 3) В и р е л э и Л э: Л э состояло у французов из двустипий, перерываемых короткими рифмующимися друг с другом словами; в и р е л э есть продолженное л э. 4) М о н о м е т р ы писались так, что строка заключала лишь одну стопу. 5) Форма гимнов и од в древности требовала соединения стрóфы, антистрóфы и эпода. Стрóфа и антистрóфа имели одинаковое количество стихов; эпод состоял из стихов другой меры: пение сопровождалось пляской; во время стрóфы танцовщицы поворачивались в одну сторону; во время антистрóфы — в другую; во время эпода танцовщицы делали движения, не оборачиваясь. Р о н д о чрез известное число стихов требует возвращения к тем словам, с которых начинается; у французов р о н д о приняло замысловатую форму: 13 стихов разделяются на неравные стрóфы, имеющие только две рифмы (8 женских и 5 мужских, и обратно); два или три слова первого стиха образуют припев. Первая стрóфа имеет пять стихов: вторая — три и припев; третья стрóфа должна быть подобна первой. Остолопов приводит в пример р о н д о, написанное Вуатюром:

Ma foi c'est fait de moi; car Isabeau  
M'a commandé de lui faire un Rondeau:  
Cela me met en une peine extrême.  
Quoi! treize vers, huit en eau, cinq en ême!  
Je lui ferais aussitôt un bateau.

En voila cinq pourtant en un monceau:  
Faisons en huit en invoquant Brodeau;  
Et puis mettons par quelque stratagème,  
Ma foi, c'est fait, и т.д.

Сложное рондо состоит из нескольких стрóf, равных количеству строк первой стрóфы: каждая стрóфа, начиная со второй, оканчивается: вторая первой строкой первой стрóфы, третья второй строкой первой стрóфы и т.д. Прибавляется еще добавочная стрóфа, оканчивающаяся припевом; рифмы не меняются (абаб и т.д.).

6) Р о п а л и ч е с к и й стих у древних составлялся так, что начиная с односложного слова, продолжали двусложным, трехсложным и т.д. (Остолопов приводит пример: «*Spes, Deus aeternae stationis conciliator*»).

7) Р у н и ч е с к и й стих (руны — магические буквы, высеченные на камне и приносящие добро или зло; впоследствии образовалась руническая поэзия). Рунические стихи, по Вермию (*De Litteratura Runica*), были без рифм, но в них наблюдалось сходство букв и слогов (аллитерация и ассонанс); руническая стрóфа состояла из равного количества строк, а в строке было шесть слогов; каждое двустипие начиналось одинаковой буквой. Вот образец латинского двустипия, составленного по правилам рунической поэзии:

«Christus caput nostrum

Coronet te bonis».

Скальды употребляли до 136 рунических форм, отличавшихся числом слогов и расположением букв.

8) С о н е т. Стих, состоящий из 14 строк; две первые стрóфы суть четырехстишия, две последние стрóфы — трехстишия. Наиболее классическою является такая сонетная форма, где рифмы расположены по схеме «а b a b a b a b c c d e d e». Итальянцы были более свободны в применении сонета; первые две стрóфы у них были свободно рифмованы при условии, что из восьми рифм четыре суть «а» и четыре «b»; что касается до трехстиший, то типом являлась схема «c d e c d e». Вот, например, сонет Петрарки: «а b b a a b b a c d e c d e». Впоследствии сонетная схема получила большую гибкость; трехстишия пишут (ccdeed), (cdecde) (cdcdee) и т.д.

9) С т а н с требует, чтобы период оканчивался со стрóфою; станс не может быть более четырех стрóf.



10) Т р и о л е т состоял из восьми стихов; четвертый стих был повторением первого, седьмой и восьмой — повторением первых двух.

11) Т е р ц и н есть расположение обычно пятистопного ямба трехстишиями по схеме ababcbedcde и т.д., причем последняя строфа состоит из одного стиха.

12) Ц е н т о н есть стихотворение, составленное из чужих стихов, и т.д.

Таковы некоторые из образцов своеобразного соединения строк и строф, ставшего самостоятельной формой; есть еще более сложные формы, например, в е н о к сонетов, т.е. такое соединение сонетов, где каждая строка первого сонета открывает следующий сонет.

Относительно соединения строк следует помнить, что слишком частое рассечение строф точками производит на ухо неприятное впечатление (по строкам, по двустипшиям); для монометрических и диметрических размеров удачнее, если фраза захватывает всю строфу, или когда, например, первая строфа или две строфы — протазис, а вторая (или третья) — аподозис; можно с опаской позволять себе и более прихотливое расположение знаков препинания, как например, у Баратынского:

Напрасно ты металась и кипела,  
Развитием спеша:  
Ты подвиг свой свершила прежде тела,  
Безумная душа!  
И тесный круг подлунных впечатлений,  
Сомкнувшая давно,

Под веяньем возвратных сновидений  
Ты дремлешь; а оно  
Бессмысленно глядит, как утро встанет,  
Без нужды ночь сменя;  
Как в мрак ночной бесплодный вечер канет,  
Венец пустого дня.

Подчеркнутая строка разбивается посередине строки точкой с запятой; голос делает здесь неожиданную паузу; местоимение «оно» относится к слову «т е л а» (любопытная прихотливость синтаксической связи).

Наконец, мы должны составить индивидуальные указатели рифм, размеров, слов, средств изобразительности и т.д. Пока в этом направлении сделано далеко не достаточно. Укажем на мало говорящие попытки В.И. Истомина в его «Г л а в н е й ш и х особенностях языка и слога произведений И.А. Крылова, А.Д. Кантемира и Е.А. Баратынского, М.Ю. Лермонтова, А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина» (1894—1895). Истомин отмечает, например, некоторые грамматические особенности языка Баратынского, безотносительно к общему характеру его творчества; но и тут встречаются нас интересные подробности, например, употребление множественного числа: п е с н е й (вм. песен), с ы н ы, л и ц ы (вм. лица), л е т ы (вм. лета) и т.д. От глаголов: отвыкнуть, отвергнуть и т.д. прошедшее отвыкнул (вм. отвык) отвергнуул; на бале (вм. на балу); л ю б о в и (вм. любви); в ы д ь (вм. выйди); д р у г о в а (вм. другого), с т е п н о в а (вм. степного), р о л ю (вм. роль); вместо творительного падежа без предлога употребление родительного падежа с предлогом от: «забытый от людей»; винительный вместо родительного: «отзыв умиленный в каком он сердце не найдет», «путь не продолжает» и т.д. Бежать чего («сон бежал очей»); «относительно к себе» и т.д. Все это любопытно, как материал, но и только. Истомин указывает на то, что в статистическом отношении у Баратынского мы часто встречаем обращения, уподобления, сравнения, метафоры; редки гиперболы; среди фигур речи встречаем часто единоначатие, умолчание, эллипсис.

Здесь позволю себе привести некоторые из выписанных мной характерных слов и выражений Баратынского:

«П р е в о с х о д н а я сила врагов» (в смысле превосходящая), «у п о и т е л ь н ы х похвал», «неприхотливая лень», «приманчивый закон», «свет, другим неоткровенный» (вместо неоткрытый), «великолепный пир», «душемутительный поэт», «прекрасная соразмерность», «для благочинных размышлений созрела томная душа», «ненастливые дни» (вм. ненастные), «живительный май», «замерзлая трава» (вм. замерзшая), «прыгучих вод», «мнепаятной каскады», «злословный судия», «гробовая насыпь», «гробовый лик», «лирные струны», «ослабленное лицо», «сухая скорбь разуверенья», «благоволительная судьба», «торжествующий хребет», «страдательные небеса», «пристойная могила», «озябнувший кристалл бокала», «своенравная струя», «общежительные страсти», «юдольный мир», «подлунные впечатленья», «бесплодный вечер» и т.д.

Эти эпитеты замечательны; не отличаясь особенной красочностью, они все же до крайности оригинальны; оригинальность их в том, что эпитет Баратынского часто принимает метонимическую форму («сухая скорбь», «своенравная струя»), или же кроме того необыденность эпитета достигается крайне необычным соединением весьма обычного прилагательного с весьма обычным существительным; так, например, «приманчивой» бывает весна, любимая девушка и т.д.; «закон» же обычно называется «суровой», справедливый и т.д. Баратынский соединяет два обычных слова в необычном сочетании — «приманчивой закон»; сюда же: торжествующий хребет, пристойная могила, бесплодный вечер, великолепный пир и т.д. Или же Баратынский меняет окончание обычного слова, отчего при всей простоте его оно кажется необычным: замерзлая (шая) трава, ненастливые дни, прыгучия воды, злословный (-вещный) судия; или же меняет ударение: гробовый (вместо гробовой).

Баратынский особенно любит отрицательные эпитеты (через без-, и не-). Эпитеты на «без»: бесплодный вечер, безответное создание, бессмысленный,

безымянный и т.д. Эпитеты на «не»: не прихотливая лень, не извинительной ошибкой, не откровенный свет, не вянущие дубы, не скудеющие ручьи, не срочная весна, не властная сойти, не осторожный восторг, не внимательный свет. И даже существительные у него такого же рода: не опасенье, раз уверенье.

Так же он любит сложные эпитеты (но тут он следует и Державину, и Жуковскому): тяжелокаменный грот, всеозаряющий день, благоволительная судьба, бурнопогодный Эол, дряхлолетний отец, душемучительный поэт.

Для Баратынского характерны следующие окончания слов: «лазур и ю живой» (см. лазурью), «блистает хладной роскош и ю лет», «груд и ю своею». Или наоборот — сокращение существительных: «узна нье», «благодар нье».

Часто встречаем у него оригинальное соединение глаголов: вдохновением волнуется, чернь обстала, развитием спеша.

Сопоставляя, например, эпитеты Баратынского с эпитетами Батюшкова (с которыми они наиболее сходны), мы видим тотчас же и черты, их единящие, и черты, их различающие.

У Батюшкова больше образных, метафорических эпитетов, нежели у Баратынского: оливны венки, пылающая очи, сапфирная чаша Гебы, сияющий ум, яркий Веспер, златорогая серна, злачный дерн, бархатный луг, прах златый, тучный фимиам, рухляя скудель, лилейная белизна, «и ветер тиховейный, с груди ея лилейной, сдул дымчатый покров», кудри «льнянозолотыя на алебастровых плечах», бархатное ложе, легкокрылое здоровье и т.д.

Правда, Батюшков любит пользоваться словами, напоминающими по форме слова Баратынского; но стоит вчитаться в эти слова, чтобы увидеть *sui generis* связь в их выборе: славный бой, высокие песни, высокие гимны, суровая Мнемозина, рьяный напиток, печальное рубище, поэзия прелестная, гостеприимный мир, прах красноречивый, прелестный цвет, тень чистейшая, чистейший эфир, в леты охлажденные, единенная сень, Аония прелестная, записная прелестница, мирное моленье, плачевный Эреб, дикий Ад. Часто Батюшков употребляет слово «выписной», для Батюшкова характерны слова вроде: ристалище славы, громометатель, лелеятель долин, пристанище, опытность веков, призраки, едкость веков, свойство, горделивцы, прелестница, пташки, псалмопенье и т.д.

Следует составить словари поэтов и потом их сличить: только тогда нам станет более ясна психология творчества. В этом отношении интересна кропотливая работа В.Я. Брюсова «Лицейские стихотворения Пушкина». Описывая черновые рукописи Пушкина, В.Я. Брюсов дает возможность вникать, почему поэт зачеркнул такое-то слово первоначального текста, почему заменил другим и т.д.

<sup>4</sup> В лирике эта *sui generis* связь устанавливается, как уже мы заметили, при анализе элементов формы; для того, чтобы установить точный метод исследования памятников лирической поэзии, необходимо сужение; изучение формы есть, конечно, введение в несуществующую науку о лирической поэзии; и лишь впоследствии возможно расширение в этой области. Для того, чтобы показать, что значит описание формы, приведу некоторые данные из работы Новосадского «Орфические гимны». Новосадскому нужно установить время появления гимнов. В науке есть ряд противоречивых мнений. Тидеман полагает, что время составления — разное. Снедорф и Герлах полагают, что гимны составлены уже после Р.Х. из стихотворений различных поэтов; составитель переделал многие гимны. Отфрид Германи («De aetate scriptoris Argonauticorum») полагает, что гимны древнее орфической Аргонавтики. Керн отрицает принадлежность гимнов орфикам. Лобек полагает, что гимны составлены в очень позднее время. Бюксеншютц видит в гимнах следы христианства. Дидерих относит гимны к 1-2-му веку до Р.Х.; он указывает на Египет как место возникновения гимнов.

Новосадский анализирует форму орфических гимнов. Он устанавливает для гимнов 27 гекзаметрических форм (у Гомера — 32, Гесиода — 28); далее располагает он эти формы в порядке убывания и сравнивает порядок этот с другими поэтами. Получаются следующие любопытные данные: формы D D D D D, D S D D D, S D D D D, D D D S D так же часты, как у Гомера; форма S S D D D у Гомера чаще, а форма D D S D D реже. В общем пропорция повторов одинакова с Гомером в 8 формах; неодинакова в 19; кроме того 5 форм отсутствуют; с Гесиодом встречается совпадение в 9 формах; общая сумма форм почти одинакова.

Отношение спондеев к дактилям	у Гомера	24% — 28%
— // —	у Каллимаха	20% — 23%
— // —	у Нонна	15% — 16%
— // —	в гимнах	27%

В падении спондеев на стопы — близость к Гомеру. В метрической структуре гимны ближе к Гомеру и Гесиоду, нежели к Нонну.

Количество аттических сокращений превышает Гомера, Гесиода и прочих; обилие сокращений — характерная черта гимнов.

Нормы протяжения гласных ближе к Гомеру. Элизии в гимнах реже, чем у Гомера, Гесиода, Каллимаха, но чаще, чем у Нонна (у Гомера — 65%, в гимнах — 26%). Нормы цезур несходны с поэтами.

Подводя общий итог результатам метрического анализа, Новосадский устанавливает время появления гимнов (начало II-го века до Р.Х.).

Мы привели некоторые данные из книги Новосадского, чтобы показать, что работа, производимая над поэтическими произведениями древних, должна быть произведена и над отечественными поэтами; только в таком случае устанавливается точный вывод относительно формы лирического произведения.

К работам, близко подходящим к работе Новосадского, укажу, между прочим, на замечательное исследование Кассаня «*Métrique et versification de Charles Baudelaire*» и на добросовестный труд В.Я. Брюсова «Лицейские стихотворения Пушкина».

<sup>5</sup> У нас забывают тот простой факт, что крупнейшие поэты мира были образованнейшими людьми своего времени; художник и писатель (в частности поэт) не исчерпывается определением его как сновидца; ведь наиболее яркие образы видят медиумы, духовидцы; и они, однако, еще не поэты. Кроме тонко развитого зрения, дающего возможность глубоко проникать всякую действительность (ту и эту), поэт есть прежде всего художник формы; для этого он должен быть еще и опытным экспериментатором; многие черты художественного эксперимента странным образом напоминают эксперимент научный, хотя методы экспериментирования здесь *sui generis*. Эту-то особенность художественного творчества (в частности поэтического), то есть, соединение непосредственности, интуиции с кропотливой работой над формой, не способны понять люди, чуждые этому творчеству, а таковыми, как это ни странно, часто являются профессора словесности и, почти всегда, художественные критики; я не касаюсь здесь некоторых уважаемых ученых, соединивших в себе критическое чутье со способностью переживать творчество: таковы Буслаев, Александр Веселовский, Ф.Е. Корш, Ф.Ф. Зелинский, Потебня и др. Я говорю о рядовом русском профессоре: он прежде всего не любит словесности.

<sup>6</sup> Вот как определяет профессор Н.И. Стороженко задачи литературной критики: «Так как литературное произведение есть явление сложное, заключающее в себе несколько сторон, то и критика его не должна впадать в односторонность, а постараться выяснить все стороны известного произведения...» Трудно пока спорить против приводимых слов, ибо они — общее место. Но профессор Стороженко продолжает дальше: «Отправляясь от главного положения, выработанного исторической критикой, что каждое литературное произведение есть продукт окружающей среды, критик должен прежде всего выяснить нити, связывающие его с духом его времени, руководящими идеями эпохи и требованиями публики. (Все еще идет общее спорное место, совершенно бесплодное для подлинной эстетической критики.) «Но художественное произведение не есть только продукт известной среды; оно есть также продукт творческой фантазии автора». (Слова и слова!) Все определение задач и методов критики в книге проф. Стороженко «Очерки истории западноевропейской литературы» есть сплошное общее место, совершенно бездоказательное: высоко развевалось и развивается «знамя слов» с кафедр истории литературы не одно десятилетие, подговаривая армии ни на что не годных критиков; о, мы устали от слов: если бы вместо этого знамени слов было подлинное «знамя науки», а не пустая болтовня!

Насколько неинтересны и бессодержательны изданные лекции профессора Стороженко, настолько изобилуют материалом интересные «Очерки по истории русской литературы» С.А. Венгерова, хотя и здесь момент идейной зависимости писателя от эпохи преувеличенно выдвинут, а момент эволюции художественной формы забыт.

История литературы у нас изобилует фундаментальными сочинениями самых противоположных направлений; и все же вопиющий субъективизм и бездоказательность преследуют наших литературных критиков; читаю ли я интересного, quasi-объективного (а на самом деле субъективного) Венгерова, хлесткого Иванова-Разумника, почтенного Овсянко-Куликовского, раздерганного П.Д. Боборькина, или талантливых Загарина (см. его книгу о Жуковском), Говоруху-Отрока, Страхова, меня преследует одна убийственная для наших критиков мысль: все это — порождение глубокой интеллигентской беспочвенности, все это порождение нарочитого аскетизма, все это — боязнь полюбить самую плоть выражения мысли художника: слова, соединение слов!.. Аскетизм русской критики (у некоторых имеющий оправдание и выражающийся в отвлеченном рассуждении об идеях писателя при нежелании понять эти идеи облеченными в конкретную форму) — привел уже впоследствии к полной кастрации слуха у некоторых представителей социологической критики, как-то: у господ Шулятикова, Фриче и некоторых авторов «Распада», тосковавших о том, что Л. Толстой и Достоевский захватывают наше общество более Лаврова и Елисеева... И это в 1908 году!!

Как отдыхаешь после беспочвенного импрессионизма и откровенного варварства на художественных этюдах Айхенвальда, хотя и в них есть еще слишком много пережитков дурных традиций вкуса недавнего прошлого: так, например, никогда я не прощу этому умному критику некоторого стремления популяризировать свой вкус, вместо того, чтобы подымать читателей до себя, как не прощу ему несправедливой характеристики поэзии Брюсова; все же на Айхенвальде отдыхаешь среди обнаглевшей декадентской и одичавшей эс-декской критики. Еще более утешительно появление таких книг, как книга академика Александра Веселовского «Жуковский и поэзия сердечного чувствования».

Более всего в недавнее время хотелось ждть от огромного критического дарования Мережковского, но... Мережковский откровенно не любит в искусстве всего того, на чем должна медленно окрепнуть критика, — формы: блестящие литературные силуэты дает и Антон Крайний (З. Гиппиус); он понимает все то, что требуется от серьезного критика; но, увы, «п у б л и ц и з м» губит этого, быть может, талантливейшего критика: у него нет единства устремления; вместо того, чтобы писать прекрасные книги, Антон Крайний пишет легкие фельетоны. И оттого-то Мережковский и Розанов всегда интереснее раскидывающегося во все стороны Крайнего. Наконец, надо упомянуть еще и Брюсова; Брюсов — прирожденный знаток формы, но Брюсов слишком пристрастен для того, чтобы быть подлинным критиком. Да и кроме того, Брюсов сам не верит в возможность писать объективно: великолепный аналитик, он, однако, слишком часто как будто глумится над окружающей полутрамотной критикой и обращает подлинное знание свое в средство для построения софизмов. И гораздо глубже поэтому Вячеслав Иванов, когда он «с н и с х о д и т» с высоты своих мистических исканий в область литературы; его статья о «Цы г а н а х» Пушкина есть подлинный критический шедевр. Несомненно талантлив и интересен Эллис; но ему иногда не хватает выдержки... Интересен Аничков.

Вот и все силы, которыми располагает русская критика; но и эти силы слишком часто избирают ложное русло; и оттого-то в конце концов мы должны признаться, что подлинной критики у нас нет.

Я не упомянул здесь имя г. Корнея Чуковского, но... он, как критик, еще не существует вовсе; разве талантливые афоризмы — критика? Корней Чуковский может быть подлинным критиком, но... если он не желает погибнуть в пучине газетного легкомыслия, он должен сию же минуту бежать из редакций газет и пятилетним постом очиститься от собственной легкомысленности: тогда он будет подлинным критиком.

Существующая критика только затемняет сознание; а потому гораздо целесообразнее читать пособия для изучения историко-литературных памятников. На русском языке имеется достаточно этих пособий. Чтобы не загромождать памяти, привожу некоторые из пособий, существующие на русском языке (оригинальные и переводные).

А. К и р п и ч н и к о в. Очерки из истории средневековой литературы. 1869.

Б у с л а е в. Мои досуги. 1886.

Петерсон и Балабанова. Западноевропейский эпос и средневековый роман. 1896.

А. Н. В е с е л о в с к и й. Боккаччо, его среда и сверстники. 1893.

Б о л д а к о в. Всеобщая история литературы.

С к а р т а ц ц и н и. Данте. 1905.

В е г е л е. Данте Алигиери. (Пер. А. Веселовского). 1881.

Д е - л а - Б а р т. Беседы по истории всеобщей литературы и искусства. Киев. 1903.

Ж е б а р. Начала Возрождения в Италии. (Пер. с фр.) 1900.

Г а с п а р и. История итальянской литературы. (Пер. с ит.) 1895.

Б у р к г а р т д. Культура Италии в эпоху Возрождения. 1906.

Ф о й х т. Возрождение классической древности в Италии 1882-85.

К о р е л и н. Ранний итальянский гуманизм и его историография. 2 т. 1892.

М о н ь е. Опыт литературной истории Италии XV в. 1905.

Г е й г е р. Немецкий гуманизм. 1899.

Ш т р а у с. Ульрих фон Гуттен. 1896.

А н н е н с к а я. Франсуа Рабле («Биографическая библиотека»). 1892.

С т о р о ж е н к о. Предшественники Шекспира. Лилли и Марло. 1872.

— // — Роберт Грин. 1878.

Т е н - Б р и н к. Шекспир.

Б р а н д е с. Шекспир, его жизнь и произведения. 1899. (2 т.)

В а р ш е р. Английский театр времен Шекспира. 1896.

Т и к н о р. История испанской литературы. 1896.

Л а н с о н. История французской литературы. 1897.

А л е к с е й В е с е л о в с к и й. Этюды о Мольере (2 части). 1879—81.

Г е т н е р. История английской литературы XVIII в.

Т э н. История английской литературы. 1871.

М а к о л е й. Мильтон («Сочинения», т. 1).

Г е т н е р. История французской литературы XVIII столетия.

А. В е с е л о в с к и й. Этюды и характеристики.

Ш т р а у с. Вольтер.

М о р л е й. Дидро и энциклопедисты.

— // — Вольтер.

А л е к с е е в. Этюды о Руссо. 2 ч. 1887.

Г а л л е. Бомарше. 1898.

Ш е р е р. История немецкой литературы. 1893.

Ф о г т и К о х. История немецкой литературы от древнейших времен до настоящего времени. 1900.

К у н о Ф р а н к е. История немецкой литературы. 1904.

Н. Котляревский. Мировая скорбь в конце прошлого и начале нашего века. 1898.

Г а й м. Гердер и его время. 1888 г. (2 тома).

М. Р о з а н о в. Поэт периода «бурных стремлений», Якоб Ленц. 1901.

Ш а х о в. Гете и его время. 1903.

Л ь ю и с. Жизнь Вольфганга Гете. 1897.

Б е л ь ш о в с к и й. Гете, его жизнь и произведения.

Разговоры Гете с Эккерманом. Два тома. Пер. Аверкиева. 1891.



- Бойзэн. «Фауст» Гете. Комментарий к поэме. 1899.  
 Шерр. Шиллер и его время. 1875.  
 Кунно Фишер. Публичные лекции о Шиллере. 1890.  
 Э. Дауден. Шекспир. Критическое исследование. 1880.  
 Руфольф Женэ. Шекспир, его жизнь и сочинения. 1877.  
 Гервинус. Шекспир (3 тома). 1878.  
 Пти-де-Жюльвилль. Иллюстрированная история новейшей французской литературы. 1904.  
 Брандес. Новые веяния. 1889.  
 Брандес. Литература XIX века в ее главных течениях. 1895.  
 Всеобщая история литературы. Под редакцией В.Ф. Корша (выпуски).  
 Магаффи. История классического периода греческой литературы. 1883.  
 Рекомендую особенно вниманию читателей «Всеобщую историю литературы» В.Ф. Корша. Этот труд выполнен с большим старанием. В него вошли между прочим следующие труды:  
 В.Ф. Корш. Язык как явление природы и орудие литературы (I выпуск).  
 В.Ф. Корш. Общие законы исторического развития литератур (I выпуск).  
 В.Ф. Корш. История греческой литературы (IV, V, VII, VIII, IX выпуски).  
 Залеман. История иранской литературы (I-II выпуски).  
 Мейер. История египетской литературы (II выпуск).  
 Якимов. Очерк истории древнееврейской литературы (II-III выпуски).  
 Васильев. Очерк истории китайской литературы (III выпуск).  
 Модестов. История римской литературы.  
 Все эти выпуски достойны самого широкого распространения.

<sup>7</sup> Газетные и журнальные критики в своих суждениях отправляются от тех псевдонаучных методов критики, воспоминание о которых у них живет как воспоминание об эпохе, когда они по крайней мере делали вид, что учились; и это еще в лучшем случае (при предположении, что уровень образования критика равен среднеуниверситетскому образованию); но даже и в этом лучшем случае (при предположении, что критик окончил университет, ибо пример Белинского не норма для критиков), приходится только вздыхать; в семидесятые, восьмидесятые, девяностые годы большинство русских кафедр по истории литературы принадлежало тем любимцам толпы, за хлесткими фразами которых не чувствовалось ни красоты творчества, ни научной строгости, а лишь один «пафос общестственности»; и любимцами молодежи являлись не ученые или художники слова или, по крайней мере, его любители, а люди с «общественным темпераментом»; этот «темперамент», нужный для «общестственности», совершенно не нужен для науки, где играет роль темперамент «научный», в данном случае выражающийся в объективном критерии. История литературы из науки превращалась в университетах в нечто, вовсе не имеющее отношения к науке: набор громких слов вдалбливался в головы, как научный метод; и литературные критики в большинстве случаев прочую свою жизнь продолжали питаться этим набором слов, как священным канонем, оправдываясь в крайнем случае хотя бы тем, что и наука должна служить жизни; но наука служит жизни вовсе не тем, что ей лжет; объективный критерий ее — научная истина; а до таковой не было дела словесникам, которые своим набором слов как раз проповедовали о вредности любви к слову и языку, как явлениям природы и объектам историко-литературных трудов. И потому-то жиденький либерализм, проповедовавшийся с кафедр истории словесности, оказался несостоятельным даже пред лицом общестственности; и потому-то социологическая критика не оставила камня на камне на псевдонаучном либерализме, как критическом методе; перед общественной наукой большинство теоретиков словесности оказались банкротами; задачам истинной истории и теории словесности эти «историк» и «теоретик» даже и не хотели платить долгов, пребывая банкротами искони; большинство же русских критиков как воспитывалось, так и действовало — под знаком двоиного банкротства; в лучшем случае в критике воцарялась скучная бездарность — начетчики и счетчики статей и идей, не имеющих отношения к литературе; в худшем случае здесь воцарялись эксплуататоры, карьеристы, хищники и сознательные ненавистники красот русского языка. Это собрание в лучшем и в худшем случае не считалось с действительным дарованием. Любили вялые, нарочитые стихи Некрасова, проглядывая все то, что делало Некрасова подлинным художником слова; проглядели Фета, замолчали Баратынского, Тютчева, погребли окончательно Каролину Павлову и многих других. Потом, выдвигая Глеба Успенского, называли Достоевского больным талантом; Глеб Успенский был все же хотя и небольшой, но талант; но далее: критическое безвкусие росло и укоренялось; забывая о Фете, провозгласили поэтом уже совершенную бездарность — Надсона; подозрительно относясь к «бесприципиному» Чехову; браку его пьесы (стоит только вспомнить варварство Литературно-Театрального Комитета, состоявшего из двух профессоров словесности и одного в свое время популярного критика, — комитета, забравшего «Дядю Ваню»), пытались короновать Потапенко. Все шестивековое литературное на этой критике, ничего не смыслит в искусстве; оттого-то, когда на Россию упал, как снег на голову, культ красоты, он отражается и доселе в полном неумении критики понять, в чем задачи искусства, и в беспросветном хаосе, царящем во вкусах публики. Честная критика (в лучшем случае) растерялась, а хищники сыграли



и продолжают играть на этом бесправи, систематически растлевая эстетический вкус; такие «критики», как Шебуевы и Пильские, еще даже вчера не были возможны, они даже не помесь псевдоэстетов и псевдогражданственников с литературными мародерами, а откровенные паразиты; они — паразиты явные; а сколько неявных паразитов от критики развелось среди нас; эти неявные паразиты систематически делают свое дело, понося все действительное, хамски преклоняясь перед признанным (хотя бы вчера это признанное и ругалось), рекламируя и протаскивая таких же, как и они в критике, паразитов пера.

Почему со статьями и книгами Стороженки знакомы все, хотя содержание этих статей и книг равно содержанию небольшой библиографической заметки или газетной рецензии, печатаемой петитом; а вот перлы русской науки — труды Потебни, Александра Веселовского, Бушлаева, обоих Коршей (Валентина Федоровича и Федора Евгеньевича) — многим ли известны? Между тем в сочинениях названных ученых художественное слово, язык, высоко читается. «Литература немислима без слова, и мы остановимся прежде всего на языке и на языках тех народов, литературы которых входят в состав нашего исторического очерка», — говорит Валентин Федорович Корш во вступительной статье к «Всеобщей истории литературы». Слово, способ его произношения, степень образности, зависимость содержания от образа, образа от слова, а слова от психологических и физиологических данных — вот та подлинная, научная основа, благодаря которой изящная словесность, как момент наибольшего творчества языка, выделяется в самостоятельное целое трудами Штейнталя, Шлейхера, Гумбольдта, Курциуса, Ленормана, Лепсиуса, Брюкке, Потебни, Вакернагеля, Роде и других. Физиологическую сторону произнесения слов разработал Гельмгольц в своем знаменитом сочинении «Учение о слуховых ощущениях».

Анализ поэтических и литературных произведений начинается с анализа языка писателя и поэта, а потом уже устанавливается связь между формой материала художественного изображения (словом) и содержанием этого материала (между прочим, и идейным содержанием); русская критика, не имея никакого отношения к подлинной науке (философии, истории, истории культуры, психологии, естествознанию, этнографии, языкознанию, даже к социологии), перескакивала через свое собственное амплуа; оттого-то с понятием о критике у лучших людей нашего времени связано понятие о болтуне (в лучшем случае) и гешефтмахере (в худшем); между тем критик, как истолкователь художественных красот словесности, более чем кто-либо должен быть ученым, если не может он быть художником; но у нас в критике идет только недоросль...

<sup>8</sup> Анархическая, импрессионистическая, даже социологическая критика почти отсутствуют в чистом виде; но у нас есть критик импрессионист, анархист, социолог. Откуда же этот критик берется? Чаще всего это все тот же критик (т.е. недоросль, не имеющий своего собственного амплуа), прикрывшийся той доктриной или верой, катехизис которой им вытвержен на зубок, а основания которой ему вовсе неизвестны; известна ли подлинно нашим критикам-социологам научно-социологическая литература? Не думаю. Но мне скажут: в критике нужна прежде всего подлинно жизненная нота; но если где нет жизни, так это подлинно в атмосфере редакций журналов и газет, где самая жизнь носит специфический привкус сплетен и личных счетов; а между тем там выковыриваются для подлинной жизнью живущей массы критерии литературных оценок; среди критиков у нас мало людей; такие исключения, как, например, Гершензон, очень и очень редки; если бы наивный читатель имел возможность слышать хотя бы те разговоры, которые ведутся в литературной среде, он давно перестал бы верить в самую литературу; а что такое литературная среда, кто ее образует? Конечно, образуют ее не писатели, а критики; подлинный писатель не в состоянии долго выносить этой среды: ведь здесь разлагается его дарование; критик же плавает в этой среде как рыба в воде; здесь его критическое «амплуа» питается дрызгами; здесь имеет возможность он видеть все слабости писателя, чтобы наивно воображать, что подсмотрел оборотную сторону его творчества; среднему критику никогда не понять, что в литературной среде писатель появляется либо в сознательно надетой на себя броне, либо в ней он вращается самыми дурными своими чертами; оборотная, т.е. скрытая сторона творчества, еще более прекрасна в писателе, чем его творчество; но только не в «литературной» среде, состоящей из глушцов, гешефтмахеров и недорослей, она проявляется.

<sup>9</sup> Способы растления: первый способ — насмешки надо всем оригинальным в писателе; второй способ — признание, лесть, купля-продажа, заключение контракта, на основании которого писатель будет объявлен знаменитостью (и этот искус должен писатель пережить: на признание ответить тем, что запрет свой дом для критиков, на лесть ответить руганью, на куплю-продажу ответить разоблачением, а литературной бирже противопоставить свой бойкот критиков); третий способ растления — сетование критики на писателя, что он-де пережил самого себя (когда вдруг начинается эта нота относительно писателя, вчера называемого талантливым, это почти всегда означает лишь то, что многие сделки, предложенные критикой, писателем этим отвергнуты); четвертый способ растления — избивание писателя критикой, клевета, диффамация, литературный погром; пятый способ растления — гробовое молчание о писателе, бойкот (наиболее трудный искус: бойкот может продолжаться десятки лет); но если и эту стадию подлинный писатель переживет, память о нем будет жить среди благодарных потомков; а если еще он останется жив (не умрет с голоду, от болезни,

не сопьется и т.д.), то вчерашние клеветники, скупщики душ и бойкотеры — все без исключения — будут готовы лизать у писателя не только руки, но и ноги.

Современное состояние критики таково, что писатель, себя уважающий, не минуето должен пережить все попытки растления его критикой; он должен знать, что критика будет менять тактику относительно него пять раз; если он беден и ему сулят гонорары, имя его печатается огромными буквами и с ним заигрывает критика, а он все же не намерен продать свою совесть, он должен знать, что ему впереди (очень скоро!) будет грозить голодная смерть: он будет назван бездарностью, оклеветан, друзья от него отшатнутся, наконец, забудут о его существовании; тогда, только тогда, он имеет право сказать себе самому: «да, я писатель: молва обо мне долго не умрет; книги мои не умрут тоже...»

Растление критикой, господство гешефтмахеров в литературной среде создало такое положение в литературе, что только очень крупная личность (однако, крупного дарования недостаточно) и безусловно жизненная имеет право на более чем когда-либо почетное звание писателя; более, чем когда-либо, это звание должно гореть в душе писателя, как призыв к испытанию воли и твердости; писателем ныне нельзя быть только с одним талантом, или со знанием, или с сердечной чистотой, но без воли, или с волей, но без чистоты: писатель должен соединить твердую волю, знание, чистоту и талант; такое соединение возможно лишь там, где кончаются сферы чувства, ума и воли, потому что писатель подвигом жизни должен соединить в себе чувство, волю и ум; такое соединение есть мудрость; воистину ныне писателем может быть лишь мудрец. Но истинный писатель не должен верить в себя, как в мудреца; он должен верить, что ищет мудрости, должен надеяться, что придет к ней, должен любить ее; если он верит, но не надеется, или надеется и не верит, или и надеется, и верит, но не любит, он — не писатель вовсе. Верой в свой путь, любовью к пути, надеждой на этот путь отвечает он и лести, и травле, и бойкоту критики.

<sup>10</sup> Но прежде всего бросается в глаза настоятельная задача: изучить памятники древнейшей письменности и начертания письменности; главные типы письма таковы: идеографический (передается мысль в начертании предмета) и фонетический (изображается звук речи); письменность у древних мексиканцев и египтян идеографична; у китайцев идеографический способ соединен с фонетическим; «китайский язык, — говорит В. Корш, — обладает возможностью создавать новые сложные письменные знаки; число их действительно огромно; но эти сложные знаки легко разлагаются на составные части, которые сведены к 450-ти фонетическим и 214-ти идеографическим знакам» («Письменность»). Клинообразное письмо, распространившееся из Ассирии в Армению, Персию, Индию, было первоначально идеографическое, а потом перешло в фонетическое; оно вышло из употребления еще до Р.Х.; египтяне наряду с идеограммами выработали и буквенные знаки; сперва выработали только согласные знаки; иероглифическое письмо употреблялось на памятниках; для обихода употреблялось иератическое письмо. Шамполион в сочинении «*Précis du Système hiéroglyphique*» (1824) разгадал египетское письмо; происхождение финикийского письма из египетского было доказано Руже; азбука эта, видоизменяясь, образовала азбуки еврейскую и арамейскую; она же легла в основу греческой азбуки; финикийскую азбуку, перенесенную в Грецию, называли Кадмовой азбукой (до пятого века до Р.Х.); Кадмова азбука, перенесенная в Италию, легла в основание латинского алфавита.

К древнейшим памятникам арийской письменности относятся «Веды»; ведические гимны делились на четыре типа: Риг-Веды, Аджур-Веды, Сама-Веды и Атарва-Веды; каждая Веда делилась на две части (Мантра, Брахман); собрание молитв, принадлежащих одной Веде, называлось Самгитой. Ведантами назывались окончания Вед; это были Веды, обработанные особым образом; собрания поучений для схимников, извлеченные из Веданты и особым способом обработанные, назывались Упанишадами. Из Упанишад развились шесть главных систем индусской философии: Наяя (приписываемая Гаутаме), Вейшеника (приписываемая Канаде), Веданта (Вьясы), Санкья (Капила), Йога (Патанджали), Миманса (Жаймини). К Ведам тесно примыкают Смрити — священное предание; Смрити состоит из шести частей; первая часть, Веданга, в свою очередь состоит из шести частей (Калпа, или ритуал, Сикша, или учение о произношении, Чханда, или метрика, Нирукта, или объяснение Вед, Вьякарна, или грамматика, Жютиш, или астрономия); вторая часть, Смартта-Сутра, есть изложение обрядов; третья часть, Дхармашастра, касается законов; четвертую часть, Итихаса, составляют эпические поэмы; пятая часть есть собрание Пуран, или легенд; шестая часть, Нитишастра, обнимает этику.

Священная литература буддизма заключена в собрании его канонических книг. Это собрание состоит из трех частей — Виная, Сутта, Абхидхарма. Первая часть, содержащая правила аскетизма, распадается на пять отделов: Паражика (изложение грехов), Пачитти (описание грехов), Махавагга, Чулавагга (изложение ежедневных обязанностей), Паравири (обозрение предыдущих книг). Вторая часть, Сутта, состоит из проповедей Будды и распадается на пять отделов (Дикха-никая, Межжхима-никая, Самьютта-никая, Ангутта-никая, Кудакка-никая, состоящая из пятнадцати подразделений). Третья часть, Абхидхарма, заключает в себе метафизику буддизма и распадается, в свою очередь, на семь частей.

К сочинениям, касающимся санскритской письменности и литературы, кроме трудов Дейссена и различных мистических и теософских работ, относятся между прочим следующие сочинения:

Coleridge. On the Vedas or sacred writing of the Hindus.

Roth. Zur Literatur und Geschichte des Weda. 1846.

Albrecht Weber. Akademische Vorlesungen über indische Literaturgeschichte. 1876.

Max Müller. History of ancient Sanskrit-literatur.

M. Haug. The Aitareya Brahmanam of the Rigveda. 1863.

Benfey. Geschichte der Sprachwissenschaft und orientalischen Philologie in Deutschland.

Burnouf. Introduction à l'histoire du Bouddhisme Indien.

Васильев. Буддизм (том 1-й и 3-й).

Koerpen. Die Religion des Buddha (2 vol).

Lassen. Indische Alterthumskunde.

Wilson. Works, vol. III, IV.

Benfey. Panchatantra. (2 bd)\*\*\*\*\*.

\*\*\*\*\* Заимствую  
библиографию у  
Минаева.

К древнейшим памятникам письменности западного персидского наречия относятся надписи (на скалах и дворцах). Гротенд первый их объяснил. Памятником восточного наречия является «Зенд-Авеста» (Писание парсов); ознакомлению с этим памятником мы обязаны Анкетиллю. «Зенд-Авеста» значит толкование (зенд) «Авесты» (текста священного писания). «Зенд-Авеста» маленькая книга; по преданию «Авеста» состояла из 21 книги («наски»); сохранилась 20-я книга «насков» — Вендидад; у Персов есть еще другие книги (Ясна, Висперед). «Зенд-Авеста», приписываемая Зороастру, состоит из разнородных отрывков; Ясна состоит из двух частей (Старшая, Молодая). Старшая Ясна делилась на Гаты (гимны) и Ясн-Хаптангати. Висперед является дополнением к Гате. Среднеиранская письменность была на двух языках: пехлевийском и парсийском. На первом из них были переводы из «Ясны», «Вендидада» и «Виспереда» и самостоятельные книги (богословские); сюда многотомная «Динкарт» (изложение религиозных предметов), «Арда-Вираф Намак» (видения благочестивого) «Минокит-Храт» (диалог мудреца с божественной мудростью), «Бундихешн» (парсийская космология).

Сюда литература:

Fr. Spiegel. Iranische Alterthumskunde. 1878.

Martin Haug. Essays of the sacred language, writings and religion of the Parsis. 1878.

De-Harlez. Etudes Avestiques. 1877.

Коссович. Четыре статьи из Зендавесты, с присовокуплением транскрипции, объяснений, критических примечаний. 1861.

К.Г. Залеман. Очерк истории древнеперсидской или иранской литературы. 1880.

Из последнего очерка я заимствую как литературу предмета, так и данные.

К древнейшему памятнику египетской письменности относится, кроме иероглифических надписей, «Книга мертвых»; содержание «Книги Мертвых» было совсем закончено... за 2400 лет до нашей эры, — говорит доктор Мейер («История египетской литературы»). Впоследствии она подвергалась переработке и толкованиям, оставившим на основном тексте ряд наслоений. В «Книге мертвых» много глав; самая известная — это 125-я глава; кроме этой книги сохранилось много текстов и рукописей; сюда: «Книга о возвращении к жизни», «Книга о подземном мире»; литература древнего мемфисского периода не дошла до нас в первоначальном виде, кроме одной рукописи и надписей на медных рудниках. Литература времени распространения культа Озириса отчасти сохранилась в позднейших списках; сюда: «Наставления царя Аменемхата I своему сыну Узертезену I-му», «История Санехи», небольшая повесть, «Песнь из дома блаженного царя Антефа» (написанная для арфиста), «Песнь арфиста», «Письмо Дауфсехруты» и другие. По свидетельству Климента Александрийского, египтяне владели сорока двумя каноническими книгами, приписываемыми богу Гермесу-Тоту (об александрийском происхождении герметизма см. примечание к «Магии слов»). Литература периода, следующего за изгнанием гиксов, также велика; вопрос о подлинности ее сомнителен; к этому периоду относятся многочисленные религиозные гимны; среди стихотворений, как лучшее, Мейер выдвигает стихотворения Пентаура; от времени Раммесидов остались два отрывка из любовных романов и две сказки; любимая форма египетской беллетристики того времени — письма; известным писателем и поэтом был Пентаур; язык писем — вычурен; иностранные слова часты в употреблении (особенно с сирийского языка); часты и семитические выражения. В 280 году до Р.Х. жрец Манефон написал историю Египта на греческом языке. Культура Египта оканчивается с разрушением статуи Сераписа (в 389 году по Р.Х.).

Сюда литература:

Lepsius. Denkmäler aus Aegypten, Nubien und Aethiopin.

Select papyri of the British Museum.

Lepsius. Aeteste Texte des Todtenbuches. 1866.

— // — Das Todtenbuch der alten Aegypter. 1845.

Ebers. Papyros Ebers, das hermetische Buch über die

Arzneimittel der alten Aegypter. 1875.

Maspero. Du genre épistolaire chez les Egyptiens de l'époque Pharaonique. 1872.

De Rougé. Recherches sur les monuments qu'on peut attribuer aux six premières dynasties

de Manethon («Mémoires de l'Acad. des inscriptions. Tome XXVII. 12 partie. 1866).

Mélanges d'archéologie égyptienne et assyrienne. Paris.

Zeitschrift für ägyptische Sprache und Alterthumskunde, herausgegeben von R. Lepsius. 1864, и далее.

Journal of the Society of Biblical Archeology. London. 1873, и далее.

Как литературой, так и некоторыми сведениями, пользуюсь из статьи Мейера.

Законы клинообразного письма сходны с письмом египетским. Это письмо принадлежало первоначально древнейшему народу Сумерийцам, обладавшим замечательной культурой; сумерийцы обладали большой литературой; развитие этой литературы было прервано нашествием халдеев (полусемитов); халдеи приняли сумерийское письмо; так началась ассиро-вавилонская письменность; сумерийская литература была переведена; смешение сумерийских и семитических преданий породило особую религию; существует ряд гимнов, посвященных богам; вавилонская поэзия имеет черты сходства с еврейской; в ассирийском переводе есть сказания о вавилонских богах; подлинники же были написаны на сумерийском языке: сюда относится описание сотворения мира, вавилонское сказание о потопе, легенда, впоследствии легшая в основу греческого мифа о Деметре и Персефоне; небольшие остатки научной литературы вавилонян дошли до нас в библиотеке Ассурданапала.

Еврейские памятники письменности даны нам в Библии. «Пятикнижие» Моисея приписывалось разным авторам; особенно же «Второзаконие».

Сюда:

Hausrath. Geschichte der alttestamentlichen Literatur 1868.

— // — Neutestamentliche Zeitgeschichte. 1868-74.

Nöldke. Die alttestamentliche Literatur. 1868.

Fürst. Geschichte der biblischen Literatur. 1867-70.

Что касается до древней письменности китайцев, то они указывают на историографию своей страны уже с начала царствования императора Яо (2357 до Р.Х.). Памятником письменности такого рода является, по Васильеву («Очерки истории китайской литературы»), книга «Шу - цз и н»; далее указывают на книги «Па - со», «И - ли» и так далее. Но Васильев полагает, что письменность окрепла в Китае уже после Конфуция; собрание изречений Конфуция «Лу нъ - ю й» тому доказательство. К сочинениям, предшествовавшим Конфуцию, Васильев гадательно относит «И - дз и н». Конфуцию приписывают, между прочим, книгу «Ши и - цз и н»; это — сборник стихотворений, состоящий из четырех отделов (Го-фын, Сяо-я, Да-я, Шан-Сун).

Эти краткие данные заимствую у Васильева.

<sup>11</sup> Конечно, попытки к описанию были; разве все сколько-нибудь монументальные критические исследования, или, по крайней мере, все ценное в них, не есть о п и с а н и е? Дело в том, что момент о п и с а н и я здесь взят, как средство; целью является то или иное критическое объяснение, между тем систематическое описание уже само собой переходит в о б ъ я с н е н и е; но систематического описания крупнейших памятников словесности нет; только иногда в лучших сочинениях современности мы наталкиваемся на попытки описать что-либо. При этом описывается главным образом содержание; так четыре тома Гервинуса, посвященные шекспировскому творчеству, были бы в десять раз ценнее, если бы они были посвящены описанию только одной драмы, но описанию систематическому, где описание начиналось бы с метрических, ритмических и других стилистических особенностей Шекспира, а потом уже был бы и переход к содержанию. Что касается памятников античной культуры, то относительно них мы чаще приближаемся к подлинной задаче описания; и как скоро описание начинает преобладать над размышлением и субъективной, предвзятой оценкой, мы получаем драгоценный материал, позволяющий нам строить выводы в том или другом направлении. «Если требуется изобразить в речи предмет более или менее сложный, — говорит Бэн, — необходимо соблюдать некоторый метод», другими словами, нужно обладать «уменьем описывать». Я не согласен с Бэнном в том отношении, что умение описывать является уже результатом опыта описания; умение описывать предполагает субъективную точку зрения, выдвигающую одни предметы описания и устраняющую другие; нет: описание должно начаться с последовательного описания всего того, что бросается нам в глаза в поэтическом произведении; открывая сборник стихотворений, я прежде всего вижу строки, соединенные в строфы; я и должен начать описание с естественной последовательности, в которой элементы, входящие в целое, предстают моему сознанию; такая естественная последовательность выдвигает сначала форму поэтического произведения, а потом уже в форме усматривается и содержание; следовательно: описание начинается с формы. «Главное правило при описании, — продолжает Бэн, — давать вместе с перечислением частей общий очерк, или схему предмета в целом его объеме, этот очерк часто сопровождается определением формы или наружного вида предмета». Опять-таки я не согласен с Бэнном; схема описания должна быть естественной; она — как бы отпечаток в памяти опыта многих описаний; опыт же описания начинается с естественного перечисления признаков предмета, как они являются наблюдателю во времени; опыт описания обнаруживает естественный порядок в описании; этот же порядок впоследствии является схемой. Знать схему описания может лишь тот, кто много и долго упражнялся в описании; схема описания уже результат описания, а не начало его; если эта схема является не как результат описания, эта схема — искусственна; она тогда — субъективная схема.



«Описание легче и видней достигает своей цели, — продолжает Бэн, — если оно индивидуально, т.е. представляет предмет при всех условиях данного момента времени». Данное определение описания опять-таки по-нашему выдвигает случайный признак описания, а не существенный; есть предметы описания, меняющиеся в условиях времени (как-то: картина природы зависит от освещения, времени года и т.д.); есть же предметы описания, не меняющиеся в этих условиях; как-то: форма художественного произведения; поэма, написанная ямбом попеременно с пэанами, не превратится в поэму, написанную хореем; данная метафора не станет метонимией; а поскольку описание начинается именно с формальных признаков предмета, постольку индивидуальный момент описания отодвигается до момента описания содержания; внеиндивидуальное описание предшествует индивидуальному; основания описательной схемы должны покоиться на чем-то внеиндивидуальном.

Сам Бэн признает, что, рассматривая каждый звук языка, мы находим некоторые общие, а не индивидуальные правила, как-то: «труднее всего произносятся мгновенные согласные (р, t, k), а легче всего гласные звуки»; вот уже внеиндивидуальный критерий для суждения относительно мелодичности данного нам предмета описания (стиля). «Словами и предложениями занимается грамматика, а сочинением словесность... Сочинение есть последовательное изложение мыслей автора о предмете... Название «словесность» дается науке, устанавливающей основы классификациям и критическому обсуждению сочинений, по возможности твердому, чуждому произволу. Отношения здесь словесности к критике те же, что у законодательной инстанции к судебной. «Словесностью», или «литературою» называется возможно полная сумма сочинений... принадлежащих известному языку... Словесность совмещает в себе «стилистику, теорию прозы и теорию поэзии» (Классовский. «Основания словесности» Изд. стр. 1-3). И далее — средства «художественного слога» составляют язык поэзии... Изучение поэзии... составляет ее этиологию, а исследования законов и проявлений поэзии... составляют ее теорию» (Классовский. Изд., 131-133).

Разбор стиля, анатомия формы является поэтому наиболее существенным результатом внеиндивидуального описания; на практике всякое мало-мальски последовательное описание стиля приводит нас к целому ряду открытий, касающихся времени поэтического произведения, его эпохи и т.д. Важную роль играет описание и изучение формы литературных памятников; стоит только вспомнить вопрос о тексте гомеровских поэм. Гомеровские поэмы изучены со всех точек зрения; но систематического описания их у нас нет до сих пор; между тем вопрос о подлинности дошедшего до нас текста решается исключительно их стилистической формой.

Наиболее древний список «Илиады» относится к десятому веку. С конца XVIII столетия начинается критическое изучение и описание текста. Вопреки Аристарху стали сомневаться в подлинной принадлежности «Илиады» и «Одиссеи» одному автору (д'Обиньяк, Перро, Вико, Вуд); Вольф в сочинении «Prolegomena ad Homerum» (1795) пытался доказать, что Гомера никогда не существовало. На сторону Вольфа склонялись Гумбольдт, Бёттихер, и братья Шлегели. Шиллер, Фос, Сен-Круа, Гёте держались взглядов противоположных. Ницше в сочинении «Meletemata de historia Homeri» на основании изучения греческой письменности опроверг Вольфа. Велькер пришел к тому же. Грот (англичанин) пытался занять среднее место между обоими течениями. (См. подробности в сочинении В. Корша «История греческой литературы»). Сложного гомеровского вопроса давно уже не существовало бы, если бы с давних пор мы имели систематическое описание стилистики; будучи точной наукой, не прибегала бы к истории, этнографии и лингвистике; наоборот: она сама бы решала свои проблемы и помогала бы историкам литературы разрешать спорные вопросы о принадлежности автору или эпохе тех или иных произведений искусства.

<sup>12</sup> Подлинно серьезный взгляд на то или иное искусство, основанный не на теории только, но и на практике, может дать только художник; постановка эстетической проблемы принадлежит гносеологу; развитие же этой проблемы должно предполагать в авторе исследования как осведомленность в вопросах гносеологических, так и внутреннее знание сущности процессов творчества; вся же эмпирика эстетики как науки принадлежит художнику; мне могут возразить, что исследования второго рода недоступны художникам; я не стану опровергать ходячие взгляды на то, будто художник не способен к теоретическому мышлению; образцовая книга скульптора Гильдебранта («Das Problem der Form») — явное опровержение этих ходячих взглядов. Что же касается установления эмпирических законов в области стиля, ритма, версификации, то научное обоснование этой области эстетики, верю, будет принадлежать поэтам, художникам, музыкантам. В настоящее время с полной уверенностью можно сказать, что если кто-нибудь работает в области эстетического эксперимента у нас в России, то только поэты, а вовсе не профессора литературы, незнакомые ни с каким экспериментом — ни с научным, ни с эстетическим. Если кто-нибудь действительно практически знает, что есть техника и анатомия стиля, то только писатели, только поэты, Здесь невольно припоминаю случай, бывший со мною лет восемь тому назад; я пришел в гости к уважаемому мной поэту и читал ему свои стихи; вместо одобрения или порицания я услышал от поэта ряд теоретических суждений и практических указаний, касающихся стихосложения, с какими мне никогда не приходилось встречаться ни в эстетических исследованиях, ни на университетских лекциях; я подумал, что если бы записать



эти указания, то вышла бы небольшая брошюра, опровергающая ряд многотомных критических разглагольствований, потому что здесь были бы не висящие в воздухе сентенции и идеи, а факты, факты и факты; только поэт с опытом творчества в душе и с фактами в руках в настоящее время может с достаточным весом касаться вопросов поэтики и стилистики; только поэт может в этих вопросах быть ученым, исследователем; средний профессор словесности и эстетики отстоит от научной эстетики за миллион верст, почивая в облаках и туманах своих часто пустопорожних словоизвержений. В настоящее время с уверенностью можно сказать, что любой безусый юнец-модернист среднего дарования понимает более в вопросах экспериментальной поэтики, нежели почтенный профессор истории литературы, справляющий юбилей. Моими скромными занятиями в области лирического эксперимента и описания я обязан не тому, что я осведомлен в некоторых вопросах точной науки, философии и эстетики, а тому, что я сам знаю по опыту, что есть процесс творчества, что есть техника в этом процессе; слушая разглагольствования профессоров о том, что им никак неизвестно, трудно удержаться подчас от непочтительной улыбки; но тут не до улыбки, если вспомнить, что разглагольствования эти систематически портили эстетический вкус ряду поколений, отвлекая от подлинных задач понимания прекрасного в сторону беспочвенных обобщений и ненужных исканий. Если бы не существовало кафедр по теории и истории литературы, можно с уверенностью сказать, что современное русское общество не было бы столь безграмотно в вопросах искусства.

Верно говорит Гете, касаясь одного поэта: «Этот был решительный талант, одаренный острыми чувствами, силою воображения, памятью, способностью легко схватывать и представлять, легко владеющий ритмом, проницательный, остроумный и притом разносторонне образованный; короче, он обладал всем, что нужно, чтобы создать в жизни вторую жизнь посредством поэзии» (Wahrh. u. Dicht. Sämmtl. Werke, IV B. 118). Поэт должен обладать не только одним пресловутым «н у т р о м» или острыми чувствами (взгляд на поэта, как на пассивного медиума); нет: активность и пытливость характеризуют поэта в большей мере, нежели пассивная отдача себя переживаниям: остроумие, способность к знанию, память, наблюдательность и образование суть неотъемлемые черты поэтического дарования; отличие художника от ученого должно заключаться в том, что всякий художник, при желании, может стать и ученым; наоборот: типичный ученый никогда не может одновременно быть и художником.

<sup>13</sup> Основания научных эстетик будущего несомненно будут независимы, или в немногих чертах зависимы, от метода экспериментально-психологических эстетик Фехнеровской школы; тем не менее нельзя отрицать великого освобождающего значения Фехнеровской «Vorschule der Aesthetik» (Leipzig. 1876 г. 2 части) от превратной и неустойчивой метафизической эстетики прошлого; статистика Фехнера весьма интересна, как интересны приводимые им таблицы.

Ниже переписываю одну из таблиц, приведенных Фехнером, касающихся отношения высоты картин к их ширине; Фехнер измерял процентное отношение высоты художественного изображения к ширине во многих картинных галереях; обозначая через «h» высоту, через «b» ширину и приводя числовые показатели отношения к определенной метрической доле к вышине, он получил следующую таблицу:

Мера	Число	Мера	Число
0,29	13	0,40	9
30	15	41	17
31	13	42	14
32	20	43	14
33	21	44	12
34	9	45	15
35	17	46	10
36	13	47	17
37	22	48	10
38	26	49	12
39	8	50	4

(«Vorschule der Aesthetik», 2 часть, стр. 277).

Число означает количество картин данного отношения в данной художественной галерее.

<sup>14</sup> Забегая вперед, скажем: подобно тому, как ямб и трохей, благодаря допущению спондеев и пиррихий, стремятся к пэаническим и эпитритным формам, так же и амфибрахий, благодаря возможности в нем бакхических, антибакхических форм и фигуры «— — —», может переходить в эпитритные формы: так в четырехстопном амфибрахий:

∪ — ∪ | ∪ — ∪ | ∪ — ∪ | ∪ — ∪ |,

из-за накопления долгих, может образоваться строка с бакхиями:

∪ — — | — — ∪ | — — ∪ | — — — |.

Пример:

И здесь я |, вдаль глядя, | пыль видел | : там враг был.

Но эта же теоретическая строка аналогична трехстопному эпитриту (комбинация эпитрита четвертого со вторым); так:

— — — | — — — | — — — |,

то есть,

И здесь я, вдаль | глядя, пыль ви | дел: там враг был.

Накопление бакхив тяжелит амфибрахий.

Обратной формулы, т.е. разложения амфибрахия в пэаны, не бывает; но комбинация пэана второго с четвертым в диметре (— — — | — — — | — — — | — — — |), ритмически прочитывается, как трехстопный амфибрахий (— — — | — — — | — — — |), у которого средняя стопа ослаблена до трибрахия.

<sup>15</sup> Дактиль, благодаря накоплению долгих, может превращаться в кретик.

Например, дактиль:

— — — | — — — | — — — | — — — |,

из-за накопления долгих, — как в нижеследующей строке: «Видел — серп | острый в высь | быстро плыл | в ночи мглу», — изобразимой метрически в форме кретиков:

— — — | — — — | — — — | — — — |.

Точно так же теоретически дактиль обратим в бакхий и комбинацию эпитритов. Обратный размер для трехстопного дактиля есть комбинация пэанов первого с третьим, т.е.

— — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — |.

<sup>16</sup> Аллитерация вовсе не изучены и не систематизированы; среди встречающихся аллитераций, пожалуй, можно выделить три самостоятельные группы:

I. Аллитерация в собственном смысле, прямая, когда в словах мы наблюдаем стечение одинаковых букв (согласных):

а) Когда слова начинаются с одной буквы («с е р п с в е т и л». Гоголь).

б) Когда начинаются с группы букв («с в е т л ы е с е р п с в е т и л»).

с) Когда соответственные буквы или группы встречаются независимо от начала слова; например, «барх а т ы в х а т е разложены»; здесь «хт» в первом случае в середине слова, во втором — в начале.

д) Когда один раз аллитерирующая группа встречается в одном слове, в другой раз в двух смежных словах; например: «в с т р е ч а в с у м р а к е»...

II. Аллитерация в собственном смысле (обращенная), когда звуки аллитерирующих групп идут в обратном порядке; например: «с в е т л а я в с т р е ч а»; здесь повторяется аллитерирующая группа в первый раз прямо «св», а во второй раз в обратном порядке «вс»; этот вид аллитерации обильно встречается в образцовой русской прозе, как, например, у Гоголя. Все виды прямых аллитераций сохраняют силу и для обращенных.

III. Скрытая аллитерация; она имеет место, когда повторяются не отдельные звуки или группы звуков, а звуки и группы звуков эквивалентные; например: «Б е р е г в е ч н о г о в е с е л ь я», где «б» переходит в «в»; «У л ы б к о й л а с к о в ы х р е ч е й»; здесь плавное «л» переходит в плавное «р»; такого рода аллитерация создает сложную прихотливость в словесной инструментовке.

Наконец, три указанных группы аллитераций могут, соединяясь, давать и более сложные группы; так, в словах «с в е т л а я в с т р е ч а» аллитерируют собственно четыре буквы, «т» аллитерирует с «т» просто, «св» с «вс» (обращенная аллитерация); наконец, «л» с «р» (скрытая аллитерация).

<sup>17</sup> Здесь Некрасовское творчество неожиданно приближается к Верхарну («Campagnes hallucinées», «Villages illusoires»).

## МАГИЯ СЛОВ

### 1

Язык — наиболее могущественное орудие творчества. Когда я называю словом предмет, я утверждаю его существование. Всякое познание вытекает уже из названия. Познание невозможно без слова. Процесс познания есть установление отношений между словами, которые впоследствии переносятся на предметы, соответствующие словам. Грамматические формы, обуславливающие возможность самого предложения, возможны лишь тогда, когда есть слова; и только потом уже совершенствуется логическая членораздельность речи. Когда я утверждаю, что творчество прежде познания, я утверждаю творческий примат не только в его гносеологическом первенстве, но и в его генетической последовательности.

Образная речь состоит из слов, выражающих логически невыразимое впечатление мое от окружающих предметов. Живая речь есть всегда музыка невыразимого; «м ы с л ь и з р е ч е н н а я е с т ь л о ж ь», — говорит Тютчев. И он прав, если под мыслью разумеет он мысль, высказываемую в ряде терминологических понятий. Но живое, изреченное слово не есть ложь. Оно — выражение сокровенной сущности моей природы; и поскольку моя природа есть природа вообще, слово есть выражение сокровеннейших тайн природы. Всякое слово есть звук; пространственные и причинные отношения, протекающие вне меня, посредством слова становятся мне понятными. Если бы не существовало слов, не существовало бы и мира. Мое «я», оторванное от всего окружающего, не существует вовсе; мир, оторванный от меня,

не существует тоже; «я» и «мир» возникают только в процессе соединения их в звук. Внеиндивидуальное сознание, как и внеиндивидуальная природа, соприкасаются, соединяются только в процессе наименования; поэтому сознание, природа, мир возникают для познающего только тогда, когда он умеет уже творить наименования; вне речи нет ни природы, ни мира, ни познающего. В слове дано первородное творчество; слово связывает бессловесный, незримый мир, который роится в подсознательной глубине моего личного сознания, с бессловесным, бессмысленным миром, который роится вне моей личности. Слово создает новый, третий мир — мир звуковых символов, посредством которого освещаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня заключенные; мир внешний проливается в мою душу; мир внутренний проливается из меня в зори, в шум деревьев; в слове, и только в слове воссоздаю я для себя окружающее меня извне и изнутри, ибо я — слово и только слово.

Но слово — символ; оно есть понятное для меня соединение двух непонятных сущностей: доступного моему зрению пространства и глухозвучащего во мне внутреннего чувства, которое я называю условно (формально) временем. В слове создается одновременно две аналогии: время изображается внешним феноменом — звуком; пространство изображается тем же феноменом — звуком; но звук пространства<sup>1</sup> есть уже внутреннее пересоздание его; звук соединяет пространство с временем, но так, что пространственные отношения он сводит к временным; это вновь созданное отношение в известном смысле освобождает меня от власти пространства; звук есть объективация времени и пространства. Но всякое слово есть прежде всего звук; первейшая победа сознания — в творчестве звуковых символов. В звуке воссоздается новый мир, в пределах которого я чувствую себя творцом действительности; тогда начинаю я называть предметы, т.е. вторично воссоздавать их для себя. Стремясь назвать все, что входит в поле моего зрения, я, в сущности, защищаюсь от враждебного, мне непонятного мира, напирającego на меня со всех сторон; звуком слова я укрощаю эти стихии; процесс наименования пространственных и временных явлений словами есть процесс заклинания; всякое слово есть заговор; заговаривая явление, я, в сущности, покоряю его; и потому-то связь слов, формы грамматические и изобразительные, в сущности, заговоры; называя устрашающий меня звук грома «громом», я создаю звук, который подражает грому (гррр)<sup>2</sup>; создавая такой звук, я как бы начинаю воссоздавать гром; процесс воссоздания и есть познание; в сущности, я заклинаю гром. Соединение слов, последовательность звуков во времени уже всегда — причинность. Причинность есть соединение пространства со временем; звук есть одинаково символ и пространственности, и временности; звук, определяемый извне, соединяет пространство со временем в этом смысле: произнесение звука требует момента времени; кроме того: звук всегда раздается в среде, ибо он есть звучащая среда. В звуке соприкасаются пространство и время, и потому-то звук есть корень всякой причинности; связь звуковых эмблем всегда подражает связи явлений в пространстве и времени.

Слово поэтому всегда рождает причинность; оно — творит причинные отношения, которые уже потом познаются.

Причинное объяснение на первоначальных стадиях развития человечества есть только творчество слов; ведун — это тот, кто знает больше слов; больше говорит; и потому — заговаривает. Неспроста магия признает власть слова. Сама живая речь есть непрерывная магия; удачно созданным словом я проникаю глубже в сущность явлений, нежели в процессе аналитического мышления; мышлением я различаю явление; словом я подчиняю явление, покоряю его; творчество живой речи есть всегда борьба человека с враждебными стихиями, его окружающими; слово зажигает светом победы окружающий меня мрак.

И потому-то живая речь есть условие существования самого человечества: оно — квинтэссенция самого человечества; и потому первоначально поэзия, познание, музыка и речь были единством; и потому живая речь была магией, а люди, живо говорящие, были существами, на которых лежала печать общения с самим божеством. Недаром старинное предание в разнообразных формах намекает на существование магического языка, слова которого покоряют и подчиняют природу; недаром каждый из священных иероглифов Египта имел тройственный смысл: первый смысл сочетался со звуком слова, дающим наименование иероглифическому образу (время); второй смысл сочетался с пространственным начертанием звука (образом), т.е. с иероглифом; третий смысл заключался в священном числе, символизировавшем слово. Фабр-д'Оливэ удачно пытается дешифровать символический смысл наименования еврейского божества; недаром мы слышим миф о каком-то священном наречии Зензар, на котором были даны человечеству высочайшие откровения. Естественные умозаключения и мифы языка независимо от степени их объективности выражают произвольное стремление символизировать магическую власть слова<sup>3</sup>.

Потебня и Афанасьев приводят ряд любопытных примеров народного творчества, где ход умозаключения обуславливается звуком слова: 11-го мая — воспоминание об обновлении Царьграда; в народе создано представление, что в этот день работать в поле нельзя, чтобы «Царьград не выбил хлеба» (Афанасьев, «Поэтические воззрения славян», II, в. I, 319); 16-го июня день Тихона — «Солнце идет тише, певчие птицы затихают» (Даль). 1 ноября — «Козьма с гвоздем закует» (мороз) (Даль). 2-го февраля Сретение — «зима с летом встретились» (Даль). «Володимер... заложи город на броне том и нарече и Переяславль, за не перея славу отрок — ть».

И так далее.

Назначение человечества в живом творчестве жизни; жизнь человечества предполагает общение индивидуумов; но общение — в слове и только в слове. Всякое общение есть живой творческий процесс, где души обмениваются сокровенными образами, живописующими и созидающими тайны жизни. Цель общения — путем соприкосновения двух внутренних миров зажечь третий мир, нераздельный для общающихся и неожиданно углубляющий индивидуальные образы души. Для этого нужно, чтобы слово общения не было отвлеченным понятием; отвлеченное понятие определенно кристаллизует акты уже бывших познаний; но цель человечества — творить самые объекты познаний; цель общения — зажигать знаки общения (слова) огнями все новых и новых процессов творчества. Цель живого общения есть стремление к будущему; и потому-то отвлеченные слова, когда они становятся знаками общения, возвращают общение людей к тому, что уже было; наоборот, живая, образная речь, которую мы слышим, зажигает наше воображение огнем новых творчеств, т.е. новых словообразований; новое словообразование есть всегда начало новых познаний.

Поэтическая речь и есть речь в собственном смысле; великое значение ее в том, что она ничего не доказывает словами; слова группируются здесь так, что совокупность их дает образ; логическое значение этого образа неопределенно; зрительная наглядность его неопределенна также, мы должны сами наполнить живую речь познанием и творчеством; восприятие живой, образной речи побуждает нас к творчеству; в каждом живом человеке эта речь вызывает ряд деятельностей; и поэтический образ досоздается — каждым; образная речь плодит образы; каждый человек становится немного художником, слыша живое слово. Живое слово (метафора, сравнение, эпитет) есть семя, прозябающее в душах; оно сулит тысячи цветов; у одного оно прорастает как белая роза, у другого как синенький василек. Смысл живой речи вовсе не в логической ее значимости; сама логика есть порождение речи; недаром условие самих логических утверждений есть творческое веление их считать таковыми для известных целей; но эти цели далеко не покрывают целей языка как органа общения. Главная задача речи — творить новые образы, вливать их сверкающее великолепие в души людей, дабы великолепием этим покрыть мир; эволюция языка вовсе не в том, чтобы постепенно выпотрошить из слов всяческое образное содержание; выпотрошенное слово есть отвлеченное понятие; отвлеченное понятие заканчивает процесс покорения природы человеку; в этом смысле на известных ступенях развития человечество из живой речи воздвигает храмы познания; далее наступает новая потребность в творчестве; ушедшее в глубину бессознательного семя-слово, разбухая, прорывает сухую свою оболочку (понятие), прорастая новым ростком; это оживление слова указывает на новый органический период культуры; вчерашние старички культуры, под напором новых слов, покидают свои храмы и выходят в леса и поля вновь заклинать природу для новых завоеваний; слово срывает с себя оболочку понятий: блестит и сверкает девственной, варварской пестротой.

Такие эпохи сопровождаются вторжением поэзии в область терминологии, вторжением в поэзию духа музыки: вновь воскресает в слове музыкальная сила звука; вновь пленяемся мы не смыслом, а звуком слов; в этом увлечении мы бессознательно чувствуем, что в самом звуковом и образном выражении скрыт глубочайший жизненный смысл слова — быть словом творческим. Творческое слово созидает мир<sup>4</sup>.

Творческое слово есть воплощенное слово (слово-плоть), и в этом смысле оно действительно; символом его является живая плоть человека; слово-термин — костяк; никто не станет отрицать значения занятий по остеологии (учение о костях); значение остеологии практически необходимо нам в жизни; знание анатомии прежде всего есть одно из условий облегчения болезней (надо суметь выправлять горбы, вправлять вывихи); но никто не станет утверждать, что скелет есть центральная ось культуры. Придавая терминологической значимости слова первенствующее значение, вместо побочного и служебного, мы убиваем речь, т.е. живое слово; в живом слове непрерывное упражнение творческих сил языка; создавая звуковые образы, комбинируя их, мы в сущности упражняем силы; пусть говорят нам, что такое упражнение есть игра; разве игра не упражнение в творчестве? Все конкретное многообразие форм вытекает из игры; сама игра есть жизненный инстинкт; в резвых играх упражняют и укрепляют — мускулы: они понадобятся воину при встрече с врагом; в живой речи упражняется и крепнет творческая сила духа: она понадобится в минуты опасностей, грозящих человечеству. И потому-то кажущееся неразвитому уху нелепым упражнение духа в звуковом сочетании слов играет огромное значение; созданием слов, наименованием неизвестных нам явлений звуками мы покоряем, зачаровываем эти явления; вся жизнь держится на живой силе речи; кроме речи у нас нет никаких прямых знаков общений; все иные знаки (хотя бы живые жесты или отвлеченные эмблемы) только побочные, вспомогательные средства речи. Все они — ничто перед живой речью; а живая речь — вечно текущая, созидающая деятельность, воздвигающая перед нами ряд образов и мифов; наше сознание черпает силу и уверенность в этих образах; они — оружие, которым мы проникаем тьму. Побеждена тьма — образы разлагаются; и выветривается поэзия слов; тогда уже опознаем мы слова, как отвлеченные понятия, но вовсе не для того, чтобы убедиться в бесцельности образов языка: мы разлагаем живую речь в понятия для того, чтобы оторвать их от жизни, раздавить в тысячах фолиантов, заключить в пыль архивов и библиотек; тогда живая жизнь, лишенная живых слов, становится для нас безумием и хаосом: пространство и время вновь начинают нам грозить; новые тучи неизвестного,



приплывшие к горизонту опознанного, грозят нам молниями и огнями, вызывая на бой человека, грозя смести род людской с лица земли; тогда наступает эпоха так называемого вырождения; человек видит, что термины его не спасли; ослепленный надвигающейся гибелью человек в ужасе начинает заклинать словом опасности, неведомые ему; к удивлению своему он видит лишь в слове средство действительного заклинания; тогда из-под коры выветренных слов начинает бить световой поток новых словесных значений; создаются новые слова. Вырождение переходит в здоровое варварство; причина вырождения — смерть слова живого; борьба с вырождением — создание новых слов; во все упадки культур возрождение сопровождалось особым культом слов; культ слов предшествовал возрождению; культ слова — деятельная причина нового творчества; ограниченное сознание неизменно смешивало причину с действием; причина (смерть слова живого), вызвавшая действие (противодействие смерти в культе слова), смешивалась с действием; творческий культ слова неизменно связывался с вырождением; наоборот: вырождение есть следствие вымирания слов. Культ слова — заря возрождения.

Слово-термин — прекрасный и мертвый кристалл, образованный благодаря завершившемуся процессу разложения живого слова. Живое слово (слово-плоть) — цветущий организм.

Все, что осязаемо во мне органами чувств, разложится, когда я умру; тело мое станет гниющей падалью, распространяющей зловоние; но когда закончится процесс разложения, я предстану перед взором меня любивших в ряду прекрасных кристаллов. Идеальный термин — это вечный кристалл, получаемый только путем окончательного разложения; слово-образ — подобно живому человеческому существу: оно творит, влияет, меняет свое содержание. Обычное прозаическое слово, т.е. слово, потерявшее звуковую и живописующую образность и еще не ставшее идеальным термином, — зловонный, разлагающийся труп.

Идеальных терминов мало, как стало мало и живых слов; вся наша жизнь полна гниющими словами, распространяющими нестерпимое зловоние; употребление этих слов заражает нас трупным ядом, потому что слово есть прямое выражение жизни.

И потому то единственное, на что обязывает нас наша жизненность, — это творчество слов; мы должны упражнять свою силу в сочетаниях слов; так выковываем мы оружие для борьбы с живыми трупами, втирающимися в круг нашей деятельности; мы должны быть варварами, палачами ходячего слова, если уже не можем мы вдохнуть в него жизнь; другое дело — слово-термин; оно не представляется живым; оно — то, что есть; его не воскресишь к жизни; но оно безвредно: самый трупный яд разложился в идеальном термине, так что он уже никого не заражает.

Другое дело зловонное слово полуобраз-полутермин, ни то, ни се — гниющая падаль, прикидывающаяся живой: оно, как оборотень, вкрадывается в обиход нашей жизни, чтобы ослаблять силу нашего творчества клеветой, будто это творчество есть пустое сочетание слов, чтобы ослаблять силу нашего познания клеветой, будто это познание есть пустая номенклатура терминов. Или, пожалуй, правы те, кто утверждает, что образность языка есть бессельная игра словами, потому что мы не видим осязательного смысла в звуковом и образном подборе слов. Целесообразность такого подбора есть целесообразность без цели; но как странно: гениальный мыслитель Кант, высоко ценя произведения искусства, именно этими словами определяет искусство, а один из лучших музыкальных критиков (Ганслик) приблизительно так же определяет музыку; или Ганслик и Кант безумцы, или слова их касаются какой-то совершенно реальной стороны искусства. Целесообразность в искусстве не имеет цели в пределах искусства, ибо цель искусства коренится в творчестве самих объектов познания; нужно или жизнь превратить в искусство, или искусство сделать жизненным: тогда открывается и освящается смысл искусства. Относительно поэзии, например, это верно в том смысле, что цель поэзии — творчество языка; язык же есть само творчество жизненных отношений. Бессельная игра словами, пока мы стоим на чисто эстетической точке зрения: но когда мы сознаем, что эстетика есть лишь грань, своеобразно преломляющая творчество жизни, и сама по себе, вне этого творчества, не играет никакой роли, то бессельная игра словами оказывается полной смысла: соединение слов, безотносительно к их логическому смыслу, есть средство, которым человек защищается от напора неизвестности. Вооруженный щитом слов, человек пересоздает все, что он видит, вторгаясь, как воин, в пределы неизвестного; и если он побеждает, слова его гремят громами, вспыхивают искрами созвездий, окутывают слушателей мраком междупланетных пространств, бросают их на неизвестную планету, где вспыхивают радуги, журчат ручьи и вздымаются громады городов, в которых слушающие как во сне оказываются загнанными в четырехугольное пространство, называемое комнатой, и где им грезится сон, будто кто-то им говорит; они думают, что слово говорящего исходит от горящего; и оно подлинно; если это им кажется — магия слов создана, и иллюзия познания начинает действовать; тогда начинает казаться, что за словами прячется некоторый смысл, что познание отделимо от слова; а между тем весь сон познания создан словом; познающий всегда говорит или явно, или мысленно; всякое познание есть иллюзия, следующая за словом: словесные соединения и звуковые аналогии (например, замена пространства временем, времени пространством) уже вытекают из образных форм речи; если бы речь не складывалась в формы метафоры, метонимии, синекдохи, не существовало бы учения Канта о схематизме чистых понятий рассудка, потому что это не учение, не познание, а словесное изложение, не более; говорит тот, кто творит;



если же он говорит с уверенностью, ему начинает казаться, что он познает, а те, к кому обращены слова, полагают, что они учатся; в собственном смысле нет учеников и учителей, познающих и познаваемого; познающий есть всегда неопределенный рев бессловесной души; познаваемое — встречный рев стихий жизни; только словесный фейерверк, возникающий на границе двух непереступаемых бездн, создает иллюзию познания; но это познание — не познание, а творчество нового мира в звуке. Звук сам по себе неделим, всемогущ, неизменяем; но перекрестные хоры звуков, но смутные звуковые отклики, вызываемые воспоминанием, начинают плести покров вечной иллюзии; мы называем эту иллюзию познанием, пока познание наше, разложив до конца звуки, не станет для нас немым словом или немым математическим значком.

Познание становится номенклатурой немых и пустых слов; немых, потому что они не говорят ни о чем; пустых, потому что из них изъято всяческое содержание; таковы основные гносеологические понятия; или по крайней мере такими они стремятся быть; они хотят быть свободными от всяческого психизма; но вне психизма нет звука, нет слова, нет жизни, нет творчества. Познание оказывается незнанием.

В откровенном сведении познания к незнанию, как и в откровенном сочетании звуков для звуков, больше прямоты и честности, нежели в трусливой замашке держаться за припахивающие разложением слова, за слова не откровенно образные, не откровенно цветущие. Всякая наука, если она не откровенно математика и если она не откровенно терминология, ведет нас к обману, вырождению, лжи; всякая живая речь, если она откровенно не упивается словесным фейерверком звуков и образов, не живая речь, а речь, пропитанная трупным ядом.

Скажем прямо: нет никакого познания в смысле объяснения явлений словом; и потому-то научные открытия, основанные на эксперименте, имеют в корне своем творчество звуковых аналогий, перенесенных наружу, перешедших в действие. Что есть опыт? Он всегда в действии, своеобразно комбинирующем условия природы; возьмем магнит (действие), вложим его в катушку из проволоки (действие); получаем явления электромагнетизма (действие); тут нет еще слов; но нам скажут: явления электромагнетизма объяснимы словесно; мы же напрямик ответим, что необъяснимы; сфера объяснения есть сфера построения словесных аналогий; словесное объяснение опыта переходит в объяснение при помощи формул; а формула — это уже жест, немая эмблема; объяснение формулы словами есть объяснение при помощи аналогий; аналогия еще не познание.

И обратно: если доказать происхождение опыта из слова, то это еще не доказательство происхождения точной науки из отвлеченных понятий; всякое живое слово есть магия заклятия; никто не докажет, будто невозможно предположить, что первый опыт, вызванный словом, есть вызывание, заклятие словом никогда не бывшего феномена; слово рождает действие; действие есть продолжение мифического строительства.

Миры отвлеченных понятий, как и миры сущностей, как бы мы эти сущности ни называли (материя, дух, природа), — не реальны; их и нет вовсе без слова; слово — единственный реальный корабль, на котором мы плывем от одной неизвестности в другую — среди неизвестных пространств, называемых землею, небом, эфиром, пустотой и т.д., среди неизвестных времен, называемых богами, демонами, душами. Мы не знаем, что такое материя, земля, небо, воздух; мы не знаем, что такое бог, демон, душа; мы называем нечто «я», «ты», «он» но, именуя неизвестности словами, мы творим себя и мир; слово есть заклятие вещей; слово есть призыв и вызывание бога. Когда я говорю «я», я создаю звуковой символ; я утверждаю этот символ, как существующий; только в ту минуту я сознаю себя.

Всякое познание есть фейерверк слов, которыми я наполняю пустоту, меня окружающую; если слова мои и горят красками, то они создают иллюзию света; эта иллюзия света и есть познание. Никто никого не убедит. Никто никому ничего не докажет; всякий спор есть борьба слов, есть магия; я говорю только для того, чтобы заговорить; фехтование словами, имеющее вид диспута, есть заполнение пустоты чем бы то ни было: теперь принято затыкать рот противника гнилыми словами; но это не убеждение; противника, возвратившегося домой после спора, тошнит гнилыми словами. Прежде пустота зажигалась огнями образов; это был процесс мифического творчества. Слово рождало образный символ — метафору; метафора представлялась действительно существующей; слово рождало миф; миф рождал религию; религия — философию; философия — термин.

Лучше беспечно пускать в пустоту ракеты из слов, нежели пускать в пустоту пыль. Первое — действие живой речи; второе — действие речи мертвой. Мы часто предпочитаем второе. Мы — полумертвецы, полуживые.

## 2

Весь процесс творческой символизации уже заключен в средствах изобразительности, присущих самому языку; в языке, как в деятельности, органическим началом являются средства изобразительности; с одной стороны, они прямо влияют на образование грамматических форм: переход от «epitheton ornans» к прилагательному неприметен; всякое прилагательное в известном смысле — эпитет; всякий эпитет близок к той или иной в сущности более сложной форме (метафоре, метонимии, синекдохе); Потебня доказывает не без основания, что всякий эпитет (ornans) есть вместе с тем и синекдоха; с другой стороны, он же указывает случаи, когда синекдоха покрывает и метонимию; в метонимии мы уже имеем тенденцию творить

самое познание; содержание многих причинных взаимодействий, устанавливаемых нами, рождается первично из некоторых метонимических комбинаций образов (где пространство переносится во время, время в пространство; где смысл метонимического образа в том, что в действии его уже содержится причина, или в причине действие). С другой стороны, Аристотель случай синекдохи и метонимии рассматривает как частные случаи метафоры.

Потебня указывает на ряд типичных случаев умозаключения в области метафоры, метонимии, синекдохи; некоторые из этих случаев мы приводим (заимствуя из «Записок по теории словесности»).

В области метафоры: 1) «а» сходно с «b»; следовательно, «а» есть причина «b»; (звон есть явление слуха; отсюда звон в ухе у отсутствующего лица есть следствие разговора о нем; свист — ветер; отсюда: свистом колдуньи вызывают ветер); 2) образ становится причиной явления: жемчуг сходен с росой; следовательно, роса рождает жемчуг; и т.д. Все мифическое мышление сложилось под влиянием творчества языка; образ в мифе становится причиной существующей видимости; отсюда творчество языка переносится в область философии; философия в этом смысле — рост и дальнейшее расчленение мифа.

Формы изобразительности неотделимы друг от друга, они переходят одна в другую; в некоторых формах изобразительности совмещается ряд форм: в эпитете совмещается метафора, метонимия, синекдоха; с другой стороны, наиболее широкое определение метафоры таково, что она включает в себя синекдоху, метонимию; в эпитете синекдоха совмещает в себе и метафору, и метонимию; наконец, между сравнением и метафорой существует ряд переходов; например, выражение: «туча, как гора» — есть типичное сравнение; выражение: «небесная гора» (о туче) есть типичная метафора; в выражении «туча горою плывет по небу» — мы имеем переход от сравнения к метафоре; в словах: «туча горою» сравнение встречается с метафорой; или в выражениях: «грозные очи», «очи, как гроза», «очи грозю», «гроза очей» (вместо взора) — мы имеем все стадии перехода от эпитета к метафоре через посредство сравнения. Поэтому интересно расчленение средств изобразительности с точки зрения психологического перехода во времени от данного предмета к его образному уподоблению.

В формах изобразительности есть нечто общее: это стремление расширить словесное представление данного образа, сделать границы его неустойчивыми, породить новый цикл словесного творчества, т.е. дать толчок обычному представлению в слове, сообщить движение его внутренней форме; изменение внутренней формы слова ведет к созиданию нового содержания в образе; тут дается простор нашему творческому восприятию действительности; это расширение происходит и там, где, по-видимому, с формальной стороны имеем дело с анализом представления о предмете; когда мы говорим: «луна — белая», то мы приписываем луне один из признаков; луна и золотая, и красная, и полная, и острая и т.д. Мы можем разложить луну на ряд качеств, но мы должны помнить, что такое разложение представления о луне, как комплекса признаков есть начало процесса; мы как бы плавим представление о луне, чтобы каждый из элементов комплекса соединить с расплавленными комплексами других представлений в одном, двух или многих признаках; анализ здесь предопределен потребностью в синтезе; выделяя из многих признаков луны ее белизну, мы останавливаемся на этом признаке лишь потому, что им устанавливается направление творческого процесса; выбрав бел и з н у луны как точку отправления, мы можем вокруг этого признака группировать и иные; видя, что луна чаще всего бывает белой вечером, когда она серповидна, мы определяем ее, присоединяя новый эпитет: белая, острая луна. Представление о луне суживается, конкретизируется, и мы невольно сопоставляем здесь луну с многими белыми острыми предметами (белый рог, белый клык и т. д.). Тут связываем мы два противоположных предмета в одном или двух признаках: 1) белый, острый (принадлежащий животному такому-то) рог, 2) белая, острая (небесная, животному не принадлежащая) луна; мы сопоставляем луну с рогом: Луна, как белый острый рог. Так необходим переход эпитета к сравнению. Сравнение есть следующая стадия творчества образов.

Сравнение предметов по одному или нескольким признакам ведет нас к новой стадии: в сравнении мы вводим сложный комплекс признаков в поле нашего зрения; перед нами два предмета, два борющихся представления; в таком случае мы уже заранее видим три случая исхода этой борьбы, указанные Потебней: «А» вполне заключено в «X» (синекдоха), «А» отчасти заключено в «X» (метонимия), «А» и «X», не совпадая друг с другом прямо, совпадают через третья «В» (метафора); во всех трех случаях совершается или перенос одного знания предмета на другое — количественное (синекдоха), качественное (метонимия), или же замена самих предметов (метафора). В результате борьбы получаем двоякую форму метафоры: получаем эпитетную форму, когда, представление сопоставляемого предмета доминирует над тем предметом, с которым первый предмет (месяц) сопоставляется (белорогий месяц); эпитет белорогий получился от сопоставления бел и з н ы месяца с б е л и з н о й рога; имеем место для следующей схемы:

(А) Месяц — (a <sub>1</sub> ) белый, (a <sub>2</sub> ) острый.	}	Белорогий месяц.
(В) Рог — (b <sub>1</sub> ) белый, (b <sub>2</sub> ) острый.		(a <sub>1</sub> , b <sub>2</sub> , В — А).

В первой половине эпитета (бело-) связываются два однородных признака разнородных (месяц, рог) комплексов; во второй половине эпитета (-рогий) комплекс признаков (рог) превращается в один из признаков другого предмета (месяц); эпитет «белорогий» сам по себе есть синекдоха; потому что здесь вид (белый рог) отождествляется с родом (рог, который может быть и желтым, и белым, и черным); прибавляя к эпитету «белорогий» название предмета «месяц», мы получаем метафору, потому что синекдохический эпитет «белорогий» соединяется с представлением о месяце так, что значение «белорогий» прилагается здесь к новому предмету (вместо «белорогий козел» — «белорогий месяц»).

Или же мы получаем другую форму метафоры: «месяц — белый рог», или «белый рог в небе»: здесь предмет, с которым сопоставлялись некоторые из качеств месяца, вытеснил самый этот предмет; ход образования нового образа может идти в двояком направлении: либо представление о белом роге в небе настолько вытесняет как обычное представление о роге (принадлежность земного существа), так и обычное представление о месяце (не как о части некоторого целого, но как о целом); получаем некоторый символ, равно несводимый ни к месяцу, ни к рогу; либо представление о белом роге в небе получает иную форму: «месячно-белый рог в небе». Возвращаясь к схеме, получаем:

$$\left. \begin{array}{l} (A) \text{ Месяц} - (a_1) \text{ белый, } (a_2) \text{ острый.} \\ (B) \text{ Рог} - (b_1) \text{ белый, } (b_2) \text{ острый.} \end{array} \right\} \begin{array}{l} \text{Месячно-белый рог.} \\ (A, a_1, b_1, - B). \end{array}$$

В первой половине эпитета (месячно-) комплекс признаков (месяц) прилагается, как один из признаков предмета (рога), во второй половине эпитета (-белый) связываются два однородных признака разнородных предметов; эпитет «месячно-белый» есть синекдоха; «месячно-белый рог» есть одновременно и метафора, и метонимия (метонимия, потому что месячный рог); замена, предполагая процесс метафорического уподобления завершенным и отнесенным к рогу, указывает 1) на определение рода в и д о м (рога белым рогом), 2) на качественное различие предметов (месячный рог качественно отличен от всякого иного рога).

Один и тот же процесс живописания, претерпевая различные фазы, предстает нам то как эпитет, то как сравнение, то как синекдоха, то как метонимия, то как метафора в тесном смысле.

Выразим эти психологические фазы последовательного перехода одних форм в другие рядом схем:

Месяц = А, рог = В; белый =  $a_1 b_1$ ; острый =  $a_2 b_2$ .

Имеем:

А —  $a_1, a_2$ .

В —  $b_1, b_2$ .

Случай сложного эпитета:

$a_1 a_2 - A =$  белоострый месяц.

$b_1 b_2 - B =$  белоострый рог.

Случай сравнения:

А —  $a_1 B =$  месяц, как белый рог.

В —  $b_1 A =$  рог, как белый месяц.

Но « $a_1 = b_1$ » (белый = белому).

Отсюда случай метафоры:

А = В ζ месяц — рог.

В = А ζ рог — месяц.

Между сравнением и метафорой могут идти побочные процессы словообразований (случай синекдохи и метонимии).

Случай синекдохи:

$a_1 B - A =$  белорогий месяц.

$b_1 A - B =$  беломесячный рог.

Последний случай есть вместе с тем и метонимия.

Случай метонимии:

$b_1 A - B =$  беломесячный рог.

Наконец, при эпитетной форме «АВ» = месячнорогий, мы получаем одновременно все три формы: метафору, метонимию, синекдоху, в зависимости от способа приложения эпитета: сам по себе эпитет месячнорогий есть эпитет метафорический; как всякий epitheton ornans, он, кроме того, по Потегбне, и синекдоха; говоря: «месячнорогая коза», мы не только относим вид (коза) к роду (рогатый скот), но и приписываем особи этого рода некоторый качественно новый признак, именно, что данная коза не просто рогатая, но что рога ее имеют некоторое сходство с рогами месяца.

Психологически всякое словообразование претерпевает три стадии развития: 1) стадию эпитета; 2) стадию сравнения, когда эпитет вызывает новый предмет, 3) стадию аллюзии (намека, символизма), когда борьба двух предметов образует новый предмет, не содержащийся в обоих членах сравнения: стадия аллюзии претерпевает разные фазы, когда совершается перенос значения по количеству (стадия синекдохи), по качеству (метонимия), когда совершается замена самых предметов (метафора). В последнем случае получаем символ, т.е. неразложимое единство; средства

изобразительности в этом смысле суть средства символизации, т.е. первейшей творческой деятельности, неразложимой познанием.

Создание словесной метафоры (символа, т.е. соединения двух предметов в одном) есть цель творческого процесса; но как только достигается эта цель средствами изобразительности и символ создан, мы стоим на границе между поэтическим творчеством и творчеством мифическим; независимость нового образа «а» (совершенной метафоры) от образов, его породивших («b», «с», где «а» получается или от перенесения «b» в «с», или обратно: «с» в «b»), выражается в том, что творчество наделяет его онтологическим бытием, независимо от нашего сознания; весь процесс обращается: цель (метафора — символ), получившая бытие, превращается в реальную действующую причину (причина из творчества<sup>5</sup>): символ становится воплощением; он оживает и действует самостоятельно: белый рог месяца становится белым рогом мифического существа: символ становится мифом; месяц есть теперь внешний образ тайноскрытого от нас небесного быка или козла: мы видим рог этого мифического животного, самого же его не видим. Всякий процесс художественного творчества в этом смысле мифологичен, но сознание относится к «творимой легенде» двояко. Потенбня говорит: «Или... образ считается объективным и потому целиком переносится в значение и служит основанием для дальнейших заключений о свойствах означаемого; или... образ рассматривается лишь как субъективное средство для перехода к значению и ни для каких дальнейших заключений не служит».

Мифическое творчество либо предшествует творчеству эстетическому (сознательное употребление средств изобразительности возможно лишь в стадии разложения мифа), либо следует за ним (в эпохи разложения познания, всеобщего скепсиса, упадка культуры), воскресая в мистических братствах, союзах, среди людей, сознанием изверившихся в науку, искусство и философию, но все еще бессознательно таящих в себе живую стихию творчества.

Такую эпоху переживаем мы. Религиозное миропонимание нам чуждо. Философия давно заменила религию, переживаемую в символах, догматами метафизических систем. Наука с другой стороны убила религию. Вместо догматических утверждений о том, что Бог — есть, а душа — бессмертна, наука дает нам математические эмблемы соотношений явлений, в мистическую сущность которых мы верили еще вчера, и не можем верить теперь, когда опознаны законы механики, ими управляющие.

Поэзия прямо связана с творчеством языка; и косвенно связана она с мифическим творчеством; сила образа прямо пропорциональна вере (хотя бы и не осознанной) в существование этого образа. Когда я говорю: «Месяц — белый рог», конечно, сознанием моим не утверждаю я существование мифического животного, которого рог в виде месяца я вижу на небе; но в глубочайшей сущности моего творческого самоутверждения не могу не верить в существование некоторой реальности, символом или отображением которой является метафорический образ, мной созданный.

Поэтическая речь прямо связана с мифическим творчеством; стремление к образному сочетанию слов есть коренная черта поэзии.

Реальная сила творчества неизмерима сознанием; сознание всегда следует за творчеством; стремление к сочетанию слов, а следовательно, к творчеству образов, вытекающих из нового словообразования, есть показатель того, что корень творческого утверждения жизни жив, независимо от того, оправдывает или не оправдывает сознание это стремление. Такое утверждение силы творчества в словах есть религиозное утверждение; оно вопреки сознанию.

И потому-то новое слово жизни в эпохи всеобщего упадка вынашивается в поэзии. Мы упиваемся словами, потому что сознаем значение новых, магических слов, которыми вновь и вновь сумеем заклясть мрак ночи, нависающий над нами. Мы еще живы — но мы живы потому, что держимся за слова.

Игра словами — признак молодости; из-под пыли обломков разваливающейся культуры мы призываем и заклинаем звуками слов. Мы знаем, что это — единственное наследство, которое пригодится детям.

Наши дети выкуют из святающихся слов новый символ веры; кризис познания покажется им лишь только смертью старых слов. Человечество живо, пока существует поэзия языка; поэзия языка — жива.

Мы — живы.

1909

## МАГИЯ СЛОВ (КОММЕНТАРИИ)

Статья печатается впервые. Читалась в виде реферата в обществе «С в о б о д н о й э с т е т и к и» в 1909 году.

<sup>1</sup> Полнее можно было бы развить наш взгляд о звучащем пространстве, исходя из схематизма чистых понятий рассудка, как это развивается у Канта; отсылаю читателей к примечанию статьи «П р и н ц и п ф о р м ы в э с т е т и к е», где я подробнее касаюсь этого вопроса.



<sup>2</sup> Далеко не всякое словообразование отправляется от элементов звукоподражательных; символизм языка несравненно тоньше и глубже. Сюда «Записки по русской грамматике» Потебни. Для определения словесного творчества мы имеем богатый материал, встречающий нас в сравнительном языковедении; и далее: перед нами история развития живых языков; весь этот материал, однако, не говорит нам еще ничего существенного о первобытных формах речи; всякое заключение от законов развития известных языков к истории развития первобытной речи есть заключение по аналогии, и только по аналогии; с другой стороны, пред нами процесс живой речи; стоит более пристально взглянуть в возникновение новых слов, чтобы отчасти внутренне пережить процесс образования живой речи; психология поэтического (мифического) творчества и исторический материал образуют две крайние точки, между которыми колеблется все заключения о творчестве языка.

<sup>3</sup> «В быту, проникнутом идеями рода, — говорит Александр Веселовский, — знание выражалось в формах генеалогии: откуда что пошло? На это ответили многочисленные *légendes des origines*». («Историческая поэтика»). Но эти легенды в свою очередь связаны с метафорическим языком; творчество символов объединяло знание, познание, закливание в одном слове. В некоторых школах восточной мудрости сама магия слов коренится хотя бы уже в том, что слово нерасторжимо с дыханием; — дыхание же есть символ жизненности; эзотерический смысл самого движения в ды х а н и и; ды х а н и е уже есть в Пралайе. В тайной доктрине вопрос о дыхании связан с вопросом о причине всего; в Веданте и Ниайе *nimitta* (причина творения) противоплагается и *raḍaṇa* (материальной причине). В Санкье *gradhana* соединяет причину творения с материальной причиной; по ведантистам-адваитистам, наши способы познания говорят нам лишь об и *raḍaṇa*; вот почему можно сказать, что дыхание себя не сознает: оно, по Блаватской, — в с е с у щ е с т в о в а н и е, но не Всесущество; и оно же — причина слов; вот почему мистическая практика Индии такое значение придает дыханию в нашем смысле, приурочивая к вдыханию и выдыханию звуки слов; так, мистическое слово «О м» произносилось следующим образом: «а а» (идет глубокое вдыхание); потом — «е о у» (идет глубокое выдыхание); наконец, пресечение выдыхания «м» (закрывание губ); слово «О м» произносилось в три порции: 1) вдыхание, 2) выдыхание, 3) прекращение выдыхания; первый момент символизировался с моментом творчества (Брама); второй момент с моментом сохранения творения (Вишну); третий момент с гибелью мира (Шива); все же слово или символизировало Троичность, или являлось магическим ключом к уразумению символа Троицы (Тримурти); в практической йоге при упражнении в дыхании нужно было произносить священное слово «О м». Слово «О м», соединяющее звук, религиозный символ и практику дыхания, было воистину магическим словом.

Великое значение слов особенно выдвинуто в так называемой магической литературе; эти книги часто опираются на герметическую литературу, приписываемую то Гермесу Трисмегисту, то древнейшему мифическому законодателю Египта Тоту; время происхождения герметической литературы, по официальным данным, — александрийский период; проверка неофициальных данных — затруднена. Лактанций заявляет, что Гермес Трисмегист почти проник в Истину; Луи Менар («*Hermetès Trismégiste*» *traduction complète*) приводит следующие данные о герметической литературе.

В эпоху Возрождения на герметическую литературу смотрели, как на подлинные данные древней египетской теологии; в ней видели первоисточник философии Платона и орфизма; дальнейшие изыскания установили апокрифический характер герметических книг. Казабон приписывает эти книги еврею или христианину, Яблонский («*Panthéon Aegyptiolum*») относит герметизм к гностицизму. Крейцер, хотя и видит здесь следы более ранней (египетской) теологии, однако относит сочинения Трисмегиста к наиболее поздним памятникам греческой философии. Четырнадцать отрывков из герметических книг напечатаны под общим заглавием «*Poimandres*», хотя собственно это заглавие носит лишь один из отрывков; есть еще диалог «*Asclèpios*», известный по переводу, ложно приписанному Апулею; существуют кроме того многочисленные отрывки из герметических книг, сохраненные Кириллом Александрийским, Лактанцием и др. Важнейший из них — извлечение из диалога «Священная книга». Луи Менар рассматривает герметическую литературу, как литературу, в которой сочеталась философия Греции с религиозными воззрениями Египта; можно установить связь между «Книгой Бытия», «Пастырем народов» и сочинениями Филона. Христианская метафизика — результат перекрестных влияний герметизма, гностицизма и философии неоплатоников. Христианское учение о Логосе (Слове, как принципе) в процессе своего возникновения сохранило двойственное начало: Слово, как метафизический принцип; и Слово, как магическое (или теургическое) заклятие; недаром мистические секты того времени приурочили метафизику Слова и учение герметизма к утверждению, что существует некая азбука магов, где каждой букве соответствует число и образ; из числового значения букв развилась каббалистика. Все средневековые полно этой многообразной реминисценцией герметизма.

Вопрос о подлинном взаимодействии между Египтом и Грецией запутан: Греция, по мнению многих, не понимала сущности Египта. Геродот излишне сблизает Египет с Грецией. Диодор видит в египетских богах обожествленных героев; Плутарх, наоборот, видит в них — демонов. Порфирий видит в египетских божествах обожествленную природу; Ямблих связывает египетскую религию со своей теософией; он уверяет, что сокровенные религиозные воззрения Египтян открываются в герметизме.



Часто сближали «Роимандер» Трисмегиста с «Пастырем» Гермеса, современника апостолов. «Пастырь» — апокалиптическая книга, пользовавшаяся большим уважением у первых христиан. Автор «Пастыря», по мнению Луи Менара, — еврей, которого эллинизм едва коснулся; автор же «Пимандра» знаком с египетской мистикой, некоторыми халдейскими верованиями и с Платоном; по мнению Луи Менара, «Евангелие» от Иоанна и «Пимандра» были написаны приблизительно в одно и то же время.

В противоположность ученым, относящим герметическую литературу к эпохе уже сравнительно позднего александризма, до сих пор существует стремление у оккультистов связать герметизм с древнейшей теософией магов; влияние Платона и Филона на герметическую литературу объяснялось обратным влиянием Египта на Платона; существует предание, что Платон был посвящен в египетские мистерии и тринадцать лет изучал герметическую науку под руководством магов Охоапса, Сехнуфиса и др.; у оккультистов есть предания, что священная тайна слов — едина у разнообразных народов; разнообразное истолкование священного языка породило многообразие догматов. Блаватская в «Doctrine Secrète» доказывает, что Индия — единственная страна, где среди посвященных адептов остался ключ к пониманию этого языка; в Египте же после гибели Мемфиса этот ключ начал утрачиваться; в подтверждение своей мысли она приводит мнение Гастона Масперо, который свидетельствует о многообразии религиозных верований Египта, не сведенных к единству («Guide au Musée de Boulaq»).

Современные теософы опираются на Блаватскую; они утверждают вместе с последней, будто бы посвященные в высшие ступени получают ключ к пониманию священного языка в тайных книгохранилищах по не существующим в наших библиотеках манускриптам и путем устного обучения; с уничтожением александрийской библиотеки мистические братства разыскали и восстановили все, что могло касаться тайного знания; в Индии последние ценные манускрипты были изъяты из употребления в царствование императора Акбара; так, спрятан подлинный текст Вед; Блаватская ссылается на ориентологов, указывающих на исчезновение манускриптов, прежде известных; так, пропали книги Лао-дзы: его «Тао-те-кинг» вовсе непонятен М. Мюллеру без комментариев; Лао-дзы приписывают огромное количество ныне не найденных книг; пропал ряд документов, устанавливающих связь между еврейскими книгами и халдейскими; так, в первом веке до Р.Х. Александр Полигистор сделал выдержки из сочинения Берозия, жреца храма Белы; но само сочинение, как и выдержки Полигистора, пропало. То же относительно буддийской литературы. Из 333 томов Канджура и Танджура многое утеряно.

Некоторые из оккультистов рассматривают «Сифру-Дезнуту» евреев как древнейший документ тайного знания; первоначально он был написан на таинственном наречии «Sen-Zar» под внушением высших существ, давших эту книгу Сынам Света в Центральной Азии; «Sopher-Iezirah», тома Киу-Ти у китайцев, Пураны и Книга Чисел суть многообразные транскрипции и компиляции первоначальной книги «Сифры».

То же приблизительно говорит Сент-Ив д'Альвейдр в своем монументальном сочинении «Mission des Juifs» (Paris. 1884. Calmann Lèvy); основания нашей науки и мифологии есть результат демократизации тайны священных храмов. «В Ведаunte Вясы, в Мимансе, в Вейшешике Канады, в Нийе Готамы, Йоге Патанджали, в Санкье Канилы отображаются споры этой эпохи (т.е. эпохи начала демократизации), и изречения, посредством которых эзотеризм проник в Грецию, Рим, Александрию, Византию, в схоластику, в христианскую философию, начиная со Скотта Эригены и кончая Бюхнером и Малешоттом» («Mission des Juifs»).

Наиболее священные имена, как-то имя Бога живого (Ягве, Иегова) евреев, по учению каббалистов и теософов, составлены так, что каждая буква имени имеет особый священный смысл. Интересно, что говорит по этому поводу Фабр д'Оливе («La Langue hébraïque restituée». 1815): «это имя (ieve) являет прежде всего знак, указывающий на жизнь, удвоенный и образующий корень «ЕЕ»; этот корень еще не употребляется как имя; он — глагол, от которого все остальные глаголы лишь производятся. Посреди находится значок V — значок сущего; сущее помещено между безначальным прошедшим и будущим; к этим трем буквам (EVE = Ева, жизнь) приставлена буква I — знак потенциального проявления Вечности. — Четыре магических Знака IEVE (Ягве = Иегова) дают Имя Бога Живого».

«Божественное единство под именем «Wodh» рассматривалось, как непостижимое по существу, как стоящее вне синтеза знаний, — говорит Сент-Ив д'Альвейдр. — Первое проявление этого единства, доступное Душе и Духу Человеческому, являлось, как андрогинно соединенная диада. Эта диада называлась в святилищах I-EVE, Ишвара-Пракрити, Озири-Изида и т.д., и т.д. Моисей взял из святилищ Египта и Эфиопии наименование этой диады; еврейский первосвященник раз в году перед священниками произносил это Имя: IEVE. Таков Бог Моисея, четыре буквы которого соответствуют четырем ступеням знания;

первая буква выражает мужское начало вселенной, или Мировой Дух; три следующие буквы означают женское начало мира, Душу Мира, Жизнь (Вечную Еву). («Mission des Juifs». 257 p.) Шюре в своем сочинении «Les Grands Initiés» популяризирует взгляды Фабра д'Оливе и д'Альвейдра; он пишет: «I E V E. Первая буква окрашена белым светом, три остальные сверкают подобно переливающемуся огню, в котором вспыхивают все цвета радуги... В заглавной букве Моисей приводит мужское Начало, Озириса, Духа творческого по преимуществу; E V E — способность зарождающую, небесную Изиду...» Блаватская в «Разоблаченной Изиде» пишет приблизительно то же: «Имя Евы состоит из трех букв; имя Адама написано одной буквой; не следует читать «Iéhovah», но Iéva, или Eve. Адам первой главы — Адам Кадмон...» Далее Блаватская говорит, будто творение жены земного Адама из ребра есть отделение Девы и падение ее в грех рождения; тогда Дева становится Скорпионом, то есть, эмблемой материи и греха; таким образом Блаватская самый эмблематизм библейских символов выводит не только из эмблематизма букв и чисел, но и из эмблематизма зодиакальных созвездий; здесь астрология, Каббала и образы книги Бытия как бы приводятся к единству; десять ветхозаветных патриархов (до Потопа), через которых говорило само Божество, суть десять лучей-зефиротов Каббалы. Позднее в «Тайной доктрине» Блаватская говорит следующее: «Слово Iéhovah имеет много этимологических начертаний, но единственно подлинные начертания встречаются в Каббале. Iéve — начертание Ветхого Завета; его произносили следующим образом: Ia-va... Феодорит утверждает, что самаритяне произносили это слово Iahva, а евреи — Iahô» («Doctrine Secrète». 3 Volume, p. 159-160). Интересно, что соединение первой буквы (Iod) со второй (Neh) образует Binah. Если принять во внимание, что еврейская буква Iod символизировала мужской половой орган, а «Новаh» была Евой, матерью живущего, то соединение этих начертаний в имени Бога (Iéhovah) символизировало первую причину рождения жизни, как Существо Гермафродитное.

То же и со словом «Элогим» (Aelohim); Фабр д'Оливе указывает на то, что это слово составное; оно состоит из «Aelo» и «Ноâ»; Aelo происходит от корня «Ael», выражающего возвышенность, силу; «Ноâ» — одно из священных имен Бога; любопытно, что д'Адвейдр, указывая на кельтское происхождение еврейских и халдейских преданий, производит слово «Кельт» от корня «Eld» или «Old»; здесь открывается связь корней «Ael» (возвышенность) и «Eld»; слово Ka-Eld (Celte) означало собрание старейших, и т.д., и т.д.

Из книг, относящихся к затронутому вопросу, назовем между прочим следующие:

Fabre d'Olivet. La langue hébraïque restituée. 1815.

— // — Histoire philosophique du genre humain.

— // — Vers dorés de Pythagore.

Lenormand. Histoire de la Magie.

Mauray. La magie et l'astrologie.

Eliphaz Lévi. Dogmes et rites de la haute magie.

— // — Histoire de la Magie.

Saint-Iver d'Alveydre. Mission des souverains.

— // — Mission des Juifs.

H. P. Blavatsky. Isis Unveiled. (I и II v.).

— // — La doctrine secrète. (I-III v.).

Louis Ménard. Hermès Trismégiste.

Kiesewetter. Geschichte des Occultismus.

Мы касаемся здесь лишь некоторых книг; книги Ленормана и Кизеветтера носят осведомительный характер. Книги Блаватской представляют собой пеструю смесь удивительных обобщений, в которых спутанность, фантастика и подчас неосторожное обращение с цитатами спорят с талантом и острой пронизательностью. Литература, касающаяся тайных знаний, необозрима. Мы разделяем здесь первоисточники (как-то: «Зохар», сочинения Маймонида и т.п.) от компиляции, истолкований и пр.

Отдельно стоит разросшаяся ныне теософская литература: сюда относим мы сочинения А. Безант, Шюре, Паскаля, Лэдбиттера, Мида, Р. Штейнера, Гартмана, Синнета и др.

Из журналов, посвященных вопросам теософии, укажем: «Theosophist», «Revue théosophique», «Lotus-journal», «Annales Théosophiques», «Adyar Bulletin», «Theosophical Review», «Isis», «Theosophy in India», «Neue Lotosblüthen», «Bolletino della Sezion Italiana», а у нас «Вестник Теософии».

<sup>4</sup> В христианской мистике это значение слова подчеркнуто у евангелиста Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Бог был Слово».

Замечательное совпадение приводит Луи Менар в «Пимандре»: «Этот свет — я; и он — Разум, твой Бог, внутренний по отношению к природе, выходящей из мрака; и светоносное Слово Разума — Сын Божий».

Евангелие от Иоанна.  
 «Оно (Слово) было в начале у Бога».  
 «Все чрез него начало быть, и без него ничто не начало быть, что начало быть».  
 «В нем была жизнь, и жизнь была свет человеков».  
 «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его».  
 «Был свет истинный, который просвещает всякого человека, приходящего в мир».

Гермес Трисмегист.  
 «Они (Слово и Разум) неотделимы, потому что их жизнь — единство».  
 «Слово Божие снизошло в низшие сферы к творению природы, и соединилось с Творческим Разумом, ибо они подобны».  
 «В жизни и свете — отец всего».  
 «И слово святое снизошло в природу от света».  
 «То, что видит и слышит в тебе, есть Слово Всевышнего; Разум же — Бог-Отец».

Привожу эту параллель из книги Луи Менара. У Филона слово «Логос» есть, по выражению Трубецкого, во-первых, энергия Божества, во-вторых, связь мира и как бы его душа и, в-третьих, сотворенный посредник между Богом и миром; Плутарх отождествляет Логос с Озирисом, христианская мистика — со Христом.

Сюда:

- A. Ritschl. Entstehung d. Altkatholischen Kirche.  
 Wendland. Quaestiones Musonianae de Musonio stoico clementis Alexandrini aliorumque auctore. 1886.  
 Edersheim. Life and Time of Iesus the Messiah. 1894.  
 Dombowski. Die Quellen d. christl. Apologetik. 1878.  
 Clemens Alexandrinus. Stromata.  
 Siegfried. Philo d. Alexandrier.  
 Von Arnim. Quellenstudien Zu Philo v. Alex. 1888.  
 Massébiau. Le classement des oeuvres de Philon. 1884.  
 Weber. Die Lehren des Talmud.  
 Wendland. Neu entdeckte Fragmente Philos. 1891.  
 Volkman. Leben, Schriften und Philosophie d. Plutarch von Chaeronea. 1869.  
 R. Heinze. Xenocrates. 1892.  
 Кн. Сергей Трубецкой. Учение о Логосе. Том первый. 1900.  
 Cornill. Einleitung in das A. T.  
 Hakmann. Zukunftserwartung d. Iesaia. 1893.  
 Robertson Smith. The prophets of Israel.  
 Bähgen. Beiträge z. Semit. Religionsgesch. 1888.  
 Bertholet. Zu Iesaia. 1899.  
 Sellin. Serubabel, ein Beitrag zur Gesch. d. messianischen Erwartung. 1898.  
 Iensen. Babylonische Kosmologie.  
 Hermann Schultz. Alttestamentliche Theologie. 1885.  
 Maspéro. Histoire ancienne des peuples de l'Orient.  
 Dalman. Der leidende und sterbende Messias. 1888.  
 — // — Die Warte Iesu.  
 Holtzmann. Lehrbuch d. Neutestam. Theologie. 1897.  
 Meinhold. Iesu und das Alte Testament. 1896.  
 Freudenthal. Der vorchristliche jüdische Gnostizismus. 1899.  
 Blau. Das altjüdische Zaubrewesen. 1898.  
 Schwab. Vocabulaire de l'angéologie. 1897.  
 Everling. Die paulinische Angelogie und Dämonologie. 1888.  
 Stübbe. Jüdisch-babylonische Zaubertexte. 1895.  
 Gunkel. Schöpfung und Chaos.  
 «Pistis Sophia» ed. Schwarze-Petermann. 1851.  
 Anz. Ursprung d. Gnost.  
 Hönig. Die Ophiten.  
 Harnack. Gesch. d. altchristl. Litteratur.  
 — // — Lehrbuch der Dogmengeschichte.  
 Anrich. Das antike Mysterienwesen in seinem Einfluss auf das Christentum.  
 Bigg. The christian platonists of Alexandria.  
 Arnold Meyer. Iesu Muttersprache. 1896.  
 Lietzmann. Der Menschensohn. 1896.  
 Schurer. Geschichte. d. jüdisch. Volkes im Zeital. Iesu Christi.  
 Schmekel. Die Philos d. mittleren Stoa. 1892.  
 Wachsmuth. Die Ansichten d. Stoiker über Mantik u. Dämonen. 1860.  
 Hatcher. The influence of greek ideas and usages upon the christian church. 1891.

<sup>5</sup> Сила песни, по Веселовскому, стала общим местом европейских баллад. «Откуда берется песня у певца? Его песня-заговор властна над богами» (А. Веселовский). Самый процесс песенно-поэтического творчества есть процесс заклинания; заклинание творит образы; слово творит плоть; слово, получившее в образе плоть, впоследствии становится видением демона, открывающимся песнотворцу. Древнее представление об Аполлоне, как о поэтическом образе, превращается в представление об Аполлоне, покровителе Муз; он держит в руке лиру, данную ему Гермесом; так объясняет Веселовский рождение легенды об Аполлоне-Мусагете.

## «НЕ ПОЙ, КРАСАВИЦА, ПРИ МНЕ...» А.С. ПУШКИНА

### (ОПЫТ ОПИСАНИЯ)

I) Под метром стихотворения мы разумеем соединение стоп, строк и строф между собою.

а) Мы должны определить метрическую форму и количество строк; так определится взаимоотношение строк; стихотворение будет ямбическим, дактилическим и т.д.; далее это будет диметр, триметр, тетраметр, пентаметр и т.д.; или же это будет комбинацией метров.

б) Определяя группировку строк по строфам и анализируя структуру строфы по строкам и рифмам, мы определим стихотворение, как сонет, терцин, рондо и т.д.

II) Под ритмом стихотворения мы разумеем симметрию в отступлении от метра, т.е. некоторое сложное единообразие отступлений.

а) Для этого мы должны определить действительную метрическую сущность каждой стопы; так определится большая или меньшая свобода в чередовании ударений, не нарушающего для уха метрического единообразия, но придающего большую свободу; эта свобода выразится в изменении темпа отдельных стоп: *to allegro*, *to andante*, по отношению к среднеритмическому единству.

б) Определяя расстановку знаков препинания и цезур по отношению к метру и сопоставляя ее с ритмическим характером строк, мы перейдем от отвлеченного ритма к ритму действительному.

в) Определяя симметрию слов по слогам, по количеству согласных, входящих в них, мы всецело определяем ритмическую схему данного стихотворения; такая схема есть эмпирическая схема.<sup>1</sup>

III) Под словесной инструментровкой мы разумеем сложное единство материала слов, оттененных тем или иным голосовым тембром.

а) Прежде всего качество знаков препинаний, индивидуальное употребление их помимо ритмических нюансов вносит голосовой нюанс, определяемый логикой расстановки знаков.<sup>2</sup>

б) Материал слов определяется описанием звуковой особенности каждого слова, способом расположения звучностей, отношением гласных и согласных друг к другу; касаясь гласных, мы разумеем явные и смягченные ассонансы (аа, ая), звуковые прогрессии (уаи), регрессии (иау), контрасты (иу), простые и сложные симметрии в отдельных строках и в соединении их; касаясь согласных, мы разумеем явную аллитерацию, то несмягченную (когда слова начинаются с «б», или два смежных слова начинаются одно с «б», другое с «в»: «берег вечного веселья»), то внутреннюю (аллитерируют середины слов), то единообразие в группах согласных (зубные, плавные), то переход одной группы в смежную (зубных в свистящие), симметрии групп и т. д.

в) Наконец, мы изучаем отношение рифм, внутренние рифмы; их отношение к цезурам и пр.

Так определяем мы словесную инструментровку.

Определив метр, ритм и словесную инструментровку, мы должны попытаться определить, существует ли какое-либо соотношение между этими группами. Эти три группы, образуя звуковую мелодию и гармонию лирического произведения, образуют и его внешнюю форму. Мы видим, что внешняя форма в свою очередь образует три концентрических круга: метр, ритм, гармония; тоны гласных образуют как бы переход от первых двух форм к третьей. Количество согласных и их характер в строке имеет некоторое влияние на ритм строки, и потому-то между ритмом материальных слов и словесной инструментровкой бывает некоторое взаимоотношение; богатые и многообразные аллитерации часто тяжелят стих, особенно в поэзии модернистов; не аналогичное ли явление встречается нас в современной музыке (Штраус)?

IV) Архитектонические формы речи, т.е. имеющие целью расположение слов во временной последовательности, составляют незаметный переход от внешней формы к форме внутренней.

а) Описав метр, ритм и инструментровку стихотворения, я должен описать эти архитектурные формы: параллелизмы, лестницы, наращение и т.д.

б) Я должен рассмотреть их в целом периоде.

в) Архитектонические формы, с одной стороны, имеют непосредственное отношение к внешней форме; повторение слов, симметрия их имеет непосредственное отношение к ритму и словесной инструментровке; так, например, в наращении: «Сердце бедное — сердце бедное молодецкое», — я ввожу повторением двух слов сходные гласные и согласные, то есть прямо влияю на инструментровку стиха; повторяя два раза последовательность двухсложного с трехсложным, я повторяю ту же ритмическую фигуру дважды; с другой стороны, архитектурные формы речи имеют прямое отношение к описательным, распределяя эти последние во временной последовательности, а иногда и прямо переходя в них, например, в эллипсисе, где ради большей сжатости совершается скачок от образа к образу: «Златорогий месяц — и серебрятся поля» (вместо: встал златорогий месяц и от того серебрятся поля).

д) Опять-таки архитектурные формы речи должны мы привести в связь с формами метра, ритма и инструментровки.

V) Описательные формы речи, т.е. такие, которые дают форму самим элементам творческого процесса, входят в состав так называемой внутренней формы.

а) Я должен изучить эпитеты, метафоры, метонимии и т.д. в данном мне стихотворении, определить соотношение между ними.

б) Я должен определить соотношение между средствами изобразительности и так называемым содержанием: содержание опять-таки явится сложной формой многообразных деятельностей, входящих в творчество.

с) Я должен определить соотношение описательных форм, как элемент внутренней формы, к формам архитектурным, к инструментовке, к ритму и метру.

Эти пять зон образуют в целом так называемую «форму» лирического стихотворения.

Лирическое стихотворение, взятое со стороны формы, являет собою замкнутое и сложное, как мир, целое.

Систематическое описание стихотворений различных поэтов дает нам богатый материал для индивидуальной характеристики стиля поэтов и взаимного соотношения стилей.

Должны быть составлены таблицы: 1) метрических форм различных поэтов, 2) ритмической их индивидуальности, 3) рифм, ассонансов, аллитераций и пр., 4) знаков препинаний, 5) архитектурных форм, 6) форм описательных.

Кроме того мы должны иметь индивидуальные словари поэтов.

Только тогда мы можем сказать, что форма поэтов отчасти описана; только тогда можем мы правильно установить эксперимент; только тогда наука о лирической поэзии станет на твердую почву.

Следует помнить, что с этой стадии такая наука только начнется; продолжение же ее от нас ускользает в бездну обобщений и, как знать, неожиданных.

Разберем для примера согласно приведенному плану стихотворение Пушкина:

Не пой, красавица, при мне  
Ты песен Грузии печальной:  
Напоминают мне оне  
Другую жизнь и берег дальний.  
Увы, напоминают мне  
Твои жестокие напевы  
И степь, и ночь, и при луне  
Черты далекой, бедной девы!..

Я призрак милый, роковой,  
Тебя увидев, забываю:  
Но ты поешь — и предо мной  
Его я вновь воображаю.  
Не пой, красавица, при мне  
Ты песен Грузии печальной;  
Напоминают мне оне  
Другую жизнь и берег дальний.

Прежде всего мы должны определить метр приведенного стихотворения: мы имеем равностоппный диметр; в данном случае четырехстоппный ямб, состоящий из шестнадцати строк, образующих четыре строфы с чередующимися рифмами по схеме (abab); мужская рифма открывает стихотворение, за ней следует женская, и так далее; комбинация метров отсутствует.

Определяя группировку строк по строфам, мы видим, что каждая строфа состоит из четырех строк; далее: каждая строфа определенно оканчивается точкой; каждая строфа заключает в себе определенный образ и мысль; заключаем отсюда, что приведенное стихотворение имеет форму станса.

Для определения так называемого ритма выразим подлинную метрическую сущность каждой строфы.

Имеем:

Первая строфа:

∪ —	∪ —	∪ ∪	∪ —	∪
— —	∪ —	∪ ∪	∪ —	∪
∪ ∪	∪ —	∪ —	∪ —	∪
∪ —	∪ —	∪ —	∪ —	∪

В первой строфе мы имеем следующие отступления от четырехстоппного ямба: в первой строке третья стопа дает пиррихий, вследствие чего эта строка есть комбинация ямба с пэаном четвертым во второй половине строки; вторая строка открывается со спондея на первой стопе; далее в третьей стопе имеем пиррихий; вторая строка есть комбинация эпитрита третьего (— — ∪ —) с пэаном четвертым (∪ ∪ ∪ —); на основании тех же суждений третья строка в первой своей половине есть пэан четвертый; четвертая строка есть правильный ямб; первая строфа ни в одной строке не повторяется.

Вторая строфа:

∪ —	∪ ∪	∪ —	∪ —	∪
∪ —	∪ —	∪ ∪	∪ —	∪
∪ —	∪ —	∪ ∪	∪ —	∪
∪ —	∪ —	∪ —	∪ —	∪

Первая строка носит пиррихий на второй стопе, т.е. в первой своей половине она есть пэан второй; вторая и третья строка во второй половине суть пэаны четвертые; четвертая строка — правильный ямб.



### Третья строфа:

— —	У —	У У	У —	У
У —	У —	У У	У —	У
У —	У —	У У	У —	У
У —	— —	У У	У —	У

В третьей строфе первая строка есть комбинация эпитрита третьего с пэаном четвертым; вторая и третья строки симметричны в отступлении с соответствующими строками второй строки (пэаны четвертые); четвертая строка есть комбинация эпитрита первого и пэана четвертого.

Четвертая строфа, являясь повторением первой, в ритмических отступлениях от ямба симметрична с ней.

Итого из 64 полных стоп стихотворения лишь 46 стоп суть подлинно ямбические стопы; 18 стоп нарушают правильность ямба, то замедляя, то ускоряя его. Если же считать строки по полустушиям, то лишь 15 полустуший суть ямбы, прочие же 17 суть либо пэаны, либо эпитриты; если же считать по строкам, то мы встречаем в стихотворении лишь три строго выдержанных ямбических строки, падающих на четвертые строки строф; в общем стихотворение есть сложное целое из ямбов, пиррихий, спондеев, пэанов (второго и четвертого) и эпитритов (третьего и первого).

Правильный темп ямба имеет тенденцию получать ускорения на третьей стопе (10 раз), на первой стопе (2 раза), на второй стопе (1 раз), и получать замедление на первой стопе (3 раза), на второй (1 раз); кроме того имеем здесь следующую симметрию: во-первых, ускорения падают в большинстве случаев на третьи стопы; во-вторых, пэаны четвертые преобладают над пэанами вторыми; в-третьих, эпитриты падают только на первую половину строки; в-четвертых, правильные ямбические строки падают на четвертые строки строф; в-пятых, вторые и третьи строки второй и третьей строф симметричны в отступлениях от ямба; в-шестых, первая и четвертая строфа имеют одинаковый ритм. Представляют ли собою названные симметрии в отступлениях от ямба что-либо типичное? Да: у всех поэтов наибольшее количество ускорений падает на третьи стопы четырехстопного ямба, вследствие чего пэаны четвертые во второй половине строки преобладают; пэаны же вторые у поэтов после Жуковского встречаются в меньшем количестве, чем пэаны четвертые; так и в приведенном стихотворении (два пэана четвертых в первой половине строки и лишь один пэан второй: «Увы, напоминают мне»). То же и относительно преобладания эпитритов в первой половине строки (что зависит от обилия спондеев в начале строк).

До сих пор мы характеризовали ритм приведенного стихотворения с точки зрения общего сходства с ритмом русских поэтов вообще, или с точки зрения сходства с группой поэтов (в данном случае, с той группой, родоначальником которой явился Жуковский). Что же индивидуального для Пушкина дают эти отступления? Забегая вперед, скажем, что графический узор данного стихотворения дает типичную для Пушкина ломаную.

Чтобы перейти к действительному ритму, мы должны рассмотреть отношение отвлеченного ритма к знакам препинания, цезурам, паузам, количеству согласных, к внутренним рифмам, к симметрии слов по слогам и по звуковому сходству.

#### Симметрия слов по слогам.

Когда мы имеем в двудольном размере многосложные слова, то естественно некоторые стопы прочитываются ускореннее; в зависимости от того, стоит ли ударение в конце, начале или середине слова, изменяется пауза. Так, в слове «напоминают» ударение лежит в конце второй стопы; нераздельные, неударяемые слоги прочитываются тогда быстро; естественная остановка голоса следует после окончания слова; так, в строке: «Напоминают | мне оне» — пауза наступает в середине третьей строки; в строке же: «Не пой, красавица, | при мне» — пауза наступает между третьей и четвертой стопой; паузы зависят не только от грамматического строения речи или логического ударения, но и от количества слогов слов, составляющих стихотворную строку; отвлеченный ритм видоизменяется в зависимости от логических, грамматических и силлабических пауз.

Кроме того: когда мы имеем в стихе скопление неударяемых слогов и произносим их несколько скорее, чем того требует метр, то все же иногда между этими слогами наступает малая пауза, если есть перерыв слов; так в ямбе имеем мы часто вместо одного неударяемого между двумя ударяемыми слогами три неударяемых («напоми-нают») слога; если все три кратких образуют с ударяемым одно слово (как в приведенном примере), то малая пауза отсутствует; неударяемые слоги непрерывны тогда; если же между этими слогами оканчивается слово, то наступает малая пауза («Грúзии | печáльной»). Расстановка пауз в частях пэана сильно влияет на ритм. Вот две строки: «Песен Грúзии | печáльной» и «Но ты поéшь — | и при лунé». При чтении обе строки производят на ухо совершенно иное ритмическое впечатление от вынесения паузы из середины четвертого пэана к середине стиха, т.е. к месту, предшествующему пэану. Отвлеченно обе строки равноритмичны; de facto же — разноритмичны.

Забегая вперед, скажем, что в зависимости от перерыва слов между пэанами или отсутствия этого перерыва имеем следующие пять форм пауз, независимо от стоп:

- 1) — УУУ | — ; 2) — УУ | У — ; 3) — У | УУ — ; 4) — | УУУ — ; и
- 5) — | У | У | У — ; или — У | УУ | — .

Называя малые паузы в ускорениях через а, б, с, d, e, мы имеем относительно данного стихотворения следующие формы:

Середина.			
1-я	2-я		
поло-	поло-		
вина	вина		
стро-	стро-		
ки	ки	Середина.	
Первая строфа:	с	Вторая а	с
	с	Третья	b
	а	Четвертая:	с
	”		b
	”		e
	”		a

Эта диаграмма, указывая на характер малых пауз, обусловленных расположением слов, уже дает некоторое приближение к ритму действительному. Малые паузы перед ускорениями, в середине ускорений и после них имеют целью восстановить нарушенное равновесие в метре; отношение форм пауз к ускорениям дает различного рода ритмические контрасты; сравнивая паузы в разбираемом стихотворении по строкам и по строфам, мы усматриваем следующую симметрию: первая и четвертая строфы симметричны; вторая и третья строфы, отличаясь в паузах от первой и четвертой, отличаются также и друг от друга; кроме того, первые две строки третьей строфы имеют паузную форму «b», не встречающуюся более; вторая и третья строфа встречаются в паузной форме «e»; и через все строфы проходит паузная форма «a» (в словах: напоминают, воображаю). Если принять во внимание, что изменчивая паузная форма «e» в данном стихотворении ритмически близка «a» («и при луне», «и предо мной» по ритму произнесения близки «напоминают», «воображаю»), то подставляя вместо «e» — «a», получаю: 1) сса, 2) аса, 3) ббаа, 4) сса, т.е. форма «a» является как бы ритмической темой стихотворения. Эта тема доминирует во вторых половинах строф; если принять во внимание, что паузная форма «b» несколько приближается к «a», то в третьей строфе мы видим некоторый больший порыв ритма. Замечательно, что перед формами «a» и близкими к ним (в данном стихотворении «e») мы встречаем знаки препинания (перед «напоминают» в первой строфе две точки, перед «напоминают» в первой строке второй строфы — восклицание и запятая), дающие как логическую, так и грамматическую паузу (перед словами «и при луне» — запятая, перед «и предо мной» — тире, перед «напоминают» четвертой строфы — точка с запятой); знаки препинания здесь усиливают паузу; после паузы — быстрый разгон стиха. Паузные формы «с», имея стремление замедлить время произнесения пзанических построенных слов, встречаются между «a» и «e» для контраста. Если теперь разобрать ритм стихотворения в отношении к содержанию, то получим следующую аналогию между содержанием и ритмом: всякий раз, как воспоминание предшествует вызываемому образу, душевный порыв сопровождается ритмическим порывом; образ действительности («Не пой, красавица... песен Грузии... жестокие напевы»), как и образ воображения («другая жизнь и берег дальний... черты далекой, бедной девы») сопровождаются более или менее спокойным темпом; переход же от действительности к воображению сопровождается ритмическим порывом (напоминают, и предо мной, воображаю, и при луне); ритмический центр стихотворения — в душевном движении, а не в образах этого движения: образы спокойны, тихи; чувства же, сопровождающие образы, бурны; так у Пушкина всегда: наиболее быстрые, ритмические движения стиха чаще всего сопровождают безобразные движения души, нежели движение самих образов. В строке: «Но ты поешь — и предо мной», — сосредоточены оба темпа: «Но ты поешь», — здесь изображается видимость; в этом месте стих следует спокойному течению ямба; и вот перерыв; действие переносится в душу поэта; перед этим пауза (тире) — и далее «и предо мной...» Стих становится быстрым, пзаническим — «воображаю». Кроме того каждая строфа имеет тенденцию открываться спокойным образом; в третьих же строках ритмический порыв воображения («напоминают», «и при луне», «и предо мной», «напоминают»); четвертые строки дают аполлиническое видение образа воображения: ритмический порыв успокаивается: «Другую жизнь и берег дальний», «Черты далекой, бедной девы»; и опять «Другую жизнь и берег дальний». Кроме того: в разбираемом стихотворении есть удивительная пропорциональность между строфами стансов и строками строф; третьи строки всех четырех строф так относятся к соответствующим строфам, как третья строфа стихотворения относится к целому стихотворению; третьи строки каждой из четырех строф имеют ритмическое ускорение; строки третьей строфы дают maximum ускорений; сумма всех стоп четвертых строк дает более симметрии в чередовании долгих и кратких, нежели суммы стоп первых, вторых и третьих строк; четвертая строфа симметрична с первой строфой в порядке расположения стоп. Соответственно с ритмической симметрией располагается в стихотворении и психологическая симметрия в чередовании образов и переживаний; мы полагаем, что чередование образов подчинено и предопределено в поэзии музыкальной стихией творчества, одним из проявлений которой является поэтический ритм.

Знаки препинания.

Определив паузы и расположение слов по слогам, мы в значительной степени определили конкретный ритм стихотворения; тем не менее ритмические нюансы вносит расположение знаков препинания; знаки препинания влияют, во-первых, на

продолжительность пауз, во-вторых, на интонацию; интонация зависит не только от знаков препинания, но и от форм образительности; так, в строке: «Не пой, красавица, при мне» — силлабическая пауза после третьей стопы обусловлена и логическим ударением на слове «красавица», и запятой, которая выделяет это слово из течения речи; между строками: «Ты песен Грузии печальной» и «Напоминают мне оне» — стоит двоеточие; во-первых, разделяет строфу большой паузой на две части и, во-вторых, сочиняет первую половину строфы со второй, отчего интонация меняется («Не пой... песен» — потому что оне «напоминают»); соединяя обе части строфы в интонации, двоеточие заставляет нас несколько быстрее прочесть третью строку («Напоминают мне оне»), чтобы соединить слово «песен» с тем, что песни напоминают; от этого пауза после «напоминают» уменьшается, а внутренние рифмы «мне оне» придают строке еще большую легкость. Точно так же расположение знаков препинания в 3-ей и 4-ой строке второй строфы индивидуализирует ритм; запятая, подчеркивая паузу перед пэаном «и предо мной», еще более останавливает голос благодаря отсутствию запятых во второй половине третьей строки и первой половине четвертой; третьи строки второй и третьей строфы симметричны, благодаря паузе перед пэаном («и при луне», — «и предо мной»); но присутствие тире в третьей строфе, растягивая паузу, несколько нарушает симметрию. Замечательно, что повторяя первую строфу в конце стихотворения, Пушкин меняет в ней знаки препинания, — двоеточие, разделяющее строфу пополам, сменяется точкой с запятой, — отчего меняется интонация чтения; строка: «Напоминают мне оне» — произносится уже спокойнее, чуть-чуть медленнее.

Отвлеченный ритм, усложнившись при помощи силлабических пауз, усложняется вторично под влиянием знаков препинания.

Наконец, отношение количества согласных к количеству гласных влияет на тяжесть или легкость произнесения.

Разнообразие в словесной инструментровке равноритмичные строки превращает в разноритмичные; так: первая, вторая, шестая, седьмая, девятая, десятая, одиннадцатая, двенадцатая, тринадцатая и четырнадцатая строки стихотворения равноритмичны, если рассматривать ритм отвлеченно; если же рассматривать ритм, принимая во внимание силлабические паузы, то равноритмичными окажутся лишь первая, вторая, шестая, одиннадцатая и двенадцатая строки; если же учесть индивидуализацию ритма при помощи знаков препинания, то равноритмичными строками будут лишь вторая, шестая и четырнадцатая строки, т.е., собственно говоря, две строки: «Ты песен Грузии печальной», и «Твои жестокие напевы»; ритмическая индивидуальность обнаружится так:

В первой строке — 11 согласных при 9 гласных.

Во второй строке — 9 согласных при 9 гласных.

Закljučаем отсюда, что вторая строка читается легче.

Но с другой стороны в первой строке «пн» слова «песен» аллитерирует с «пн» слова «печальной», а «с» слова «песен» с «з» слова «Грузии»; с другой стороны, ударение в первой строке падает на гласные (е—у—а): а в первой на (и—о—е); первый комплекс гласных дает более легкое дыхание, нежели второй. В силу всего этого заключаем, что строка: «Ты песен Грузии печальной» — ритмичнее строки: «Твои жестокие напевы». Скажем заранее: из двух равноритмичных строк, заключающих приблизительно равное количество согласных (11, 9), та более легко произносится, которая имеет больше аллитераций и ассонансов, при приблизительно одинаковости в расположении слов. Наоборот, если разность между согласными велика, то более ритмичной строкой окажется та, которая заключает меньшее количество согласных.

Из двух строк: «Другую жизнь и берег дальний» и «Черты далекой, бедной девы» — первая звучит ритмичнее второй; первая: — уую — ии — ее — а — и; вторая: — е — ы — а — е — а — е — а — е — ы; в первой есть ассонансы (уюу, ии, ее), во второй их нет.

Но здесь уже описание ритма переходит неволью в описание словесной инструментровки.

Выразим же ритмическую схему описываемого стихотворения в пэанах, ямбах и эпитритах; называя первую половину строки через «А», вторую через «В», называя ямб — «1», пэан второй и четвертый через «р2», «р4», а эпитриты через соответствующие «е», получим следующую схему:

Первая строфа	Вторая	Третья	Четвертая
$A_{ii} + B_{p4}$	$A_{p2} + B_{ii}$	$A_{e3} + B_{p4}$	$A_{ii} + B_{p4}$
$A_{e3} + B_{p4}$	$A_{ii} + B_{p4}$	$A_{ii} + B_{p4}$	$A_{e3} + B_{p4}$
$A_{p4} + B_{ii}$	$A_{ii} + B_{p4}$	$A_{ii} + B_{p4}$	$A_{p4} + B_{ii}$
$A_{ii} + B_{ii}$	$A_{ii} + B_{ii}$	$A_{e1} + B_{я}$	$A_{ii} + B_{ii}$

Присоединяя значения пауз к выраженным формулам, получаем (при  $a = e$ ):

Первая	Вторая
$A_{ii} + B_{(p4+c)}$	$A_{(p2+a)} + B_{ii}$
$A_{e3} + B_{(p4+c)}$	$A_{ii} + B_{(p4+c)}$
$A_{(p4+a)} + B_{ii}$	$A_{ii} + B_{(p4+a)}$
$A_{ii} + B_{ii}$	$A_{ii} + B_{ii}$

## Третья

$$\begin{aligned} & A_{e3} + B_{(p4+b)} \\ & A_{ii} + B_{(p4+b)} \\ & A_{ii} + B_{(p4+a)} \\ & A_{e1} + B_{(p4+a)} \end{aligned}$$

## Четвертая

$$\begin{aligned} & A_{ii} + B_{(p4+c)} \\ & A_{e3} + B_{(p4+c)} \\ & A_{(p4+a)} + B_{ii} \\ & A_{ii} + B_{ii} \end{aligned}$$

Обозначая знаки препинания: точку через «α», точку с запятой — «β», двоеточие — «γ», тире — «δ», запятую — «ε», вставляя в соответственные места, получаем следующую степень усложнения ритма.

## Первая

\*  $p_2 = i\pi$ , где  $\pi =$   
пиррихию.

$$\begin{aligned} & A_{(i+\epsilon)i} + B_{(p4+c+\epsilon)} \\ & A_{ii} + B_{(p4+\gamma)} \\ & A_{(p4+a)} + B_{ii} \\ & A_{ii} + B_{(ii+\alpha)} \end{aligned}$$

## Вторая

$$\begin{aligned} & A_{(i+\epsilon)(\pi+a)^*} + B_{ii} \\ & A_{ii} + B_{(p4+c)} \\ & A_{(i+\epsilon)(i+\epsilon)} + B_{(p4+a)} \\ & A_{ii} + B_{(\epsilon+i)(i+\alpha)} \end{aligned}$$

## Третья

$$\begin{aligned} & A_{e3} + B_{(\epsilon+\pi+(i+\epsilon)+c)} \\ & A_{ii} + B_{((\epsilon+\pi+i+\beta)+b)} \\ & A_{i(i+\delta)} + B_{(p4+a)} \\ & A_{e1} + B_{(p4+a+\alpha)} \end{aligned}$$

С точки зрения отвлеченного ритма первая строка эквивалентна шестой, седьмой, десятой, одиннадцатой.

С точки зрения второй схемы она эквивалентна уже только шестой строке.

С точки зрения третьей схемы, она не эквивалентна никакой другой строке (кроме тринадцатой, которая буквально повторяет первую).

В первой схеме мы имеем шесть ритмически-индивидуальных строк из двенадцати.

Во второй схеме мы имеем уже девять ритмически-индивидуальных строк.

В третьей схеме уже все двенадцать строк индивидуальны: здесь первая строфа ритмически проще второй; вторая проще третьей; в третьей строке сложность ритма возрастает, разрушаясь в первоначальную простоту в четвертой строфе.

Переходя к описанию словесной инструментовки стихотворения, мы должны определить прежде всего чередование гласных и согласных. Выписывая гласные (по произношению) и согласные отдельно, имеем:

## Гласные\*\*

- |              |               |
|--------------|---------------|
| 1) еоааиаиэ  | 7) иеибиииуэ  |
| 2) ыёеуииеаа | 8) ёбабабаёы  |
| 3) ааиаюеаэ  | 9) яйяйяаао   |
| 4) ууюииеёа  | 10) ийййеаыаю |
| 5) ыбааиаюе  | 11) обабиеао  |
| 6) айёбиеаёы | 12) еоябааааю |

## Согласные

- |                       |                      |
|-----------------------|----------------------|
| 1) нп, крвц, пр, мн   | 7) стп, нч, пр, лн   |
| 2) т, псн, грз, пчлн  | 8) чрт, длк, бдн, дв |
| 3) нпмнт, мн, н       | 9) прзрк, мл, ркв    |
| 4) дрг, жзн, брг, длн | 10) тб, вдв, збв     |
| 5) в, нпмнт, мн       | 11) нт, пш, пр, мн   |
| 6) тв, жстк, нпв      | 12) г, внв, вбрж     |

\*\* Гласные мы  
выписываем так, что  
звук, на который  
падает ударение, мы  
отмечаем особо.

Имеем: 1) а(я) — 32; и — 18; е — 20; у(ю) — 10; о — 10; ы — 8. Это соотношение звуков крайне любопытно; нормально звуков на «и» в общей сложности всегда более звуков на «е»; в данном же стихотворении «е» доминирует над «и», как и число сравнительно редких «о» равно «у (ю)»; принимая амплитуду звуковой скалы от «и» к «у», мы видим, что звуковая волна стихотворения держится на средней высоте. Следующие звуки падают на ямбы: е о а а ю е а е у у ю и и е а и у ы ю е о и е о и е и о е ы а е а е а е ы е е у и о ы а о, т.е. а=9, и=7, о=6, у(ю)=7, е=13, ы=4. Следующие звуки падают на эпитриты: ы е е у я и а и е о я о, т.е. а(я)=3, и=2, е=3, у=1, о=2, ы=1. Следующие звуки падают на пэаны: и а и е и е а а а и а а а и а и е а е ы и и у е ы а о е а ы а ю и и а о а а а а а, т.е. а=20, и=11, е=6, у(ю)=2, о=2, ы=3. Сопоставляя эти цифры, мы заключаем, что спокойный темп ямба и замедленный темп эпитрита сопровождается сравнительно небольшим количеством «а» (12) и подавляющим количеством «е» (16) и «у(ю)» (8); наоборот, ускоренный темп пэанов сопровождается «а» (20) и «и» (11) при очень небольшом количестве «е» и «у». Если принять во внимание, что пэаны стихотворения в общем появляются в местах душевного движения а «а» есть наиболее открытый звук, выражающий полноту, то становится совершенно понятным, что инструментовка при помощи «а», оттененных «и», выражает гармоническое настроение духа, слегка окрашенное грустью.

Обратимся к согласным. Стихотворение заключает: носовых — 27; губных — 36; плавных — 17; зубных — 19; гортанных — 8; свистящих — 12; шипящих — 4. Если разделить группы согласных на твердые и мягкие, то твердых звуков в стихотворении будет 57, мягких же 53. Прибавляя суммы согласных последней строфы, получим: носовых — 40, губных — 45, плавных — 24, зубных — 24, гортанных — 12, свистящих — 16, шипящих — 5.

Сравним согласные разбираемых стансов с согласными Пушкинского стихотворения «Ее глаза»; мы получим в последнем стихотворении следующие суммы: носовых — 36, губных — 28, плавных — 27, зубных — 39, гортанных — 29, свистящих — 26, шипящих — 1.

В стихотворении «Не пой, красавица, при мне» 16 строк; в стихотворении «Ее глаза» 17 строк; оба стихотворения написаны ямбическим диметром со схемами рифм «abab». Сумма согласных первого стихотворения — 176; сумма согласных второго стихотворения — 186; вычитая из 186 сумму согласных последней 17-ой строки — 12, получаем 174. Итак, отношение количества согласных к гласным в обоих стихотворениях приблизительно одинаково; группы же согласных неравнозначны: количество носовых, плавных и шипящих звуков приблизительно одинаково в обоих стихотворениях. Первое стихотворение изобилует губными звуками (на 17 губных больше) сравнительно со вторым и, наоборот, оно бедно гортанными (на 17 гортанных меньше), свистящими (на 10 меньше); зубными (на 15 меньше) сравнительно со вторым. Сумма носовых и губных более суммы всех прочих звуков на 14 звуков; во втором же стихотворении эта сумма на 58 звуков менее суммы прочих звуков. Совершенно ясно, что инструментовка этого стихотворения губно-носовая (группа звуков «пмн» проходит сквозь все стихотворение).

Не пой красавица при мне  
Ты песен Грузии печальной

Напоминают мне оне  
Другую жизнь и берег дальний

Здесь симметрия группы «нп», т.е. соединение носовой с губной, которая проходит в четверостишии, то как «нп», то как «пн»; а то «п» смягчается в «м» (мн) или переходит в «б»; на четырех строках имеем «нп» (не пой), «мн» (мне), «пн» (песен), «пн» (печальной), «нп» (напо-), «мн» (-минают), «мн» (мне), «нб» (жизнь и берег).

Восемь раз настойчиво проходит одна и та же группа с легкими модификациями; главная тема инструментовки этой строфы — губно-носовые звуки; и в пэанической, логически важной строке «Напоминают мне оне» — мы имеем идеал инструментовки; все согласные этой строки либо губные, либо носовые звуки. Кроме основной группы проходит побочная группа «гр», т.е. гортанная с твердой плавной то в виде «кр», то в виде «гр», и еще раз в виде «рг» (красавица, Грузии, другую, берег). Губно-носовые, дающие в общем мягкий звук (как бы струнный звук), чередуются с гортанно-плавными (как бы сухими звуками); характерно, что эти четыре группы падают на слова, живописующие образы, а не переживания. В первых двух строках в соответственных местах стиха имеем равнозвучные группы звуков: «Крвцц», «Грзпч» («Красавица», «Грузии печальной»), где «к» сходно с «г», «р» с «р», «с» с «з», «в» с «п», «ц» с «ч». Слог «Гру» сходит в звуковом отношении со звуками «Другу»... «Красавица, Грузия, берег, другая жизнь» — все это образы; и образы эти инструментованы звуками труб или барабана; ритм этих звуков медленный и потому, что ямб в большинстве случаев выдержан здесь, и потому, что количество согласных здесь большее (следовательно звук материалнее); «не пой», «напоминают мне оне» — звуки здесь не дают образов, изображая действие души; инструментованы действия души струнными легкими, быстрыми звуками. Отвлекаясь от содержания звуковых сочетаний, мы могли бы изобразить инструментовку слов в виде симфонии быстро сменяющихся струнных звуков и медленно раздающихся среди них трубных или барабанных звуков, которые то растут, то замирают в плеске струн. Предоставляю читателю связать смысл такой инструментовки с содержанием первой строфы — для меня он ясен.

Вторая строфа:

Увы напоминают мне  
Твои жестокие напевы

И степь и ночь и при луне  
Черты далекой бедной девы

Первая строка второй строфы, повторяя группу звуков «нпмн-мн» третьей строки первой строфы, вторично усиливает впечатление струн; губно-носовая инструментовка и здесь доминирует: «вн» (увы на-), «нп» (напо-), «мн» (-минают), «мн» (мне), «нпв» (напевы), «нп» (ночь и при-), «пн» (при луне), «бн» (бедной), «нв» (-дной девы); группа губно-носовая слышится девять раз; «увы» первой строки консонирует с «твои» второй; но вместо гортанно-плавной группы, противоположной губно-носовой, здесь имеем зубно-свистящую и консонирующую с этой последней группу «чт»: «ст» (степь) «жст» (жестокие); «чт» (черты); зубная этой группы, повторяясь упорно в последней строке (черты далекой бедной девы), своеобразно соединяясь здесь с губно-носовой группой «бнв» + «дд», дают своеобразный синтез двух инструментальных тем: «бедной девы». Слова «увы», «напоминают мне», «напевы» изображают опять струнные звуки, соответствующие безобразным движениям души; слова «степь», «ночь», «черты далекой бедной девы» — преимущественно опять-таки касаются образов и инструментованы более грубыми средствами, пока в словах «бедной девы» две инструментальные темы не сольются. Характерно, что первая группа слов (безобразная) звучит ускореннее, тогда как вторая (образная) — замедленнее.



### Третья строфа:

Я призрак милый роковой  
Тебя увидев забываю

Но ты поешь и предо мной  
Его я вновь воображаю

Здесь инструментовка, параллельно усложнению ритма, усложняется. Группа губно-носовая пропадает в первых двух строках, появляясь однако в третьей и четвертой: «нп» (но ты поешь), «мн» (мной), «вн» (вновь); группа губно-носовая, как бы в борьбе с зубными предыдущей строки теряет «н», вступая в соотношение с плавными: «пр» (призрак), «рм» (-зрак ми-), «мл» (милый), «рв» (роковой); но в следующей строке появляется зубной звук и инструментальный синтез четвертой строки второй строфы (бедной девы), как зубно-губная группа, всплывает вновь: «тб» (тебя), «вд» (увидев), «дв» (увидев), «збв» (забываю), продолжаясь в третьей: «тп» (ты поешь), «пд» (предо); но теперь воскресает «н»; в третьей строке третьей строфы синтез двух групп — губно-носовой с губно-зубной; группы «нп» и «пд(т)» сливаются в группы «нтп» (но ты поешь) и «пдмн» (и предо мной). В четвертой строфе основная губная группа решительно побеждает зубные: «внввбж» (вновь воображаю). Здесь уже намечается победа основной группы «пн», которая победно проходит в четвертой строфе.

Итак, мы имеем в стихотворении инструментовку губно-носовую; она выражается уже в начале, усиливается в третьей строке, соединяется с зубной в группу («бедной девы») восьмой строки, теряя носовую «н» и присоединяя ее в одиннадцатой строке; параллельно этим строкам нарастает и доминирующий смысл стихотворения: «не пой, при мне, ты песен» (намечается губно-носовая тема, соответствующая еще пока смутно волнующему настроению); «напоминают мне оне» (выражается основная инструментальная тема, соответствующая ускорению темпа и более ясному выражению настроения); «черты далекой бедной девы» (появляется определенный образ, соединяющий окружающую действительность с образом настроения и соответствующий началу соединения двух противоположных инструментальных тем: зубной, побочной, и губно-носовой, основной). Эти темы, губно-носовая (быстрая, струнная, безобразная; дионисическая) и зубная (медленная, твердая, образная, аполлиническая) соединяются в тему губно-зубно-носовую (медленно-быструю, струнно-трубную, трагическую). «Но ты поешь — и предо мной»... (подразумевается неопишное видение, которое однако закрывается от взора читателя). Характерно, что пауза в этой строке, изображенная тире, соответствует кульминационной точке в стихотворении. Инструментовка вполне соответствует усложнению ритма. В третьей строфе нас встречает удивительная гармония возрастания ритмической, логической и инструментальной сложности.

Если принять во внимание, что ускоряющие темп пэаны инструментованы в общем губно-носовыми «а» и «и», а более медленные ямбы инструментованы другими группами согласных с «е», «у», «о» (конечно, относительно), то мы имеем уже перед собой общую инструментальную схему стихотворения.

Касаясь других инструментальных форм, мы можем сказать относительно гласных: Ассонансы. Особенно замечательных ассонансов здесь нет.

Строка четвертая состоит из ассонансов («Другую жизнь и берег дальний» — ууу-ии-ее...); здесь же контраст (ууу-ии), соответствующий ассонансу и контрасту второй строки (ее-у-ии) («песен Грузии»); в первой строке имеем, пожалуй, ассонанс и симметрию в словах («Красавица...») (ааиа); слово «красавица» ассонирует со словом «напоминают»: и тут и там — «ааиа».

Седьмая строка представляет собой образец депрессии звуков (и-е-о-у), соединенной с ассонансом (и-и-ии) в сложную симметрию (иеиоииу): «И степь, и ночь, и при луне», продолжающуюся в сложную симметрию восьмой строки (еы-аеаеа-еы) — «Черты далекой, бедной девы».

К своеобразной игре согласных относительно их расположение в первой строфе:

п	.	.	.	п
п	.	.	.	п
н	.	.	.	н
д	.	.	.	д

Если прочесть эти звуки сверху вниз, то получим две группы «пнд», т.е. губно-зубно-носовые группы, появляющиеся в месте логического, ритмического и инструментального напряжения («Но ты поешь — и предо мной»).

К числу изысканных аллитераций относятся слова «бедной девы».

К первой строфе есть замаскированная рифма: «Гру-зии» и «другу-ю»; к явным внутренним рифмам относимы следующие: в третьей строке «мне — оне»; во второй строфе три полурифмы («увы, твои, при»).

Эти явные, неявные, внешние и внутренние рифмы в общей сложности придают гармонию стиху; сравнивая рифмическую (не ритмическую) инструментовку по строфам, мы видим, что она беднее всего в третьей строфе, то есть, в строфе наибольшей ритмической сложности; забегая вперед, скажем, что у поэтов мы наблюдали весьма часто обратную пропорциональность между ритмической и рифмической сложностью.

Подсчитывая сумму согласных, органически связанных друг с другом в группы, мы видим, что эта сумма согласных велика, а именно: 122 согласных органически входят в ухо гармонически (т.е. они образуют инструментовку); и только 32 согласных

можно без ущерба для инструментовки выкинуть из стихотворения; деля 122 на 32, получаем приблизительно 4; это значит: на четыре согласных приходится только одна согласная, которая, будучи воспринята ухом, не вносит определенной гармонии в наше восприятие.

Можно сказать, что разбираемое стихотворение есть сплошная аллитерация, понимаемая в более широком смысле этого слова.

Нам остается теперь рассмотреть симметрию слов по слогам и по грамматическим формам. Оставляя пока односложные местоимения (я, ты, он) в именительном падеже без особого рассмотрения, точно так же, как союзы и предлоги, и обозначая односложные слова через «а», двухсложные через «b», трехсложные через «с», четырехсложные через «d», пятисложные и более через «е», получим следующую схему слов:

1-ая строфа	2-ая	3-я	4-я
ada	bea	bbc	ada
bcc	bdc	bcd	bcc
eaа	aab	ba	eaа
cabб	bcbb	bae	cabб

Симметрия слов по слогам такова: наиболее симметрична первая и четвертая строфа; здесь равносложные слова расположены в первой строке между разносложными; в прочих же строках равносложные расположены рядом; в первой строфе преобладают односложные. Во второй строфе симметрична вторая половина. В третьей строфе интересна вторая строка, где идет последовательное наращение слогов (двухсложное, трехсложное, четырехсложное).

Записывая полную схему слов (включая местоимения личные, союзы, частицы и пр.), получаем:

aadaa	}	для	bea	}	для	abbc	}	для
abcc		первой,	bdc		второй,	bcd		третьей.
eaа			aaaaaab			aababa		
caabb			bcbb			baae		

424

Тут находим мы больше симметрии; седьмая строка интересна в том отношении, что здесь скопление шести односложных, из которых четыре — явно неударяемы и два — явно ударяемы; тем не менее строка читается легко.

Замечательно, что суммы слов в каждой из четырех строк равны «17». Соединяя равноударяемые слова одинаковыми указателями, имеем:

$a_2 a_1 d_1 a_2 a_1$	$b_2 e_1 a_1$	$a_1 b_1 b_1 c_3$
$a_1 b_1 c_1 c_2$	$b_2 d_1 c_2$	$b_2 c_2 d_2$
$e_1 a_1 a_1$	$a_2 a_1 a_2 a_1 a_2 a_2 b_2$	$a_2 a_1 b_2 a_2 b_2 a_1$
$c_2 a_1 a_2 b_1 b_1$	$b_2 c_2 b_1 b_1$	$b_2 a_1 a_1 e_1$

В первой строфе двухсложные типа  $b_1$  (песен, берег, дальний); во второй преобладают двухсложные типа  $b_2$  (увы, твои, луне, черты); в конце второй строфы и в начале третьей идут формы  $b_1$  (бедной, девы, призрак, милый); далее в третьей строфе опять формы  $b_2$  (тебя, поешь, его). Двухсложные сменяются волнами; поднимается волна  $b_1$  (в первой строфе) и смывается волной  $b_2$  (во второй); между второй и третьей поднимается волна  $b_1$  и смывается вновь  $b_2$  (в третьей строфе).

Во всем стихотворении преобладают трехсложные одного типа  $c_2$  (печальной, другую, напевы, далекой, увидев) и только два трехсложных нарушают симметрию: Грузии (в первой строфе), роковой (в третьей).

Четырехсложные в первых двух строфах таковы: красавица, жестокие; а в третьей строфе иная форма: за бы в а ю; пятисложное везде одного типа (ускоряющего темп).

Разобрав расположение слов по ударениям на слогах, мы начинаем понимать смысл перемены ударений в двух- трех- и четырехсложных словах в третьей строфе; здесь, как мы уже знаем, напряжение логического, ритмического и инструментального содержания; здесь же мы видим любопытную перемену ударений; двухсложные второй стопы типа «п е с е н» и трехсложные двух предыдущих строк типа «Г р у з и и» и «п е ч а л ь н о й», как и четырехсложные типа «ж е с т о к и е» вдруг переносят ударение к концу слова: «т е б я», «р о к о в о й», «з а б ы в а ю». Мы знаем смысл такого переноса: слова произносятся более порывисто; ритмическое ускорение зависит именно от такого стремления употреблять слова, ударяемые в конце.

Рассмотрим теперь расположение слов по грамматическим формам; называя существительные равнопадежные через « $\alpha$ »; разнопадежные через « $\alpha$ » с указателем; местоимения через « $\alpha'$ », прилагательные (простые и глагольные) через « $\beta$ »; глаголы через « $\gamma$ »; разновременные через « $\gamma'$ », « $\gamma''$ » и т.д., предлоги через « $\delta$ », союзы через « $\epsilon$ » и местоимения через « $\zeta$ », частицы через « $\vartheta$ », получим:

$(\vartheta) \gamma'_2 \alpha_1 (\delta) \alpha'_3$	$(\vartheta) \gamma'_6 \alpha'_3$	$\alpha'_1 \alpha_4 \beta_4 \beta_4$
$\alpha'_1 \alpha_4 \alpha_2 \beta_2$	$\alpha'_1 \beta_1 \alpha_1$	$\alpha'_4 \gamma_2 \gamma'_1$
$\gamma'_6 \alpha'_3 \alpha'_1$	$(\epsilon) \alpha_4 (\epsilon) \alpha_4 (\epsilon) (\delta) \alpha_6$	$(\epsilon) \alpha' \gamma'_2 (\epsilon) (\delta) \alpha'_5$
$\beta_4 \alpha_4 (\epsilon) \alpha_4 \beta_4$	$\alpha_4 \beta_2 \beta_2 \alpha_2$	$\alpha'_4 \alpha'_1 (\zeta) \gamma'_1$

Интересна игра существительных и местоимений с прилагательными:  $\alpha\alpha\alpha\beta$ ,  $\beta\alpha\epsilon\beta$ ,  $\beta\alpha$ ,  $\alpha\beta\beta\alpha$ ,  $\alpha\alpha\beta\beta$ ; существительных с глаголами:  $\alpha\gamma\alpha$ ,  $\gamma\alpha\alpha$ ,  $\alpha\gamma\gamma$ ,  $\alpha\alpha\gamma$ ,  $\gamma\alpha$ .

- 1) Ты песен Грузии печальной...  
Другую жизнь и берег дальний...  
Твои жестокие напевы...  
Черты далекой, бедной девы...  
Я призрак милый роковой.
- 2) Напоминают мне оне...  
Напоминают мне...  
Тебя увидев, забываю...  
Ты поешь... и предо мной  
Его я вновь... воображаю...  
Напоминают мне оне...

Вторая группа, состоящая из сочетаний « $\alpha\gamma$ », звучит порывистее; она же безобразнее; основная инструментальная тема проявляется в этой группе с большей силой.

Первая группа, состоящая из сочетаний « $\alpha\beta$ », звучит медленнее; в ней сосредоточены образы с побочными инструментальными темами.

В четвертых строках 1-ой, 2-ой и 4-ой строф описывается видение, вызванное душевным движением и песней, т.е., выражаясь словами Ницше, — аполлинический образ; здесь получается спокойное движение ритма:

$$\cup - | \cup - | \cup - | \cup - | \cup$$

Характерно, что и грамматическая симметрия здесь наиболее ярко выражена: эти строки таковы:  $\beta_4 \alpha_4 (\epsilon) \alpha_4 \beta_4, \alpha_4 \beta_2 \beta_2 \alpha_2, \beta_4 \alpha_4 (\epsilon) \alpha_4 \beta_4$ .

Инструментально-ритмический порыв дается уже в первой строке, выражается определенно в третьей, повторяется в пятой и пятнадцатой; вот схемы этих строк: 1)  $(\vartheta) \gamma_2 \alpha_1 (\delta) \alpha'_3, 3) \gamma'_6 \alpha'_3 \alpha'_1, 5) (\vartheta) \gamma'_6 \alpha'_3, 16) \gamma'_6 \alpha'_3 \alpha'_1$ ; строки здесь связаны сложной симметрией; строка пятая  $((\vartheta) \gamma'_6 \alpha'_3)$  является как бы строкой, своеобразно сочетающей строение первой  $((\vartheta) \gamma'_2 \alpha_1 (\delta) \alpha'_3)$  и третьей  $(\gamma'_6 \alpha'_3 \alpha'_1)$  строк; эта строка и логически, и ритмически, и инструментально является строкой, связывающей первую строфу со второй.

Вот сколько сложных симметрий инструментовки скрыто под видимой простотой Пушкинского стиха; стихотворение является осмысленным в ритмическом, инструментальном, грамматическом смысле, разделяющем стихотворение на две группы, сообразно двум лейтмотивам настроения, проходящим в стихотворении.

Ритмически в группе первой maximum пэанов; в группе второй maximum ямбов и эпитритов.

В группе первой maximum «а» и «и» в губно-носовой инструментовке (звуки струнных инструментов). В группе второй maximum «у» и «е» в гортанной, плавной и зубной инструментовках, попеременно с губными (звуки деревянных и духовных инструментов).

Грамматически в первой группе maximum сочетаний существительных с глаголами ( $\alpha\gamma$ ); во второй maximum сочетаний существительных без глаголов ( $\alpha$ ) и существительных с прилагательными.

Первая группа соответствует дионисической (безобразной теме), вторая — аполлинической (образной) теме.

Мы должны были бы связать отображение дионисического момента стихотворения в пэанах с отображениями дионисических моментов других стихотворений Пушкина; для этого нужно рассмотреть ритм Пушкинского ямба в связи с содержанием, выраженным ритмически; такой работы еще не было произведено; забегая вперед, скажем, что нам приходилось наблюдать неоднократно у Пушкина обилие пэанов там, где поэт живописует настроение, независимо от образов; и обратно, обилие метрически правильного ямба там, где поэт описывает образы. Так, в «Руслане и Людмиле» поэма начинается описанием пира. Идут ямбические строки с пэаническими окончаниями, прерываемые ямбически правильными строками; вот чередование строк: правильная, 9 пэанических, правильная, 3 пэанических, правильная, 3 пэанических, 4 правильных, 3 пэанических, пэаническая, правильная; но вот описывается нетерпение влюбленного Руслана и зависть его противников (т.е. безобразные чувства), и стих ритмически обогащается: непрерывно проходят пятнадцать пэанических строк, причем ритмическая фигура нетерпения Руслана иная, нежели ритмическая фигура зависти противников; далее идет образное описание соперников Руслана и окончание пира: на протяжении 11 строк лишь пять пэанических строк; но вот следуют брачные мечты Руслана, и вновь 22 строки непрерывных пэанов, своеобразно расположенных друг относительно друга; далее голос Черномора, похищающего Людмилу; его явление в дымной мгле: следуют 17 строк и из них 11 строк метрически правильного ямба; стих становится медленным; *andante* сменяет *allegro*. Мы подробно описываем ритмику начала «Руслана и Людмилы» для того, чтобы наглядно показать, что не случайно в разбираемом стихотворении Пушкина момент переживания (динамический) выражен ритмичнее, нежели момент живописный (статический).

Мы должны были бы своеобразную симметрию между психологическим содержанием стихотворения и его инструментовкой сравнить с аналогичными симметриями других стихотворений Пушкина; к сожалению, мы этого не можем сделать: кропотливый, но все же необходимый анализ словесной инструментовки русских лириков еще весь впереди.

То же и относительно симметрии грамматических форм.

Все описание разбираемого стихотворения касалось главным образом пока внешней формы, т.е. материала слов; теперь следует коснуться описания таких черт стихотворения, которые составили бы переход от внешней формы к форме внутренней; такими переходными формами являются архитектурные формы речи, т.е. формы расположения слов во временной последовательности.

В самом общем виде архитектурной формой описываемого стихотворения есть форма станса, разбивающая стихотворение на четыре больших паузы.

Архитектурные формы имеют непосредственное отношение к внешней форме в грамматической симметрии, в своеобразии повторений: так, симметрия инструментальная и ритмическая первой и четвертой строф обусловлены фигурой повторения.

Имеем сложную форму повторения, или видоизмененную анафору: «Напоминают мне она другую жизнь и берег дальний; увы, напоминают мне», и т.д. Если рассматривать повторение в связи со строкой, то мы видим, что в третьей строке слова «напоминают мне» открывают строку; в пятой же строке эти слова заканчивают; в этом смысле мы можем говорить, что тут соединение анафоры с эпифорой, т.е. форма сплетения.

Во второй половине второй строфы имеем форму многосоюзия: «И степь, и ночь, и при луне...»

В третьей строфе имеем эллипсис: «Но ты поешь — и предо мной...» «Его (образ) я вновь воображаю». Здесь пропущены ради сжатости слова «и под влиянием твоего пения — его я вновь воображаю».

От архитектурных средств изобразительности незаметен переход к описательным фигурам речи через посредство следующих фигур: 1) через посредство апострофы, т.е. обращения к лицу, о котором идет речь: «Не пой... при мне», «Но ты поешь...», 2) через посредство восклицания «увы», изображающего интенсивность пения чувством, которое оно возбуждает, 3) через посредство местоимения («Твои жестокие напевы»), представляющего предмет изображения (напевы) знакомым, 4) через повторение склоняемых форм в разных формах («Тебя увидев, забываю; но ты поешь»). В этом месте идет прихотливое расположение обилия местоимений (я, ты; он): «Я призрак милый, роковой, тебя увидев, забываю; но ты поешь — и предо мной его я вновь воображаю...»

Я.....

Тебя.

Но ты — предо мной.

Его я.....

Описанные архитектурные формы речи располагают материал слов, данный в ритмической и инструментальной сложности, во времени.

Описательные формы речи.

«Красавица»: здесь мы имеем метонимию, потому что лицо (поющая дева) заменяется свойством этого лица (красавица).

«Песни Грузии» — метонимия (вместо «песни народа, населяющего Грузию»: народ, населяющий место, заменяется местом).

«Грузии печальной» — метонимия, потому что место действия заменяется состоянием воспринимающего: одинаково это выражение может быть и метафорой, потому что здесь совершается вместе не только замена одного понятия другим по качественному отношению, но и замена посредством третьего предмета (субъекта, воспринимающего Грузию); если принять во внимание, что Грузия есть метонимическое выражение для грузинского народа, то метафора здесь первого типа, указанного древними, т.е. такая, где совершается перенос от предмета одушевленного к неодушевленному.

«Берег дальний» — это синекдоха, принимающая форму, близкую к метонимии: часть (берег) заменяет целое (страну, находящуюся за морем по отношению к субъекту); здесь замена количественная, а не качественная (береговая часть страны вместо всей страны).

«Жестокие напевы» — метонимия (действие восприятия заменяет собой воспринимаемое).

«Черты девы» — в сущности синекдоха, потому что слово «черты» заменяет пространственный образ девы; эта синекдоха стала ходячей, тем не менее это — синекдоха; часть восприятия, заимствованная из восприятия образа на плоскости вместо целого восприятия (образа в пространстве).

«Призрак» (вместо образ) — метафора: здесь происходит замена одного объекта восприятия другим (встающий лишь в воображении образ реальной девы уподобляется призраку, т.е. образу, несуществующему или переставшему в действительности существовать).

Выражение «призрак роковой» есть метонимия, потому что действие появления призрака заменено производящей явление этого действия причиной (образ девы является потому, что причина возникновения его — роковое стечение обстоятельств, вызванное когда-то появлением образа реально существующей женщины).

Наконец, общая изобразительная форма описываемого стихотворения есть сравнение (действия песни с действием появления когда-то в жизни образа женщины, еще доселе любимой).

Теперь мы описали данное стихотворение со стороны его внешней и внутренней формы.

Ямбический диметр с пэанами и эпитритами заключает материал гармонически инструментальных слов, расположенных в архитектурных формах и заключающих формы описательные.

Сгруппируем же разобранные средства изобразительности по фигурам и тропам.

Синекдохи	Метонимии	Метафоры
Черты девы. Берег.	Красавица. Грузия. Песни Грузии.	Призрак.
	Эпитетные формы метонимий	
	Печальная Грузия. Жестокие напевы. Призрак роковой.	

Эпитетные формы здесь метонимические. Метонимии преобладают над метафорами; 6 метонимий, 2 синекдохи, одна (или, собственно говоря, две) метафора.

Если принять в соображение все сказанное мной в статье «Магия слов» о метафоре, как завершении процесса символизации, то мы можем заметить, что стихотворение в его целом не дает готового символического образа; недаром оно — сплошное сравнение: в нем идет борьба двух противоречивых представлений; стихотворение, воспринятое нами, требует определенно нашего творческого отношения, чтобы завершить символ, который лишь загадан в стихотворении, но не дан в определенно-кристаллизованном образе; скажем заранее, что в лирическом стихотворении чаще всего символический образ есть лишь намек, встающий из целого; но он не дан; преобладание метонимии над синекдохами все же показывает нам, что процесс символизации в стихотворении уже приближается к завершению; синекдоха есть стадия более далекая от символа, нежели метонимия; мы должны бы были сравнивать средства изобразительности описываемого стихотворения со средствами изобразительности других стихотворений Пушкина, чтобы оценить оригинальность или закономерность пользования средствами изобразительности в данном стихотворении; но строго научная работа в этом направлении не существует вовсе.

427

В каких архитектурных формах даны вышеупомянутые формы речи?

Сравнение дано в стансе. Метонимия «красавица» — в апострофе. Синекдоха «берег» в сплетении; здесь же дана эпитетная метонимия «жестокие напевы». Синекдоха «черты девы» — в многосоюзии. Метафора «призрак» и метонимия «призрак роковой» — в повторении местоимений. Наконец, метонимия «песни Грузии печальной» — в повторении строф. Архитектурные формы располагают во времени формы описательные. Архитектурные формы соединяются в сложные сплетения: повторение заходит в сплетение; сплетение содержит многосоюзии; повторение, в свою очередь, содержит в себе апострофу.

Борьба двух представлений — данного с воображаемым (поющей красавицы с призраком девы) в сравнении все время аккомпанируется двойной темой ритма и словесной инструментовки, — с той разницей, что ритмические модуляции разрушаются гармонически (в повторении); инструментовка сводится к единству в строке, логически выражающей *maxim* двойственности; в строке: «Но ты поешь — и предо мной» двойственность образа и ритма умеряется синтезом инструментальных групп согласных («нтп» «пдмн»). Аккомпанемент стиля, ритма и инструментовки к содержанию слов углубляет фон этого содержания; собственного содержания стихотворение не имеет: оно возбуждает это содержание в нас; само по себе оно есть сплошная форма плюс голая мысль, довольно бедная и неоригинальная.

В самом деле.

Вычитая элементы формы (размер, ритм, инструментовку, архитектурные и описательные фигуры речи), имеем следующую картину: красивая женщина напевает стихотворцу песни грузинского народа, которые пробуждают в нем известное настроение, а это настроение рождает в стихотворце воспоминание о прошлом времени и о каком-то далеком месте; напевы эти вызывают образ далекой девы, забытой под влиянием очарования красивой женщины; но когда эта женщина начинает петь, то стихотворец думает о забытой деве.

Отсюда следует мораль: музыка вызывает воспоминание.

Вот единственная истина, возвещаемая стихотворением; эта истина есть бедное и всякому известное психологическое наблюдение. Когда говорят, что мысль лирического стихотворения важнее его формы, то вряд ли думают о том, что такое допущение обязывает нас забраковать одно из лучших стихотворений Пушкина; если же под содержанием разумеют психический процесс, протекающий в нас под влиянием прочитанного, то перемещают центр тяжести стихотворения в душу воспринимающего; восхищение или невосхищение стихотворением зависит тогда от творческой переработки в нас впечатления от стихотворения. Но тогда о лирическом произведении нельзя судить никак. Тогда всякая критика теряет смысл.

Если же критика существует, то она должна опираться на объективную данность; этой данностью является единство формы и содержания. Мы описали такое единство со стороны элементов одной только внешней формы, едва касаясь отношения внешней формы к форме внутренней, и наше «описание» растянулось.



Здесь прекращаем мы описание стихотворения, хотя нам еще осталось описание формы внутренней, формы образа: наконец, другую задачу мы упустили: описать приведенное стихотворение в обратном порядке — от содержания к форме.

Мы полагаем, что описание хотя бы внешней формы уже дало богатый материал для суждения о мастерстве Пушкина как поэта.

1909

## ОПЫТ ОПИСАНИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ ПУШКИНА

### «НЕ ПОЙ, КРАСАВИЦА, ПРИ МНЕ»

#### (КОММЕНТАРИИ)

Статья печатается впервые; ее задача — дать пример описания формы; как я справился с задачей описания формы, судить не мне; я придерживаюсь того мнения, что независимо от содержания, или даже отношения содержания к так называемой форме, в этой последней кроются уже сами по себе признаки художественного совершенства; поэтому формализм описания в моей статье — намеренный; никто не станет сомневаться во внутренних достоинствах описываемого стихотворения; моя задача — указать достоинства формы; поэтому содержание я касаюсь лишь в самых необходимых местах, где самая форма уже переходит в содержание, сливаясь с ним в неделимое единство.

<sup>1</sup> Помимо отвлеченного ритма, спондеи, знаки препинания и паузные формы играют существенную роль в ритмической структуре стиха.

От паузных форм (а, b, c, d, e) отличаю я еще некоторую рубрику, имеющую отношение к ритму; накопление односложных слов, а также комбинация многосложных с двусложными в строках, носящих ритмическое ускорение, тяжелят стих, независимо от ускорения. Вот две строки одинаковой ритмической (с точки зрения отвлеченного ритма) значимости; одна, принадлежащая Языкову, такова: «Быстрина и глупина»; другая, принадлежащая Полонскому, такова: «Потому | что | и | без | слова»; начертания обеих строк: «○○○ — ○○○ —»; следовательно, обе строки равноритмичны; между тем это не так; обилие неударяемых односложных тормозит стих Полонского; в таком случае, казалось бы, богатство отвлеченного ритма еще не гарантирует нас от тяжеловесности стиха; но это только кажется; на самом же деле поэты, богатые отвлеченным ритмом, богаты и конкретным ритмом; поэты, бедные и неоригинальные в отвлеченном ритме, бедны и в ритме конкретном; так, строки Полонского, Бенедиктова, Случевского в среднем состоят из частых комбинаций односложных с двусложными.

В строке типа «○○ — ○ — ○ — ○» Полонский, Случевский, Бенедиктов часто тяжелят ритм вышеупомянутым образом; вот примеры типичных для них строк:

«Чтоб | хоть | там | свободным словом...» (Полонский), «Для | того | ль | чтоб | все | сказали...» (Полонский), «Надо | рвом скала крутая...» (Бенедиктов), «По-над лавкой ряд икон...» (Случевский), «И | когда | я | в друг | явилась...» (Полонский), «И | со | лба | стер | пот | холодный...» (Бенедиктов), «Ни | один | на | свете смертный...» (Случевский), «И | к | лицу его склонилась...» (Полонский), «Чтоб | для | блага смертных рода...» (Бенедиктов), «И | от | солнца тень бросала...» (Полонский), и т.д.

Во всех этих строках ускорение первой стопы (пэан третий), округляющее строку, звучит некрасиво из-за тяжеловесной комбинации односложных с двусложными (паузная форма «е»). Такие строки типичны для хореев Полонского, Бенедиктова, Случевского; наоборот: для хореев Пушкина и Языкова характерны ускорения на словах многосложных; например, «Равнодушно бури жду...» (Пушкин), «Целовал тебя в уста...» (Языков), «Однозвучный жизни шум...» (Пушкин), «Убирала синий свод...» (Языков), «Азраил среди мечей...» (Пушкин), «Изукрастит их луна...» (Языков), «Щеголяй избытком сил...» (Языков), «Заворчал на них отец...» (Пушкин), «Променяешь ты, поэт...» (Языков), «Прибежали в избу дети...» (Пушкин), «Лучезарна слава эта...» (Языков), и т.д.

Конечно, у первой группы поэтов встречаются гладкие строки, и обратно; но % этих строк Бенедиктова и др. мал, сравнительно с шероховатыми строками.

То же для строки типа: «○○ — ○○○ — ○...»

Например:

«Потому | что | и | без | слова...» (Полонский), «Для | чего | я | не | манкен...» (Полонский), «И | как | будто | колесница...» (Полонский), «Закружились | как | от | чаду ...» (Полонский), «И | не | даром | из | окольных...» (Полонский), «Но | меня | не | удержала...» (Бенедиктов), «Но | на | месте, | где | плескаться...» (Бенедиктов), «И | как | снег | убелено...» (Бенедиктов), «Ну, | а | быть | без | убеждений...» (Случевский), «Где | по | дебрям | непроглядным...» (Случевский).

Наоборот: «Загуляет голова...» (Языков), «Самобытными мечтами...» (Языков), «Поэтических забот...» (Языков), «Порпурово-золотое...»

(Языков), «Лучезарно восстает...» (Языков). «Бельведерский Аполлон...» (Пушкин), «Вдохновенного досуга...» (Пушкин), «Взволновалась река...» (Пушкин), «Приумолкла у окна...» (Пушкин), и т.д.

Даже в правильном хорее мы встречаем различие: «Море блеска, гул, удары...» (Языков), «Этот образ, этот цвет...» (Языков), «Буря гонит ряд за рядом...» (Языков), «Тихи были зыби вод...» (Языков).

Насколько неуклюжи, по сравнению с этими строками, строки Полонского: «Я | иду | под | свод | каких то...», «Помню | все, | как | я — дрожала...», «Вдруг | как | будто | сам | Равана...» Или Бенедиктова: «Бьюсь я, | вьюсь | я, | как | песчина...», «Вдруг | как | будто что | плеснуло...»; Случевского: «Снял | клобук | да | мне | то | в ноги...» (Случевский), «Мчимся | мы | — и | нет | нам | счета...» (Случевский).

<sup>2</sup> Сюда относятся случаи неправильной акцентуации или искажения слов; примеры: «Чем отравлен, чем болен я...» (Щербина), «Черезвычайно весела...» (Пушкин), «И те дела не умрут...» (Державин), «Котомою добрых дел...» (Державин), «Напротив — живя безбожно...» (Державин), «Идет осень златовласа...» (Державин), «Чтобы тысячам девочкам...» (Державин), «Лучше плясок и пеня...» (Каролина Павлова), «Дохтуров — отвагой равный...» (Жуковский), «Вспламеняй, любовь, ты нас...» (Дмитриев), «Убрал он весло свое...» (Языков), «Ей деятельность поэта...» (Языков), «Проходят тучи полк за полком...», «Под небом Шиллера и Гёте...» (вместо Гёте) и т.д.

## БУДЕМ ИСКАТЬ МЕЛОДИИ

Эта маленькая тетрадь — поиски формы; и я не придаю ей никакого значения, как не придаю я значения многообразным поэтическим школам; и вместе с тем здесь — тенденция к новой школе, поскольку каждая мимолетная школа все-таки отмечает один штрих в сложном целом, именуемом поэтическим произведением; я считаю, что после символизма не было сколько-нибудь действительно новых сдвигов к грядущему стилю поэзии; акмеизм был благоразумной реакцией, временно, быть может, необходимой; в дальнейших новаторских попытках сказывалось лишь естественное разделение труда в гранении деталей стиха: появились ритмисты, появились футуристы, подчеркнувшие звук слова; появились имажинисты, подчеркнувшие образ, и т.д. Ныне стих перегружен ухищрениями образа, ритма, инструментовки, но всеми школами недавнего времени пропущена одна существенная сторона стиха: мелодия целого (ритм, инструментовка не имеют еще отношения к мелодии); *мелодия* есть господство интонационной мимики. Стих есть всегда отвлечение от песни; *мелодизм* — вот нужная ныне и пока отсутствующая школа среди градации школ; текст музыки, песня имеет свои правила, не совпадающие с правилами разделения стиха на строчки, строфы и, наоборот, подчиняющие образы, ритмы и звуки мелодическим, интонационным задачам; — *мелодизм* — школа в поэзии, которая хотела бы отстранить излишние крайности и вычурные образы, звуков и ритмов, не координированных вокруг песенной души лирики — мелодии; ритм есть господство абстрактно-музыкального начала в поэзии; и оттого-то так часто ритмисты в своих поисках ритма либо создают лишь сложные метры, либо, расшатывая классический метр, создают расхлябанный и скучный в своем однообразии стиль стиха; недавно в Москве все писали одним и тем же расхлябанным размером с аллитерационными созвучиями вместо рифмы; я сказал бы, что эта новая манера уже через несколько недель стала старой, ибо то, что окрыляет стих, не есть казенный порядок в строении строк, строф, стоп, ни ставший быстро столь же казенным беспорядок их.

Только в *мелодии*, поставленной в центре лирического произведения, превращающей стихотворение в подлинную распеваемую песню, поставлены на свое место: образ, звукоряд, метр, ритм. Метр есть порядок стопо-, строко- и строфоведения, устанавливаемый из механики разложения стиха на малые элементы (*chronos protos*); ритм есть целое, определяющее индивидуально каждый из элементов из места его нахождения в целом; метр — сумма; ритм — наименьшее кратное; поэтому: метр — механизм, а ритм — организм стиха; но организация зависит сама от индивидуума организации (орган в биологии рассматривается и с точки зрения цели); ритм нам дан в пересечении со смыслом; он — жест этого смысла; в чем же место пересечения? В интонационном жесте смысла; а он и есть *мелодия*.

Мы прекрасно знаем, как меняется интонация хотя бы в знаках препинания; два представления «ночь» и «темно» могут быть связаны по-разному знаками: 1) «Ночь. Темно» (жест спокойного рассказа). 2) «Ночь... Темно...» (отрывистый, беспокойный темп). 3) «Ночь: темно» (здесь второе понятие вытекает из первого: так как ночь, то — темно) — и т. д. Проследившая жизнь знаков, мы видим индивидуализм у писателей: «точка» есть знак прозы Пушкина, «точка с запятой» — Толстого; «двоеточие» — мой знак; «тире» — знак, излюбленный модернистами. Мы еще не овладели техникой знаков, потому что мы не овладели интонационной мелодией так, как другими элементами предложения. Измените расположение красных строк в любом рассказе, и вы увидите, до чего изменится весь его стиль. Фраза Гоголя «Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит сквозь леса и доли полные воды свои», если мы прислушаемся к интонации, имеет три ударения: «Чуден Днепр», «мчит» и «полные воды»; и ясно, что «сквозь леса и доли» есть представление побочное, которое интонацией должно быть отмечено; между тем, мелодических, интонационных знаков у нас нет для выражения архитектоники мелодии; фраза, приводимая мною, изобразима в интонационном рисунке.

«Чуден Днепр  
При тихой погоде, —

— Когда —  
— Вольно и плавно  
Мчит —  
— Сквозь леса и доли —

Полные воды  
Свои».

Или:

«Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и  
плавно мчит —

— Сквозь леса  
И доли —  
— Полные воды свои».

Одну и ту же страницу мы можем выразить в различных интонационных архитектониках; каждая накладывает свой отпечаток на целое. Плох тот художник прозы или стиха, который не слышит интонации голоса, складывающего ему фразу, а наша условная система знаков выражения интонации (тембр голоса, мимика, паузы, ударение) не соответствует богатству мелодии голоса; между тем: эта мелодия

все властнее накладывает свою печать на творчество современных художников слова. Отсюда стремление их искать интонации в своеобразной манере начертания, передающей зрительно интонацию; музыкант имеет системы выражений (знаки пауз, *andante*, *allegro*, *allegretto* и т. д.), поэт вынужден все мелодические моменты своей песни (все-таки стихотворение поэту поется всегда) вкупорить в определенные разрезы словесного ряда (в строки, в строфы), в которых выражается метр, частью ритм, и в которых мелодия утрачивается; и оттого-то стихотворение не поется (а оно пелось в лучшие периоды лирики); Софокл и Эсхил были композиторами собственных творений, потому что они были мелодистами; и ритмы, и метры возникли (уже внутри мелодии); и оттого-то были возможны размеры, подобные «молоссу» (— — —) у греков; у нас — невозможны; «молоссы» — поются; три ударных «молосса» в нашем метрико-тоническом стихосложении возможны только при длительных паузах; а уха у нас нет к интонациям. Как мне произнести «молосс» (— — —), чтобы он не превратился просто в плохой усеченный трохей: да только с паузами, которые я должен отметить через «тире».

Чтоб — в грудь — труп  
Ткнуть — свой — рог.

Иначе при нашем неразвитом мелодически ухе всякий прочтет: «Чтобвгрудьтруп» (— о — о); и разумеется: продуманное мелодическое задание обернется в какофонию.

Мы развили образ стиха, звук, рифму, строчку, строфу в ущерб *мелодии*, подчиняющей эти отдельные стиха себе; и *мелодия* захирела в наших богатых звуками и образами стихах; и лишь в вычурах частностей стиха (в перенасыщении аллитерациями, метафорами) забывается песенное право поэта: не бояться не только сложности слов, но, что главное: простоты. Простое слово из стиха изгнано; нет простых песенок; измеряется процентное отношение слов к метафорам (чем больше метафор, тем лучше); а между тем вовсе не в метафоре и не в эвфонии сила целого, а в песенном ладе, в мелодии песни.

Провозглашая *мелодизм*, как необходимо нужную школу (хотя бы для уравнивания целого, распавшегося в неравновесие пресыщенных образов и аллитераций стиха), я намеренно в предлагаемых мелодических опытах подчеркиваю право простых совсем слов быть словами поэзии, лишь бы они выражали точно мелодию; и наоборот: все старание мое направлено на выявление возможной сложности этой мелодии; мелодию я вычерчиваю, порою высвобождая ее из круга строф и строк; и потому-то все мое внимание в «*песенках*» сосредоточено на архитектонике интонаций; расположение строк и строф — пусть оно будет угадано, в мелодии. Самое расположение слов подчиняется у меня интонации и паузе, которая заставляет нас выдвигать одно слово, какой-нибудь союз «и» (на котором никогда не бывает синтаксического и формально-логического ударения, и бывает мимическое, жестикуляционное); или наоборот: заставляет пролетать по ряду строк единым духом, чтобы потом вдруг задержаться на одном слове. Я вовсе не хочу спорить с акмеистами, футуристами, имажинистами о классической форме, звуке и образе, я хочу лишь выдвинуть здесь основные тезисы мелодизма:

- 1) Лирическое стихотворение — песня.
- 2) Поэт носит в себе мелодии: он — композитор.
- 3) В чистой лирике *мелодия* важнее образа.
- 4) Неумеренное употребление посредственных элементов стиха (образа и звуковой гармонии) на счет *мелодии* самые богатства этих элементов превращает в верное средство — убить стих.
- 5) Довольно метафорической перенасыщенности: поменьше имажинизма; и побольше песни, побольше простых слов, поменьше звуковых трещаний (меньше труб) — гениальные композиторы гениальны не инструментами, а *мелодиями*: оркестровка Бетховена проще оркестровки Штрауса.

Впереди русский стих ожидает богатство неисчерпаемых мелодийных миров.  
И да здравствует — «*мелодизм*»!

Июль 22 года

Берлин — Цоссен

## ПРЕДИСЛОВИЯ В СБОРНИКЕ «СТИХОТВОРЕНИЯ» — 1923,

### БЕРЛИН

#### ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Приготавливая собрание избранных стихотворений, я руководствовался следующими мыслями:

Кроме формальных достоинств каждого из стихотворений, есть нечто, не поддающееся оценке; каждое произведение имеет свое «зерно», не прорастаемое сразу в душу читателя. Когда мне приносят на просмотр одно или два стихотворения мне неизвестного поэта и потом просят высказать суждение о достоинствах или недостатках их, я всегда бываю поставлен в трудное положение; дело в том, что на основании

формальных достоинств и недостатков можно составить лишь известное предварительное суждение, не проникающее «ядра». Только на основании цикла стихов одного и того же автора медленнее выкристаллизовывается в воспринимающем сознании то общее целое, что можно назвать индивидуальным стилем поэта; и из этого общего целого уже выясняется «зерно» каждого отдельного стихотворения; каждое стихотворение преломляемо всем рядом смежно-лежащих; и весь ряд слагается в целое, не открываемое в каждом стихотворении, взятом порознь. В стихотворении, взятом порознь, можно открыть ряд совершенств и несовершенств (главным образом технических); но анализ стихотворения всегда условен; то же стихотворение, взятое в ряду других, связанное с ними, вытекающее из них или чреватое ими, разительно изменяет рельеф свой; кажущееся совершенным оказывается порой скорлупой, опадающей от «ядра»; наоборот, явные технические несовершенства оказываются подчас выражением стиля целого; и в нем находят свое оправдание.

Формальный метод анализа художественных произведений имеет за собой огромные преимущества перед рядом других методов, при условии, что он не вдается в решительную оценку. Оценка отдельного лирического произведения, соображаясь с данными формального метода, преломляет их в интуиции восприятия целого; одна и та же краска на фоне других красок может казаться то ласкающей зрение, то раздражающей зрение; и это потому, что краски как таковой нет в природе, а есть колорит, т.е. динамика световых переливов.

Лирическое творчество каждого поэта впечатлевается не в ряде разрозненных и замкнутых в себе самом произведений, а в модуляциях немногих основных тем лирического волнения, запечатленных градицией в разное время написанных стихотворений; каждый лирик имеет за всеми лирическими отрывками свою ненаписанную лирическую поэму; и понимание или непонимание действительного поэта зависит от умения или неумения нашего сложить из мозаических, им рассыпанных кусочков целого картину, в которой каждый лирический отрывок связан с другим, как система оживляемых арок рисует целое готического собора.

Пока нет понимания «зерна» поэтического творчества, никакие доводы формального совершенства не откроют нам ключа к прочтению лирической поэмы, сквозящей в каждом отдельном стихотворении и изменяющей смысл его.

Великие композиторы прошлого поняли, что лучший род песенного творчества есть написание песенных циклов. И песенные циклы Шумана и Шуберта («Dichter Liebe», «Die schöne Müllerin», «Winterreise») суть не просто циклы, а симфонии, эпопеи, равные 9-й симфонии Бетховена.

Мы все, например, восхищаемся романами «Ich grolle nicht», «Die Krähe» и т.д. И — спору нет: есть чем восхищаться: но те же романы, взятые в циклах («Dichter Liebe» und «Winterreise»), — насколько же углубляют свое значение. Уметь составить из песенных отрывков цикл — облегчить доступ читателя или слушателя их к ядру, к целому, не преломимому частями, но преломляющему эти части.

Когда мы читаем поэта в академическом издании, где приведены стихотворения в хронологическом порядке со всеми вариантами, то мы многое получаем в познавательном отношении; и — часто не получаем главного: подступа к ядру. Ибо последовательность отрывков лирической поэмы лирика — не хронологическая; и подобно тому, как лирическое стихотворение зачастую возникает в душе поэта с середины, с конца (и первые строчки, сложенные в душе, редко бывают первыми строчками написанного стихотворения), так в общем облике целого творчества хронология не играет роли; должно открыть в сумме стихов циклы стихов, их взаимное сплетение; и в этом-то открытии Лица творчества и происходит наша встреча с поэтами.

Нос может быть совершенно безобразен как таковой; но пока я не узнаю всех черт лица, в котором нос только часть, я ничего не могу сказать о носе; есть прелестные неправильные носики, придающие лицу прелесть; и я могу их полюбить именно за их неправильность. То же и с отдельными стихотворениями поэтов. Я могу допустить, что каждое, порознь взятое, стихотворение Баратынского совершенно; и тем не менее Баратынский останется чуждым мне, пока я не узрею «необщее выражение» Лица Музы его.

У каждого подлинного поэта есть то — «необщее выражение» Лица Музы; оно — в целом, в «зерне», во внутренней архитектонике всех песен, в сплетении песен и в их последовательности (отнодь не хронологической).

Поэт может и сознать, и не сознать целое своей поэмы; но все же должны мы сказать, что у него более данных знать действительную, нехронологическую последовательность тем его целого; и отношение поэта к своим лирическим отрывкам совершенно иное, нежели у формального аналитика его стихов. Он идет от лирического волнения к напечатлению его в форме. Критик — обратно: от технических узоров формы к волнению, их породившему. Лирическому поэту может быть вовсе не дорог отрывок, обладающий всеми техническими совершенствами, ибо он знает, что в нем остыла уже линия образов; наоборот, отрывок, невнятный в форме, для него может значить более, как открывающий ряд будущих, совершенных творений; это будущее он любит в невнятице его первого появления на своем поэтическом горизонте.

Этим определяется разность в подборе стихов у автора и у критика; автор имеет тенденцию подобрать свои стихотворения во внутренние циклы, руководствуясь воспоминанием о том, что их породило; критик выбирает из всего написанного лучшее в формальном, техническом смысле. Но в душе каждого поэта живут одновременно и творец, и критик.

Приступая к выбору из своих стихотворений тех, которые попали в эту книгу, я



руководствовался не голосом самокритики, а воспоминанием о лейтмотивах, звучащих мне в ряде лет и диктовавших те или иные отрывки. Иные из них (часто менее совершенные) значили для меня более, нежели другие (технически совершенные); и это биографическое значение для меня отдельных стихотворений и сделал я критерием выбора. Кроме того, я расположил высказанные отрывки в отдельные циклы, выражающие крупные линии, слагающие лик моей Музы; здесь хронологические циклы порой совпадают с внутренними, порой же нет, так, в 1902—1903 гг. прозвучала мне тема «Золото в лазури», и я соответствующую часть стихов так и озаглавил; но поскольку тема «Золото в лазури», заслоненная потом «Пеплом», все-таки продолжала звучать, постольку я присоединил к стихотворениям более раннего периода некоторые стихотворения, появившиеся потом в «Пепле». И — обратно.

Внутренне зная, что все, мной написанное, выросло во мне из внутреннего ядра, прораставшего немногими ветвями и лишь на периферии разветвившегося на множество отдельных листков (стихов), — зная то, я постарался объединить стихи в циклы и расположить эти циклы в их взаимной последовательности так, чтобы все, здесь собранное, явило вид стройного дерева: поэмы души, поэтической идеологии. Все, мной написанное, — роман в стихах: содержание же романа — мое искание правды, с его достижениями и падениями. Пусть читатель откроет сам содержание частей моего романа. Я даю ему в руки целое; понять, что представляет собою оно, — дело читателя.

*Андрей Белый*

*Берлин, 1922 года 21 сентября*

## ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ (К НЕИЗДАННОМУ ТОМУ СТИХОВ «ЗОВЫ ВРЕМЕН»)

433

Мысль о двухтомном переиздании своих стихов преследует меня в ряде лет; под переизданием не разумею я выхода в свет; не мне судить, достойны ли мои стихи такого выхода. Под переизданием разумел я критический пересмотр инвентаря мной написанного и переработку тех из стихотворений, которые казались поправимыми. Особенность моих стихов — их рыхлость; все, мной написанное в стихах, в разгляде лет стоит как черновики, с опубликованием которых я поторопился; стихи писались залпами; «Золото в лазури» я в общем написал в два месяца; «Пепел» явился на свет в итоге усиленного писания стихов летом 1907 года. «После разлуки» написана в две недели. Между «запойми» стихами годами я не писал ни одной строчки.

«Запой» отразился рыхлой, подчас ужасной формой; вставала мысль об отказе от себя, как «поэта»; если бы я мог собрать иные из моих книг стихов, я бы их сжег; этого я не мог технически выполнить. Книги мои, находящиеся в чьих-то руках, уличили б меня.

Отсюда и мысль о переиздании, т.е. о редактировании, правке, переложении, переделке.

Особенно беспокоило меня «Золото в лазури» нищенскою формой стихов; но нашлись любители поэтического дневника юноши, выброшенного в свет за несколько лет до срока. Отсюда: нечеткость ритмов, безвкушие образов; натянутость рифм. Между тем задание было оригинально; любители моих стихов этого периода поверили мне «в кредит», расслышав намерение сквозь тяжелые кляксы пера, его заляпавшие; раздвой между ритмами в становлении и ставшими строками был мне мучителен.

Брюсов безмерно пощадил меня, назвал «Золото в лазури» рубищем с вкрапленными в него драгоценностями; рубище осталось рубищем, драгоценности увиделись стекляшками. Вернее определил «Золото в лазури» мой, в свое время, гонитель Анатолий Бурнакин, назвав книгу «Сусалом в синьке».

Уже в 1909 году сознание неудачи с первой книгой стихов вызвало признание: «Еще «Золото в лазури» далеко от меня» (см. предисловие к «Урне»). Далек — значит: в будущем; была надежда; когда-нибудь да сумею я одушевить тяжелую «глазурь» книги в воздушную ритмами лазурь; ужасы рифм вроде «Валькирия» и «Бросаю гири я» приводили меня в бешенство; меня раздражало чахоточное хныканье сутулого интеллигента, разлитое в книге; «надсоновщина», подновленная стилем нуво, часто бивающая на тяжелое безвкушие полотно Штука и Беклина, — вот чем оказалась книга.

В 1914-м я наспех ретушировал текст; в связи с ретушью из ритмов 903 года выветрилось несколько новых стихотворений, как-то: «Архангел», «Чаша»; в 1916-м я переработал текст книги; рукопись пропала. В 1921 году в Ленинграде я сызнова принимаюсь за правку; и вместе с правкой прикосновение к образам и ритмам прошлого извлекает из него «новые» почти стихи; и поэму «Первое свиданье»; в 1922 году в Цоссене я пытаюсь продолжить правку, но вместо нее из передвижения строк и слов вырастает часть стихов, напечатанная в «После разлуки» («Любовь», «А мне другая», «Полярное море» и т. д.). Только в 1929 году я серьезно взялся за искоренение «ужасов» первого издания «Золота в лазури»; и вместе с тем возникла мысль сделать новое «Золото в лазури» первым томом стихов, присоединив к нему стихи, написанные позднее в «золотолазурном» стиле (из «Пепла», «Звезды», «После разлуки», «Королевна и рыцари»), и вынеся стихи, по стилю близкие к другим книгам; как-то: весь отдел «Прежде и теперь» в заново отработанном виде (пока он не отработан) отнести к отделу «Урна», в котором стилизация более уместна, ибо ряд

стихов «Урны» возник из увлечения и изучения Батюшкова, Баратынского, Тютчева, как воспроизведение стиля классиков. В 1931 году я мог окончить редактирование первого тома своих стихов. Разумеется, я не вполне доволен предлагаемой редакцией; и все же она удовлетворительнее редакции «Золота в лазури» 1903 года, тексты которого я использовал как утильсырье; ряд стихотворений оказался неиспользованным, или по ничтожности, или потому, что они ненужный повтор более удачно выраженных тем; теперь, предлагая взамен «Золота в лазури», первого сборника стихов, «Золото в лазури» как первый том, в который влилась переработка текстов 1900—1903 годов, я могу сказать со спокойной совестью, что я отказываюсь от «Золота в лазури» 1903 года, вычеркивая его из списка живых моих книг.

Любители сверять тексты воскликнут: «Разве это — переработка? Это — новая книга». На что я отвечаю: предлагаемая книга, отступая от текста «Золота», тем не менее верней отражает ритмы и образы 1903 года, заляпанные, точно глиной, технической беспомощностью юноши; пятидесятилетний автор, расплавив материю книги, вбрызнув, так сказать, в кипящие первообразы и ритмы, которые смутно когда-то услышал юноша «Белый», более опытной рукой их вернул форме.

Автор 1929—1931 годов — имеющий голос интерпретатор еще безголосого юноши, а не себя; если бы он писал, всходя из современности, он не вписал бы ни одной строчки, подобной вписанным в новой редакции.

Редко ограничивался я легким ретушем (хотя есть несколько нетронутых стихотворений); дело происходило так: тронешь два беспомощных слова, — не увязывается четыре, их обстающие; меняешь четыре — передвигаются 16 слов; в каждой строфе старого текста есть такая пара никчемных слов, и, стало быть, строфа за строфой, пропущенные сквозь строй, менялись; стихотворение начинало выглядеть переложением; но это — не так: имело место высвобождение потенции, жившей в юноше; иные краски, иные слова, иные модуляции: но смысл, сюжет, свет красок, звук темы те же.

С лирическим волнением, диктовавшим в 1903 году стихи, произошло то же, что с воспоминаниями детства, осознанными 35-летним мужем; итог этого осознания — «Котик Летаев», муж омолодился воспоминанием; в переживаниях детства, ярких, но слепых, открылись глаза. Особый род работы над памятью, связанный с изменением объектов памяти, присущ мне (и прозаику и лирику); допускаю: не всякому присуща способность живо нырять в прошлое с тем, чтобы приобщить его к настоящему; мне — присуща; отсюда же закономерно мне считать, что влитое в первый том «Золото в лазури» — более «Золото в лазури», чем забракованное; то — неживой труп, это — действует в первом томе.

И автор ценит потенции «Золота в лазури», что он и доказал, тщательно редактируя текст; он отвертывается лишь от «кокона», из которого вылетела бабочка; бабочка — не самый текст переработки, а — протянутость к будущему; и в этой редакции он — Тредьяковский будущего Пушкина, но и Тредьяковский — шаг вперед от Кантемира.

В чем моя цель?

Я силюсь разбить канон такой-то строки, такой-то строфы, заменяя его каноном живого, звучащего слова в сплетении его с целым. Звуковое целое (инструментовка, обилие внутренних рифм) аннулирует конечную рифму, заменяя ее рифмической тканью целого; рифма, отбивающая ударом конец строки перед междустроочной паузой, — суррогат эврифмичности всей ткани; эта последняя — качественное выражение высвобождаемого ритма; качество звука в звуковом толчке — такая же особенность ритма, как и количественность звукового удара.

Понятие строка, строфа в будущем сменится понятием интонационного целого качественно звучащих слов; строка, строфа — подобна арии (в итальянском смысле); эвфоническое целое — непрерывная мелодия, подобная вагнеровской, где роль замкнутой отдельности (мелодии) заменена вязью лейтмотивов.

В первом отделе я контрастирую стихи, написанные принципом итальянской песни, стихами, написанными, собственно говоря, внестрофно, в принципе вагнеровской непрерывной мелодии (рунически, а не метрически); первое стихотворение первого отдела «Сердце» — показ, от чего я отправляюсь; это мелодичное «лалалалала»; второе, «Ветерок», — интонационный речитатив, собственно, не имеющий строф и строк в каноническом смысле; канонический смысл — горизонтальное положение строки — я пытаюсь порой заменить перпендикулярной цепочкой слов, расположенных интонационными изломами, соответствующими мной слышимым акцентам и паузам.

То же проделываю я с прозой романа «Маски», ибо проза и метр, два позднейших расщепления некоторой давней речитативной напевности (периода тезы), которые в третьем периоде (в синтезе) должны по-новому сочетаться, чтобы явить новую форму, в отношении к которой мы, современники, бьются в расщепе между поэзией и художественной прозой (периода антитезы), еще жалкие предтечи; отсюда кажущийся разлом «прозы» в сторону напева и кажущийся разлом узаконенного напева, ставшего метром, и кажущейся прозаической речитативности.

В связи с вышесказанным проблема расположения слов становится впервые «проблемой». Строка есть ритмическое целое; она, так сказать, вырезана двумя интонационными паузами; кроме того, в рифмованных стихах она вырезана двумя голосовыми ударами, падающими на рифмы; рифма подчеркивает акцентуацию; проведите в пятистопном ямбе правильную рифмовку вторых стоп (перед цезурой), и строчка пятистопного ямба превратится в двухстрочие (комбинация двухстопной с трехстопной строками); внутренняя рифма подчеркивает цезуру до значимости междустроочной паузы.

Один и тот же комплекс слов, расставленный по-разному, выявит разные строки,

разные дыхания; в каждом расставе — своя интонация; интонация в лирике — всё; она подобна выражению лица, жестикуляции; интонация, жестикуляция — меняют смысл слова; союз «и» может растянуться до «иии», может слизнуться до проклитики: «и я», может прозвучать и как «ия», и как «иии — я». «И» может подчеркнуться до строки; метрика не знает интонационно-ударного «я»; в ней «и» всегда неударно; метрический закон зачастую стягивает лирическую выразительность в корсет условностей, подобных жестам и позам оперных певцов, породивших «вампуку».

Расстановка слов, творчество строк в пределах метрономической «стопорубки» (раз, два, три, четыре — рифма, пауза; раз, два, три, четыре — рифма, пауза и т. д.) есть подлинно творчество, ибо от него зависит рельеф ритма (в одной расстановке — один, в другой — другой).

Повышая звуковую выразительность орнаментом внутренних рифм, аллитераций и т. д., мы, во-первых, аннулируем значимость конечной рифмы; если каждое слово рифмично с другим, то и сама рифма, как таковая, падает; можно прорифмовать «вихрь» и «стих», если сочетание «ихр» связано (например, «вихр-астый вихрь»), а сочетание «стих» («их») имеет точку опоры в «л-их-о» и в «их»; я рифмую «северный» и «серны» не потому, что не умею рифмовать, а потому что ассонанс «-ерн» в переплете слов, снимающих смысл рифмического удара, звучит правильной рифмой. Вместо измерения масштабом (четыре стопы, три стопы), вместо забот о правильности рифм («суров — вет-ров», а не «вет-ров — светля-ков»), вместо усилий к нахождению изысканных рифм («ветер — сетер»), выдвигается забота о расставке звучащего целого; если каждое слово созвучит с другим, неважно, рифмуем ли мы «ветер — сетер» или «твердит — стучит»; и «бедные» рифмы могут оказаться богатыми, если они вращены звуком в обстание слов.

Вопрос о строке, что она есть, выдвигаем по-новому в напевно-речитативном строе в отличие от «итальянщины» зализанных, друг другу равных, друг от друга отделенных пятистопий или четырехстопий. Строка, так взятая, напоминает мне одинаково у всех сформированный мускул конечности, например бицепс; у силача он развит, у ребенка рудиментарен; но форма его одинакова. Не то лицевые мускулы: их обилие, рудиментарность при рождении превращается в течение всей жизни в метаморфозу; у каждого человека свои лицевые мускулы, над которыми работает всю жизнь лицо; это — факт анатомии; выразительность лица, его характер зависит от проработки тех или иных мускулов; проработка длится всю жизнь; никогда целое лицевых мускулов не готово, как бицепс, ибо оно — текучее и вечно развивающееся многообразие.

Строка, взятая в метрическом корсете, напоминает мне односторонне развивающийся бицепс; в ней интонация предопределена. Строка в том строе, который я называю непрерывной мелодией, подчинена лишь интонационному целому ритма, а не, скажем, четырехстопному отмеру; целое ритма — ухо лирика, от которого зависит распределение слов в строку: в четырехстопном каноне ухо может услышать и семистопные и одностопные строки; ритм, голова здесь берет в руки свои руки (бицепсы); хорошо выжимать 10 пудов; но еще лучше движениями рук отражать лицо; о выжимающей 10 пудов строке мы скажем: «Она скульптурна»; про строку, ставшую строкой велением выражения целого, мы скажем: «Она пленяет своим невыразимым в правиле выражением».

От поэта зависит найти должное выражение среди многих возможных; и его отразить в словесной расстановке, не стесняясь метрической формой.

В предлагаемой редакции я ищу особенности выражения для иных из стихов в расстановке, отражающей мной осознанную интонацию; я не говорю, что — нашел способы выразить особенности интонации; я их ищу; в каждом стихотворении надо увидеть после его метрического оформления его ритмический акцент; и — отразить его расставом.

Приведу пример: стихотворение «Мотылек» — танка (говоря метрически), т.е. оно — пятистопное, в котором первая половина дает образ, а последние две строки раскрывают мысль, влагаемую в образ. Расстановка таночная такова:

1. Над травой мотылек —
2. Самолетный цветок...
3. Так и я: в ветер — смерть —

4. Над собой, стебельком,
5. Пролечу мотыльком.

Строки 1, 2 дают образ, а 4, 5 его раскрывают.

Но то же стихотворение может иметь иную интонацию, придаваемую мной нижеследующим расставом:

Над травой  
Мотылек —  
Самолетный  
Цветок... —

— Так  
И я: —

В ветер —  
Смерть —

Над собой,  
Стебельком, —

Пролечу  
Мотыльком.

Чем отлична интонация второго расстава от первой? Вынесение 3-й строки таночного расстава в иной перпендикулярный ряд, и разбиение ее на два двухстрочия, не только удвоет, учетверяет акцент третьей строки, т.е. «Так и я»; этим акцент танки переносится с конца в середину: танка перестает быть танкой: распад двух первых строк на двустихия: 1) подчеркивает антиномию «мотылек — цветок», 2) подчеркивает парадоксальность цветка: «летающий цветок»; а распад двух последних строк подчеркивает антиномию между «стебелем» — телом и «венчиком» — мотыльком — духом. Но две антиномии «мотылек — цветок» и «стебелек — венчик» соответствуют друг другу, что выражено тем, что обе антиномии попали в ту же линию перпендикуляра. Общим противопоставлено «Так и я». Расстав образует интонационный угол.

В таночном расставе смысловая интонация смазана; в ней подчеркнута порхающая легкость; во втором расставе сорван покров с этой легкости; в первом расставе зрю быстрый порх мотылька, во втором зрю философическую углубленность порха; первый расстав — «allegretto», второй — «andante». Перед расставом я задумался над тем, что мне важнее подчеркнуть, и увидел — важнее подчеркнуть мысль, а не образ (иногда — наоборот — важнее мысль утопить в образе); в расстановке слов поэт — композитор ритма; он сочиняет мелодию, вернее, ищет внешним ухом отразить свой внутренний стих.

Уже в первой редакции «Золота в лазури» я инстинктивно искал интонации в разбиении равностопных строк на короткие неравностопные; но смысл проблемы расстава не был осознан. Во второй редакции эта проблема встала для ряда стихотворений, неделимых в обычно понимаемых единицах (как ни дели, — непрерывная дробь). Для таких стихотворений я искал начертания; так, стихотворение «Летний лепет» (1-й отдел) — единая, неделимая речитативная фраза; если ее прочесть «строчно», — стихотворение — чепуха; фразу берет единое дыхание речитатива, в котором подымается интонация, как зыбь перебивающих друг друга волн; два удара «как» «так» подымают каждый свою волну, внутри которой слышу поднятие и расплеск удара падения (на словах «небо» и «от света слов»); во второй волне, как завиток пены, подобное трели сочетание — ассонанс, «розовую розу — росами», слышимый как скороговорка.

Сказанным объясняются особенности расстава в иных стихотворениях.

В этом издании я особенно продумал отделы, понятия как единый цикл; стихотворение вытекает из стихотворения; выхваченное из цикла, оно теряет; отдел — этап настроения в целом книги; это целое — лирически переживаемый некий строй отношения к жизни юного лирика 1903 года; более поздние стихи лишь дописывают то, что было вписано некогда в лирика; «Христос воскрес» коренилось в Белом еще в 1903 году; оно лишь подчеркивает отдел «Молнии лет» (из 1918 года).

«Летние блески» — еще не омраченная ничем легкость, юношество в восприятии природы и жизни; «Трепетень» вносит первые тени разъяда, разочарования и бегства к иллюзиям вымысла: «Возврат» — вымысел, которым, как плащом, закрывается уязвленный жизнью; «Белые стихи» — разъяд самого вымысла; жизнь — носорог, втыкающий рог в мудреца; «Черч теней» — страх, упадок, разочарование, тема смерти; «Исход» — исход из смертного к природе, к зову духа; «Молнии лет» — осознание зова, ведущее к теме «Христос воскрес».

Это — лейтмотив, звучавший и в «Золоте в лазури», но там он заляпан кляксами технической беспомощности, задымлен туманом неосознанности; в 1931 году старик интерпретирует юношу, как бы говоря: «Вот в чем было дело в 1903 году».

«Андрей Белый» 1903 года жалко уронил свои лирические задания; старик пытается новой редакцией хоть отчасти исправить «грехи молодости» простым повышением качества продукции (недостатки ее все равно не сотрешь); повышение качества продукции, конечно, компромисс; может быть, лучше было уничтожить вовсе юношеские тексты; повторяю: они не уничтожены ввиду любителей копаться и щупать дефекты молодых авторов. Дав «Золото в лазури» вторично и зная, что при моей жизни вряд ли оно будет напечатано, я зываю, так сказать, из гроба: «Со всею силой убеждения прошу не перепечатывать дрянь первой редакции, это — посмертная воля автора; он ее подкрепляет тем, что дает собственную редакцию; отбросам из утильсырья место — помойка, а не печатный лист».

*Андрей Белый*

*Кучино, 27 февраля 1931 года*

## **МЫСЛЬ И ЯЗЫК (ФИЛОСОФИЯ ЯЗЫКА А.А. ПОТЕБНИ)**

Есть имена ученых, слава которых далеко опережает ученые их труды; quasi-научное обоснование общей мысли, разделяемой всеми, нравится более, нежели строго научное обоснование мысли новой и оригинальной; если мысль эта облечена в резкую парадоксальную форму, она встречает насмешки, глумления; такова была мысль Ницше о происхождении греческой трагедии; встреченная хохотом, все же она собрала вокруг базельского философа небольшую группу людей; она и слепила, и отталкивала; вокруг имени Ницше впоследствии закипела борьба; в шуме борьбы тяжелый молот непризнания, раздробляя новую мысль, все же сковал из нее булат; новая мысль получила распространение.

Если же мыслитель высказывает глубоко оригинальные взгляды в скромной, незатейливой форме, пытаясь подтвердить воззрения свои не ослепляющими парадоксами, а тяжелыми многотомными фолиантами, как часто надолго его постигает забвение; несколько специалистов, без сомнения, открывают его в пыли музеев и библиотек, чтобы сделать ссылки в соответственных выносках и комментариях к своим трудам; и только новая, нужная, быть может глубоко революционная мысль долго будет таиться под



спудом; она даже покрывается пылью обыденности; добросовестные исследователи просмотрят быть может ее необычное содержание; в интересе к частностям исследования растворится руководящая мысль. Но с тем большим восторгом последующая эпоха увидит в обычном необычное; искристый свет заблестит жизнью из пыли архивов.

Много и долго писал А.А. Потебня. И читали, пожалуй, его не мало; а между тем просмотрели в нем замечательного ученого; в его сухих грамматических исследованиях видели добросовестность; просмотрели огромный талант; в его небольшой, сжатой теоретической книге «Мысль и язык» усматривали неясность, неудобочитаемость; дерзновение — просмотрели. И только недавно как бы вновь открыли его труды; с изумлением мы находим там ответы на наиболее глупые вопросы, касающиеся происхождения и значения языка, мифического и поэтического творчества; западноевропейская наука, в лице Макса Мюллера и Нуаре, лишь впоследствии коснулась вопросов, им впервые намеченных; современные художники видят у него обоснование и развитие их мыслей. А.А. Потебня не только один из величайших русских исследователей; его по справедливости можно назвать одним из наиболее выдающихся европейских лингвистов. Отчетливость мысли сочетается в нем с многосторонностью освещения; дерзновение выводов с серьезной их обоснованностью; богатство и разнообразие мысли тонет в еще большем богатстве фактов, им подобранных; самостоятельность как бы прячется под маской им приводимых цитат.

И если гордостью русской науки считаем мы Менделеевых, Лобачевских, Мечниковых, Пироговых, то отныне к славному ряду имен должны мы присоединить и имя А.А. Потебни.

\* \* \*

Здесь приводим ход мыслей в небольшой сравнительно с другими сочинениями Потебни книге его «Мысль и язык»<sup>1</sup>. В ней развивает автор основные взгляды свои о происхождении и генетическом развитии речи; в дальнейших своих трудах, главным образом в «Записках по русской грамматике» (III капитальный тома) и в труде «Из записок по теории словесности» автор детализирует свои взгляды, подкрепляет их филологическими, лингвистическими и историко-литературным анализом слов, фигур и троп речи.

Потебня ставит себя в зависимость от теории о происхождении языка Вильгельма Гумбольдта; не соглашаясь с последним во многом, он все же определенно считает себя продолжателем Гумбольдта; в противоположность теориям о сознательном изобретении языка он развивает теорию о непроизвольном развитии языка из бессознательных психических импульсов человека. Потебня подчеркивает необходимость бороться с указанными выше теориями, потому что они, многократно опровергнутые, под многообразными личинами воскресают снова и снова; он стремится низвести к минимуму все элементы врожденности в речи; если сравнить теории о происхождении языка с психофизиологическими взглядами на происхождение пространственных восприятий, то и в этих теориях мы встретим своего рода борьбу нативистов с генетистами. А.А. Потебня во взглядах на происхождение речи думает, что он генетист; ниже мы постараемся доказать, что это вовсе не так.

Свою точку зрения на язык устанавливает Потебня на критике теорий Беккера и Шлейхера, а главным образом на дополнении данными гербартианской психологии теорий Вильгельма Гумбольдта.

Прежде всего он нападает на сочинение Беккера «Organism der Sprache», пользуясь часто разбором ее Штейнталем (см. книгу этого последнего «Grammatic, Logic und Psychologie»). Беккер развивает мысль о том, что язык есть своего рода «организм»; Потебня доказывает, что это слово ровно ничего нам не разъясняет; «органическое существо, — говорит Беккер, — представляется... как бы воплощенной мыслью природы». «Но в мире, — отвечает Потебня, — мы находим только частности, только воплощенные уже особенности, а «мысль природы» есть, очевидно, не более, как общее понятие, к которому мы возводим частные явления. Такому обобщению может быть подвергнуто все без исключения; а потому под приведенное определение подходит и живой организм, и мертвый механизм» (Мысль и язык, стр. 10). Основная ошибка Беккера заключается для Потебни в рассмотрении Беккером явлений природы, как воплощений их идеи; средства Беккер смешивает с целью; «это все равно, — замечает Потебня, — как если бы кто определил грамматику таким образом: «Грамматика есть наука» (общее понятие), «составляющая одно из произведений деятельности человеческого ума» (понятие, которое должно бы быть частным, но есть общее, потому что не всякое произведение ума есть наука)» (стр. 12). Назвать язык организмом, для Потебни, значит

<sup>2</sup> Стр. 15. не сказать ничего ровно<sup>2</sup>. Органы слова по Беккеру могут возбуждаться только духовною деятельностью; человек, по Беккеру, говорит по законам той же необходимости, по какой и дышит; для Потебни объяснение образования речи сравнением ее с дыханием не говорит ничего ровно; перенесение закона физиологии на язык есть недопустимое смешение; методы процессов изучения речи и методы научной физиологии несоизмеримы. Исходя из мысли Беккера о тождестве мысли и языка, Потебня устанавливает необходимость признания при этом существования понятий до слова; а в последнем случае Беккер, по мнению Потебни, должен видеть в языке изобретение человеческого сознания; желая видеть везде необходи-

<sup>3</sup> Стр. 17. мость, Беккер «видит только произвол»<sup>3</sup>, слияние мысли и слова оказывается в таком случае их произвольной связью; дальше следуют блестящее вскрытие противоречий деталей Беккеровской теории критика взглядов Беккера на двенадцать основных категорий, дающих происхождение двенадцати предполагаемым глагольным корням вместо 462 корней, эмпирически установленных Гриммом для немецкого языка; признавая 12 глагольных категорий, Беккер должен был бы признать и единую категорию, их объединяющую; а в таком случае метафизическая система понятий должна предопределять неисчислимое многообразие словесных корней. Потебня отрицает возможность априористических построений там, где должны мы



исследовать живую генеалогию слов, многообразие и историю словесной действительности, печать метафизики и бесплодного формализма усматривает Потебня в теориях, подобных теории Беккера. Здесь же высказывает он свои взгляды на эмансипацию от логической стороны слова в историческом и сравнительном языкознании; мы должны отправляться от конкретной данности слова, а не от логической его данности.

Вскрыв несостоятельность метафизической теории Беккера, Потебня переходит к критике теорий Шлейхера, изложенных в его «Die Sprachen Europas» (Bonn. 1850). Здесь обнаруживает Потебня весь блеск своей критики; он уличает Шлейхера в двойственности, в извращении гегелевского понимания исторического развития, в неумении отрешиться во взгляде на язык от бесплодных метафизических парений.

«Для теории намеренного изобретения прогресс языка невозможен, — говорит Потебня, — потому что имеет место только тогда, когда уже не нужен; для теории божественного происхождения — прогресс должен быть регрессом, для Беккера и Шлейхера он может существовать разве в движении звуков. Все упомянутые теории смотрят на язык, как на готовую уже вещь (ἔργον), и потому не могут понять, откуда он взялся. С этим согласно их стремление отождествить грамматику и вообще языкознание с логикой» (ст. 27, разрядка наша).

В противоположность теориям, отправляющимся от языка, как готового произведения (ἔργον), Потебня выдвигает взгляд Гумбольдта на язык, как на живую, непрерывающуюся деятельность ἐνέργεια; статику языка предопределяет — динамика; язык есть столько же деятельность, сколько и произведение<sup>4</sup>. Потебня подробно разбирает сочинение Гумбольдта «Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues», а также изложение Штейнталем Гумбольдтовских антиномий языка. В противоположность взглядам на язык, как на орган проявления мысли, он развивает теорию о языке, как органе образования мысли; метафизике противопоставляется психология; нативизму — генетизм. Гумбольдтовское понимание языка ведет к новым и, по-видимому, неразрешимым антиномиям. Такими антиномиями слова являются: 1) антиномия объективности и субъективности слова, 2) антиномия речи и понимания, 3) антиномия свободы и необходимости, 4) антиномия неделимого (индивидуума) и народа.

Язык есть условие мысли индивидуума, но язык развивается лишь в обществе; связь речи с пониманием углубляет антиномию субъективной и объективной стороны языка (противоположность частного общему). Человек, образуя язык, «вплетает себя в его ткань; народ обведен кругом своего языка»<sup>5</sup>. Язык с точки зрения Гумбольдта и Потебни есть творчество индивидуальное, переходящее в творчество индивидуально-коллективное и стремящееся расширяться универсально; язык есть создание «неделимых», но предполагающее творчество бесконечности поколений и зависящее от преломления его другими; язык есть борьба суммы неологизмов с окаменевшим наследством прошлого; учение о языке, как деятельности, произвольно наталкивается на понимание этой деятельности, как трагической коллизии 1) между индивидуальными творчествами коллектива, 2) между предстоящей деятельностью, вызванной предшествующими причинами, и суммой продуктов творчества всего прошлого. «Дионисическая» (Ницше) сторона языка, как энергия, и апполиническая законченность исторически сложившегося ведут к установлению трагедии языка в антиномиях. Потебня предостерегает против понимания антиномий Гумбольдта, как логических ошибок: «решить вопрос о происхождении языка и отношении его к мысли, говорит он вместе с Гумбольдтом, значить примирить существующие в языке противоречия» (стр. 40). Эти противоречия метафизические понятия организма и им аналогичные примирить не могут. Гумбольдт возводит дух и язык (понимание и речь) к высшему началу; дуализм языка предопределен не данным единством. Тут кончается, по Гумбольдту, дальнейшее исследование; тут начинается оригинальная теория Потебни.

«Гумбольдт не находит ничего равного языку»<sup>6</sup>. Потебня устанавливает поразительное сходство между происхождением и зависимостью слов и происхождением и зависимостью мифических образов народного творчества; опираясь на историю, он обращается к данным психологического анализа, смешивая историзм с психологизмом; все многообразие его трудов, вся кропотливая работа его колоссальных «Записок по русской грамматике» клонится к установлению аналогии между словом и мифом. Две величины: одна — творческая энергия речи; другая — поэтическая энергия народов, выражающаяся в фигурах и тропах речи. Из произведений первой энергии рождается слово, осознаваемое, как мысль; из произведений второй энергии рождается поэтический миф, осознаваемый, как мирозерцание; обе энергии, анализируемые со стороны форм проявления, в процессе исторического образования подчиняются тем же законам; две величины, порождая равные одной и той же третьей, в этом смысле равны; на установление этой аналогии Потебня отдал всю свою жизнь, приложил весь блеск ученой своей эрудиции, обнаружив при этом необычайную тонкость и пронизательность; он явил нам в своей личности редкое соединение психолога, лингвиста с поэтом и пронизательным эстетиком; задолго до своей критики перекинул он мост между исканиями науки и пламенной проповедью независимости художественного творчества современных новаторов искусства объединением произведений деятельности языка и произведений поэзии, как продуктов единого творчества. В этом смысле он является для нас тем, чем некогда являлся для Ницше, Яков Бургхардт; многие взгляды Вячеслава Иванова на происхождение мифа из художественного символа, Брюсова — на художественную самоценность слов и словесных сочетаний являются прямым продолжением, а иногда лишь перепевом мысли Потебни, подкрепленной его кропотливыми исследованиями.

Потебня соглашается с Гумбольдтом лишь отчасти; язык, правда, есть произведение народа; но в жизни «неделимого» есть много фактов, требующих детального «психологического» анализа, прежде чем переходить к коллективу.

Прежде всего область языка не совпадает с областью мысли; и потому рано их объединять в высшее единство, как это делает Гумбольдт; дитя в известном возрасте не говорит, но думает; глухонемой не говорит вовсе; в математике ученый отказывается от слова; мысль ваятеля, музыканта невыразима словом. Прав Штейнталь, указывая на последующую лишь связь мысли со словом, на разрыв той связи при высокой степени отвлеченности. Слово есть стремление душевной деятельности к уразумению самого себя; таков вывод для Потебни из теории Гумбольдта; дух Гумбольдта в этом смысле понимает Потебня, как сознательную умственную деятельность, образующуюся посредством слова; отсюда заключает Потебня, что язык есть нечто самостоятельное по отношению к умственной деятельности, исторически независимое от нее; формы творчества в языке отличны от форм умственного творчества; генетически формы творчества в языке перее вторых; язык и дух (в смысле Гумбольдта) Потебня выводит из иррациональной «глубины индивидуальности»; в глубине индивидуальности речь уже не есть орудие мысли, а нечто нераздельное с художественным творчеством; порабощение слова мыслью в этом смысле периферично, не касается центрального значения смысла слова, как такового; музыка слов, художественное сочетание звуков, непонятное для ума, есть вечный импульс к образованию новых словесных значений; но эти значения суть символы; в них, как и в музыке, рассказ о несказанном. Под терминологической отчетливостью слов, как под остывшей земной корой, слышится Потебне вулканическое безумие, и в нем — жизни слова. Под ледяной корой повседневного значения слова мы слышим, выражаясь словами Тютчева,

«Струй кипенье...  
И колыбельное их пенье

И шумный из земли исход.

«Колыбельное пенье слова» устанавливает Потебня за рациональным смыслом его; и нам начинает казаться, что тут говорит с нами не харьковский профессор, а символист Верлэн, требующий, как и Потебня, от слова музыки неуловимого. Смысл всей деятельности Потебни — выявить «иррациональные корни личности» в творчестве слов; он продельвает в сущности ту же работу, как и Ницше: второй вскрывает трагическую глубину невоплощенного под олимпийской маской греческого народа; первый вскрывает трагическую глубину невоплощенного под кристаллической отчетливостью рационально выраженного, доказав иррациональность самого слова, этого условия всякого выражения; отличие Ницше от Потебни лишь в том, что первый с ослепительной силой дерзко бросил свою мысль в лицо общества; второй же стыдливо обернул по существу революционную идею тысячами страниц кропотливых и подчас сухих исследований, а также затуманил ее данными не вполне последовательного психологического анализа.

«Сам Гумбольдт, — говорит Потебня, — не мог оторваться от метафизической точки зрения, но он именно положил основание перенесению вопроса на психологическую почву своими определениями языка, как деятельности, работы духа, как органа мысли» (стр. 46). Законы душевной деятельности не касаются истории; они — все те же; постоянные отношения, найденные из законов, развития языка, должны лечь в основу вопроса о происхождении слова. Так переходит Потебня к сближению языкознания с психологией. Скажем заранее, что тут наталкиваемся мы на основную ошибку обоснований Потебней теории языка; ниже мы постараемся доказать, что верные мысли, положенные им в основу своей теории, не могут быть доказуемы при помощи данных научной психологии; в сближении языкознания с психологией есть натяжка<sup>7</sup>. Но Потебня полагает, что такое сближение возможно под условием понимания психологии, не как чисто описательной науки; описательная психология ведет к систематике душевных способностей, между тем как нас интересуют не самые эти способности, не самая система психологических понятий, а генетическая их зависимость; описательная психология между тем для Потебни из опытной психологии переходит в мифологию; здесь он с Гербартом; здесь под опытной психологией понимает Потебня не то, что мы; мы более согласимся с Вундтом в том, что опытная психология есть ветвь естествознания, и как раз задача ее — в генетической связности психофизических факторов; но Потебня, поскольку он пытается связать задачу свою с задачами общей психологии, является гербартианцем. «Гербартова теория представлений, как сил, говорит он, первая поставила психологию на степень науки, освободивши ее... от грубого, непригодного и в практическом отношении эмпиризма» (стр. 57). Душевный механизм в своем «параллелограмме сил» включает и такую, которая неопределима<sup>8</sup>; в доказательстве независимости душевных движений от механических сил склоняется Потебня к Лотце<sup>9</sup>.

Чувство и воля не выводимы из отношения представлений; между образом предмета и понятием о предмете есть прерывность; слово является посредствующим соединяющим звеном: в слове однако вовсе не встречается нас подлинное соединение образа представления с понятием; слово являет нам, правда, уже известное развитие мысли; но оно — чувственный материальный знак, неразложимый в понятие, непокрываемый им; невольно здесь соприкасается Потебня со взглядом некоторых гносеологов, согласно которому идеальное гносеологическое понятие невыразимо в словесном термине, ибо само слово, даже воспринятое как термин, метафорично (то есть психологично); так Потебня подходит вплотную к вопросу об отношении психологии к теории знания с лишком за сорок лет до того, когда этот вопрос был выдвинут во всей его принципиальной важности в современной теоретической мысли.

Слово предполагает чувственные восприятия; слово предполагает звук. Чувственные восприятия.

Прекращая ход мыслей, а также внешние впечатления органов чувств, мы остаемся с чисто физиологическими ощущениями организма, совокупность которых являет нам общее чувство; оно не предполагает органа: «субъективные впечатления общего

<sup>7</sup> Пока мы ограничиваемся в изложении книги Потебни его ложной по нашему мнению терминологией; называя историзм Потебни «психологизмом», определяя эстетизмом слово «психизм», мы, по необходимости пользуясь пока терминологией Потебни, тем не менее помним условность приводимых им терминов.

<sup>8</sup> Стр. 57.

<sup>9</sup> Стр. 57-63 (ход доказательства с цитатами из Лотце).

чувства» и впечатления объективных чувств в различных сочетаниях суть тоже общие чувства; под общим чувством разумеет Потебня: 1) состояние тела, 2) хаотическое смешение состояний души с физиологическими ощущениями, идущими от организма; в первом смысле общее чувство имеет невыразимое содержание; во втором смысле оно «есть форма отношения души к неопределенным членам и вполне заключается в категории удовольствия и неудовольствия» (Стр. 67). Тут опять Потебня склоняется к Лотце и проводит различие между физиологическим и психологическим взглядом на чувство; став на психологическую точку зрения, мы не обязаны исследовать физиологические причины звука, но лишь исследовать действие звука, как такового; Потебне необходимо отграничить его «психологию» от физиологии для того, чтобы обосновать «психизм» материального слова, как независимую, неразложимую ценность; но это ему не вполне, отчетливо удается; с гораздо большим удобством его точка зрения условно обосновывается на доктрине психо-физического параллелизма; он собственно хочет сказать, что чувственное восприятие слова относимо к внутреннему ряду параллелизма; но внутренний ряд есть лишь постулат психологии, отрезаемый от внешнего ряда теорией знания в его «прогрессивном» и «регрессивном» (Вундт) рассмотрении; «психическая» жизнь слова, законы этой жизни устанавливаемы лишь формально, и притом за пределами психологии, как науки; психология словесности есть в сущности теория ценности слова, взятого со стороны иррационального его содержания; она не нуждается в психологическом обосновании; систематизация этого содержания есть область эстетики: к тому собственно и клонит Потебня, но запутывается в психологических теориях своего времени: ведь проблема ценностей, как гносеологическая проблема, еще не была отчетливо выдвинута в его время так, как выдвигается она, например, во Фрейбурге.

Что Потебня клонит к обоснованию самоценности слова, явствует из нижеследующего: «по мере того, как с увеличением отдельности впечатлений... уменьшается сила сопровождающей их физической боли или наслаждения, все яснее и яснее выступает другого рода оценка впечатлений, именно — чувство их собственной красоты» (Стр 71). В словесно расчлененном звуке совершается, так сказать, объективация чувственности: слово представляет, как эстетический феномен; в слове мы как бы освобождаемся от себя; и развитие чувственной стороны языка совершается с увеличением сложности звуковых впечатлений; древние языки из трех основных гласных (а, и, у) развивают неуправляемое прежде множество средних звуков в новых языках.

Слово есть избыток «психизма» человека; в слове человек является единственным существом, у которого «психизм» переходит в эстетическую игру; слово, само по себе, есть эстетический феномен.

Звук слов.

Даже членораздельный звук слова бывает произволен; источник звука для сознания есть состояние души; он — средство освобождения от силы душевных потрясений; простейшие стихии материала слов — гласные и согласные; первые — тон; вторые — шум<sup>10</sup>, разнообразие их определяется скалой между «и» и «у»; как невозможно выйти за предел спектра, так невозможно выйти и за предел скалы гласных<sup>11</sup>.

Не всем языкам свойственны все звуки; не всем инструментам свойственны все тоны; в звуковых стихиях слова открываем мы соответствие отдельности восприятий<sup>12</sup>. Тут Потебня подходит вплотную к гениальной догадке Бодлэра о соответствиях, как подходит он и к мысли об аналогиях ощущений, которых касается Вундт.

Впервые членораздельность слова выражается в междометии; междометие характеризует тон, оно не произвольно; оно — отголосок состояния души; каждый раз оно как бы воссоздается сызнова; оно незаметно для сознания субъекта и в том смысле не имеет значения слова; междометие уничтожается обращенной на него мыслью<sup>13</sup>. Замечая свой собственный звук, человек создает слово; звук воспринимается; образ звука ассоциируется с предметом: так музыкант от ноты переходит мгновенно к клавише. На этой стадии развития слова изменяется переход от значения к звуку; сперва предшествует образ звука; потом — образ предмета, вызывающего звук; такое изменение порядка ассоциаций происходит от того, что звук, первоначально производимый самим субъектом, теперь раздается из уст другого; слушающий начинает понимать других, как себя<sup>14</sup>. Образ звука, вызывающий образ предмета в соединении с представлением, вызываемым этим образом, есть внутренняя форма слова, отличная от звуковой (окно, как рама со стеклами, вызывает представление о действии: окно, как место, куда смотрят); она — текуча, переменна, неповторяема в различных индивидуальностях; она порождает новое словесное творчество; в таком случае часто звуковая форма слова начинает употребляться в переносном смысле «в ряду слов того же корня, последовательно вытекающих одно из другого, всякое предшествующее может быть названо внутренней формой последующего» (стр. 102).

Соединение звуковой формы с внутренней образует живой, по существу иррациональный, символизм языка; всякое слово в этом смысле — метафора; т.е. оно таит потенциально ряд переносных смыслов; символизм художественного творчества есть продолжение символизма слова; символизм погасает там, где в звуке слова выдыхается внутренняя форма; это бывает тогда, когда отвлеченная мысль превращает слово из самоцели (эстетического феномена) в орудие; отвлеченная мысль и слово, соприкасаясь в позднейших стадиях развития языка, взаимно связываются; мысль и слово теряют свободу; обыденная речь — сплошь гетерономна: здесь термин связан образом; образ — мыслью; идеал мысли — автономия, т.е., умерщвление внутренней формы слова, превращение слова в эмблематический звук; идеал слова — автономия, т.е. максимальный расцвет внутренней формы; он выражается в многообразии переносных смыслов, открывающихся

<sup>10</sup> Стр. 85.

<sup>11</sup> Стр. 87.

<sup>12</sup> Стр. 88-89

<sup>13</sup> Стр. 90-91.

<sup>14</sup> Стр. 95-101.

в звуке слова: слово здесь становится символом; автономия слова осуществляется в художественном творчестве; оно же есть фокус словообразований.

Таков вывод из изучения Потсбни об отношении внутренней и внешней форм слова; этот вывод снова и снова сближает его с грезой поэта-романтика о неизреченном, текучем, мгновенном и рационально непередаваемом значении, как бы сквозящем из глубины каждого слова; за покровом обыденного смысла слово таит в себе первобытно-стихийную, заклинательно-действенную силу; иррациональные глубины личности сквозят в самом обыденном языке. С видимым удовольствием цитирует Потебня Гейзе, утверждающего, что «а» — общее выражение тихого, ясного чувства, «у» — выражает страх, противодействие, «и» — любовь; с удовольствием останавливается он на сближении восприятий, столь частом и в народном творчестве («ясный звук»), на словах слепорожденного о том, что красный цвет напоминает звук трубы и т.д. Потебня признает символизм самого звука слов, отказываясь от надежды видеть здесь разработанную теорию. От лингвистики, грамматики и психологии словесных символов приходит Потебня к утверждению мистики самого слова; идя в совершенно обратном направлении, символист Маллармэ от веры в мистику слова переходит к парадоксальнейшей мысли о мистике самой грамматики; здесь соприкасаются выводы ученого исследователя с выводами одного из безумнейших символистов. И обоих как бы доводит до парадоксальности Фабр д'Оливэ, пытающийся в своем сочинении «*La langue hébraïque restituée*» истолковать священные тексты Библии с помощью довлеющих себе сочетаний звуков еврейского языка.

Для всех трех в словах, отрешенных от рационального содержания, слышится «мысли музыкальный шорох», для всех трех остров мысли омываем «колыбельным пением» словесных струй.

Символизм языка и есть для Потебни его поэтичность; символизм этот обусловлен, как видели мы, соединением звука с внутренней формой; забвение внутренней формы переводит поэтическую речь в прозаическую. «Изменение внутренней формы слова оказывается тождественным с вопросом об отношении языка к поэзии и прозе, т.е. к литературной форме вообще. Поэзия есть одно из искусств, а потому связь ее со словом должна указывать на общие стороны языка и искусства» (Стр. 177—8). В слове Потебня различает внешнюю форму (звук), внутреннюю форму (способ выражения содержания) и самое содержание; внутренняя форма, направляя и обуславливая мысль, вместе с тем нераздельна и с внешней формой; она меняется с ней; она ее обуславливает. То же встречается нас в искусстве; содержанием художественного произведения является его идея; внутренней формой окажутся образы, в которых дана идея; внешней фирмой — материал, в который воплощены образы. Искусство есть творчество в том же смысле, как слово. «Художественное произведение очевидно не принадлежит природе: оно присоздано к ней человеком. Факторы, напр., статуи — это, с одной стороны, бесплотная мысль ваятеля, смутная для него самого и недоступная никому другому, с другой — кусок мрамора, не имеющий ничего общего с этой мыслью; но статуя не есть ни мысль, ни мрамор, а нечто отличное от своих производителей, заключающее в себе больше чем они. Синтез, творчество очень отличны от арифметического действия: если агенты художественного произведения, существующие до него самого, обозначим через 2 и 2, то оно само не будет равняться четырем. Замысел художника и грубый материал не исчерпывают художественного произведения, соответственно тому, как чувственный образ и звук не исчерпывают слова. В обоих случаях и та, и другая стихия существенно изменяются от присоединения к ним третьей, т.е. внутренней формы... Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего (когда оно окончено) развивается уже не в художнике, а в понимающих. Слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать идею его произведения. Сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, — следовательно, в неисчерпаемом возможном его содержании. Это содержание, проицируемое нами, т.е. влагаемое в самое произведение, действительно условлено его внутренней формой, но могло вовсе не входить в расчеты художника, который творит, удовлетворяя временным, нередко весьма узким потребностям своей личной жизни. Заслуга художника не в том «*minimum*» содержания, какое думалось ему при создании, а в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание... Возможность того обобщения и углубления идеи, которое можно назвать самостоятельной жизнью произведения, не только не есть отрицание нераздельности идеи и образа, но, напротив, обуславливается ею» (186—188).

Из объединения внешней формы и содержания путем взаимной обусловленности внутренней формы провозглашается единство формы и содержания как в словесном, так и художественном символе. И в этом выводе своем Потебня предваряет и обосновывает один из главных лозунгов русского символизма. «Находя, что художественное произведение есть синтез трех моментов (внешней формы, внутренней формы и содержания), результат бессознательного творчества, средство развития мысли и самосознания, т.е. видя в нем те же признаки, что и в слове, открывая в слове идеальность и цельность, свойственные искусству, мы заключаем, что и слово есть искусство, и именно поэзия» (стр. 198).

Ученик Гумбольдта, русский профессор, через добрые полстолетия протягивает руку новейшим исследователям грамматики и истории языка. Характерно совпадение Потебни со взглядами К. Фосслера, высказанными им в статье «Грамматика и история языка» (Логос. Выпуск первый). Вот что пишет Фосслер: «Мы знаем, чему подчинено учение о правильности языка, т.е. практическая грамматика. Она служит языку, как искусству, и научает нас технике словесной красоты. Кроме того, ясно, на каком фун-



даменте академическая грамматика в спорных вопросах, касающихся «*usus*’а» языка, должна основывать свой авторитет и фактически основывала, следуя правильному инстинкту: на художественной способности, на чувстве вкуса и на развитии вкуса речи, на примере художников языка» (Логос. I. 67). И далее: «Притязать на научный характер может только та история языка, которая рассматривает весь практический причинный ряд только с целью найти в нем особый эстетический ряд» (стр. 170).

Мысль, высказанная Фосслером и развитая в деталях Потебней еще пятьдесят лет тому назад, им же обоснована на примерах, как в капитальном исследовании «Из записок по теории словесности», так и в трехтомных «Записках по русской грамматике»; здесь основная мысль Потебни преломляется и сверкает в тысячах граней. «Слово только потому есть орган мысли и неперемное условие всего позднейшего развития понимания мира и себя», — говорит Потебня, — «что первоначально есть символ... и имеет все свойства художественного произведения» (стр. 205). Теряя внутреннюю форму, слово утрачивает свой символический смысл, т.е. лишается поэзии: оно превращается в понятие; в поэзии связь образа и идеи утверждается, но не доказывается; в науке подчинение факта закону должно быть доказано; доказательство же есть «разложение первоначальных данных»; отсюда цельность наслаждения художественной образностью слова и неполнота разработки научного факта, а также логического определения; наука дробит мир, чтобы из мельчайших неделимых сложить систему понятий; «но эта цель удаляется по мере приближения к ней, — система рушится». Бесконечная разложимость поэтического слова, создавшего условия научного мышления, есть невозможность найти гармонию и цельность в системе научных понятий; и наука, как бы описывая круги развития, временами возвращается к поэзии; символ становится опять на место понятия; здесь утверждается Потебней обусловленность самого научного мышления поэзией слова: наука только стремится перейти черту, отделяющую мир символов от мира объективной действительности; по мере осуществления этого стремления черта передвигается; объективная действительность ускользает; мы снова возвращаемся к символизму; ясность понятий затуманивается вновь.

442 «Мир бестелесный, странный, но незримый

Теперь роится в хаосе ночном».

Таким образом, в невозможности в науке перейти грань объективной действительности странным образом сходятся Потебня с Риккертом.

Слово — символ, заключая множество переносных смыслов, с течением времени меняет внутреннюю форму. Система метафор, являющаяся в результате изменения смыслов, рождает ряд поэтических мифов; эти же последние лежат в основе примитивного религиозного творчества; между явлениями устанавливается здесь иная связь, необъяснимая принципом объективной причинности<sup>15</sup>; «но понятия объективного и субъективного — относительны». Здесь подходит Потебня вплотную к вопросу, который поставил Кант: перекинуть мост от принципа объективной причинности к причинности субъективной; находя в сфере искусств проявление субъективной причинности, он пришел к необходимости или вовсе исключить сферу красоты из своей системы, или дать обоснование эстетики; в том и заключается смысл «Критики способности суждений». Определением слова, как поэзии, Потебня включает самую область грамматики в область эстетики; и поскольку кантовской эстетики является эстетика трансцендентальная, а эстетические произведения рассматриваются, как культурные блага, постольку теория словесности и, более того, теория слова суть главы теории ценностей. В свете современной научной философии область этой теории не может быть областью психологии вообще; психологическое обоснование Потебни не выдерживает критики; тем не менее ядро его мысли совершенно правильно; Потебня ни разу не решил вопроса об отношении психологии к теории знания; вооружаясь против догматизации грамматики, Потебня восставал в сущности против дурного метафизического догматизма; доказывая живую конкретность и неразложимость слова, указывая на историческое развитие слова, независимое от логики, он в сущности доказывал неразложимость, в методах точной науки, исторических событий, претерпеваемых словом; и потому-то его «генетизм» двойится; называя себя генетистом и противопоставляя логике языкознания психологию, он в сущности противопоставлял принципу научной всеобщности принцип индивидуальности истории; слово в истории является нам неразложимым, цельным, конкретным; оно как бы «индивидуум»<sup>16</sup>. Но если возможно установить принцип индивидуальной причинности, если в истории устанавливается какая бы то ни было связь, то должна быть форма, одинаково относимая, как к всеобщему, так и к индивидуальному; такая форма не есть всеобщая форма; она есть принцип этого всеобщего; таким принципом может быть только принцип трансцендентальный. Восставая против оседлания грамматики логикой, Потебня протестовал против смешения объективного принципа с принципом самой объективности; борьба с метафизическими теориями языка, отнесение грамматики к эстетике возможны лишь под условием принципиального обоснования грамматики, как независимой дисциплины. «Психологизирование» грамматики не является для нас сущностью и здоровым ядром теории Потебни; Потебня не мог пользоваться теми данными теоретической философии, которыми пользуемся мы; и борясь с дурным привкусом рационализма в теориях слова скорей полемически, нежели, вследствие принципиальной необходимости, он перенес вопрос о значении слова в область психологического анализа. Психология есть дисциплина, основанная на генетическом методе; не генетический метод объединяет научную психологию с естествознанием в одну группу наук; между тем, оставаясь генетистом, Потебня не раз противопоставляет психологию естествознанию; его «генетизм» есть генетизм *suī generis*. Защищая позицию о нераздельной цельности, окончательной неразложимости исторически сложившихся слов, он прав безусловно; но неразложимость слова, его художественная самоценность и целостность вовсе не доказуема психологией, которая ведет к представлению о разложимости процессов словесных образований; психологизм Потебни

<sup>15</sup> Стр. 205–216.

<sup>16</sup> Я употребляю этот термин в Риккертовском смысле.



есть неудачное одеяние его глубоко верной мысли. Нас не должна удивлять методологическая спутанность исследований Потебни; методология частных наук в его дни была вовсе не разработана; отчетливость, характеризующая такую методологию в наши дни, отсутствовала; более должен поражать нас в Потебне тот факт, что в деле принципиального обоснования своей по существу верной мысли он оперировал с чуждым языкознанием методом и не связал решительный вывод свой с погрешностями, неизбежными при таком смешении. Он находился в положении каменщика, лишенного молотка и работающего пилой. Только верное эстетическое чутье в понимании места теории слова, независимое от теоретического обоснования этого места в ряду других дисциплин, только перенесение центра тяжести исследований от теории к многообразию конкретных данностей (грамматики, поэзии, мифологии) спасли Потебню от необходимости отрицать за словесным творчеством автономный смысл. Психологические обоснования данных словесности посредством анализа процессов творчества неминуемо ведут к гетерономии слова; стало быть, повернуться в сторону психологии, стать генетистом, заставила Потебню не внутренняя необходимость, а чисто внешняя. Такая необходимость была: он боролся с дурным метафизическим догматизмом в грамматике и языкознании, усматривая даже у своего учителя Гумбольдта метафизический привкус; полемика повернула его к психологизму, односторонняя тактика заставила его причислить себя к генетистам. К самому психологическому методу обратился Потебня с заранее предусмотренной целью: доказать с его помощью то-то и то-то; психология в его исследованиях не автономна, а гетерономна; смешно видеть иных последователей Потебни, которые отнеслись к его генетическому методу всерьез; они необходимо должны просмотреть самую сущность Потебни; они не могут оценить революционного смысла его мысли, высказанной им слишком за сорок лет до того, как эта мысль наконец получила обоснование.

Мысль Потебни получает всю свою силу под условием противопоставления многообразия действительности, как объекта точной науки, многообразию действительности, как объекта исторических исследований; впервые мысль эта разработана и отчетливо разъяснена в капитальном исследовании Риккерта<sup>17</sup>. Объект истории не есть объект естествознания и психологии; между тем и другим непременная граница теории знания; теория знания в свою очередь ищет опоры и дальнейшего своего развития включением индивидуально неразложимых исторических и эстетических факторов, как культурных ценностей. Учение о слове Потебни есть учение о нем, как культурной ценности; «генетизм» Потебни есть в сущности «историзм»; «психизм», приписываемый им слову, есть эстетизм этого слова; Потебня исторически устанавливает независимость поэзии слова от мысли слово есть произведение искусства. Место слова, как формы искусства, в ряде иных форм обусловлено философской эстетикой, задача которой дать принцип обоснования субъективной причинности; а этот принцип есть трансцендентальный принцип.

Велико значение Потебни для гносеологических исследований будущего в области эстетики; включением Грамматики и языкознания в эстетику меняется самый характер ее. В рядах ценностей культуры появляется новый ряд: ряд словесных ценностей.

Столь же велико значение Потебни для будущей теории символизма, которая хочет видеть себя теорией творчества; теория символизма, отпавшая от лозунга о примате творчества над познанием и расширяя сферу своего действия классификацией рядов исторического символизма (эстетического, религиозного) и далее: отыскивая общий принцип обоснования проблем эстетики и религии, рассматриваемых теорией знания как проблемы культурных ценностей, — теория творчества сталкивается с теорией знания; общие задачи их объединяют.

В зависимости от прохождения к все той же проблеме (эстетического или теоретического) даются в настоящее время два разных решения о взаимоотношении теорий знания и творчества: 1) теория знания предопределяет теорию творчества, 2) теория творчества предопределяет самую теорию знания. С точки зрения второго решения основной теоретической задачи современности учение Потебни подчеркивает трудность самого словесного существования теории знания; термины ее — условны; мысль, выраженная в ее чистейшем виде, чуждается стихии членораздельного слова. Самые термины суть символы неизреченного:

«Мысль изреченная есть ложь».

Потебня одинаково должен быть дорог и теоретикам мысли и теоретикам искусства; множество положений, высказанных и обоснованных Потебней, независимо от него всплыли, как боевые лозунги еще и донныне оспариваемой школы искусства. Литературная школа русского символизма выдвинула следующие положения: 1) творчество обуславливает познание, 2) форма художественного произведения неотделима от содержания: это единство и есть символ искусства, 3) корни мифического и религиозного творчества таятся в символе: между религией, мифологией и искусством есть внутренне реальная связь.

На все три положения еще за сорок лет отвечает Потебня положительно: творчество слов исторически первое познавательного творчества; познавательное творчество, описав круг, возвращаемся к метафоре. Форма поэтического символа неотделима от содержания, потому что самый материал поэтического символа, слово, есть единство содержания и формы во внутренней форме. Всякий образный символ — метафора; а само слово есть уже в известном смысле метафора. В сущности, слово — склонность к метафорическому мышлению; это же последнее порождает миф, развивающийся в религию.

Таковы ответы Потебни. Этими ответами он из прошлого связует с нами себя.

# Вячеслав Иванов

1866—1949



ВЯЧЕСЛАВ

444

## ПОЭТЫ ДУХА

Снега, зарей одеты  
В пустынях высоты,  
Мы — Вечности обеты  
В лазури Красоты.

Мы — всплески рдяной пены  
Над бледностью морей.

## АПОТРОПЭЙ

*Федору Сологубу*  
Опять, как сон, необычайна,  
Певец, чьи струны — *Божий Дар*,  
Твоих противочувствий тайна  
И сладость сумеречных чар

Хотят пленить кольцом волшебным,  
Угломонить, как смутный звон,  
Того, кто пением хвалебным  
Восславить Вящий Свет рожден.

Я слышу шелест трав росистых,  
Я вижу ясную Звезду;

## ВЕНОК

*Валерию Брюсову*  
Волшебник бледный *Urbi pel et Orbi*:  
То — лев крылатый, ангел венецианский,  
Пел медный гимн. А ныне флорентийской  
Прозрачнозвонной внемлю я теорбе.

Певец победный *Urbi pel et Orbi*:  
То — пела медь трубы капитолийской...  
Чу, барбитон ответно эолийский  
Мне о Патрокле плачет, об Эвфорбе.

Покинь земные плены,  
Воссядь среди царей!

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

1903

В сребровиссонном сонме чистых  
Я солнцевещий хор веду.

А ты, в хитоне мглы жемчужной,  
В короне гаснущих лучей,  
Лети с толпой, тебе содружной,  
От расцветающих мечей!

Беги, сокройся у порога,  
Где тает благовест зари,  
Доколе жертву Солнцебога  
Вопьют земные алтари!

1906

Из златодонных чаш заложник скорби  
Лил черный яд. А ныне черплет чары  
Медвяных солнц кристаллом ясногранным.

Садился гордый на треножник скорби  
В литом венце... Но царственной тиары  
Венок заветный на челе избранном!

1906

## SONETTO DI RISPOSTA

*Раскрывается серебряная книга,  
Пылающая магия полудней,  
И станет храмом брошенная рига,  
Где, нищий, я дремал во мраке будней.  
.....  
Не смирну, не бдолах, не кость слоновью  
Я приношу... etc.  
Н. Гумилев*

Не верь, поэт, что гимнам учит книга:  
Их боги ткнут из золота полудней.  
Мы — нива; время — жнец; потомство — рига.  
Потомкам — цеп трудолюбивых будней.

## ULTIMUM VALE

*Инн. Ф. Анненскому*  
— Зачем у кельи ты подслушал,  
Как сирий молится поэт,  
И святотатственно запрет  
Стыдливой пустыни нарушил?

— “Не ты ль меж нас молился вслух,  
И лик живописал, и славил  
Святыню имени? Иль правил  
Тобой, послушным, некий дух?..”

## БОГ В ЛУПНАРИИ

*Александр Блоку*  
Я видел: мрамор Праксителя  
Дыханьем Вакховым ожил,  
И ядом огненного хмеля  
Налилась сеть бескровных жил.

И взор бесцветный обезумел  
Очей божественно-пустых;  
И бога демон надоумил  
Сойти на стогна с плит святых —

И, по тропам бродяг и пьяниц,  
Вступить единым из гостей

## ПОЭТУ

1  
Вершины золотя,  
Где песнь орлицей реет, —  
Авророю алеет  
Поэзия — дитя.

Младенца воскормив  
Амброзиями неба,  
В лучах звенящих Феба  
Явись нам, Солнце-Миф!

Гремит старик-кентавр  
На струнах голосистых;  
На бедрах золотистых  
Ничьих не видно тавр.

Одно тавро на нем —  
Тавро природы дикой,  
И лирник светлоликий  
Слиян с лихим конем.

Коль светлых Муз ты жрец, и не расстрига  
(Пусть жизнь мрачней, година многотрудней), —  
Твой умный долг — веселье, не верига.  
Молва взропщет; Слава — правосудней.

Оставим, друг, задумчивость слоновью  
Мыслителям, и львиный гнев — пророку:  
Песнь согласим с биеньем сладким сердца!

В поэте мы найдем единовеца,  
Какому б век повинен ни был року, —  
И Розу напитаем нашей кровью.  
17 августа 1909

— Молчи! Я есмь; и есть — иной.  
Он пел; узнал я гимн заветный,  
Сам — безглагольный, безответный —  
Таясь во храмине земной.

Тот миру дан; я — сокровен...  
Ты ж, обнажитель беспощадный,  
В толпе глухих душою холодной —  
Будь, слышащий, благословен!  
Сентябрь 1909

В притон, где слышны лик и танец  
И стук бросаемых костей, —

И в мирре смрадной ясновидеть,  
И, лик узнав, что в ликах скрыт,  
Внезапным холодом обидеть  
Нагих блудниц воскресший стыд, —

И, флейту вдруг к устам приблизив,  
Вспоминаем чаровать —  
И, к долу горнее принизив,  
За непонятым узывать.  
1909

Прекрасный ученик,  
Ища по свету лавра,  
Пришел в вертеп кентавра  
И в песни старца вник.

Род поздний, дряхл и хил,  
Забыл напев пещерный;  
Ты ж следуй мере верной,  
Как ученик Ахилл.

2  
Поэт, ты помнишь ли сказанье?  
Семье волшебниц Пиерид —  
Муз-Пиерид, на состязанье,  
Собор бессмертный предстоит.

Поют пленительно царевны, —  
Но песнь свою поют леса;  
И волны в полночь так напевны,  
И хор согласный — небеса.

Запели Музы — звезды стали,  
И ты, полночная Луна!  
Не льдом ли реки заблестали?  
Недвижна вольная волна.

Какая память стала явной?  
Сквозною ткань каких завес?  
А Геликон растет дубравный  
Горой прозрачной до небес.

И стало б небо нам открытым,  
И дольний жертвенник угас...  
Но в темя горное копытом  
Ударил, мир будя, Пегас.

## ПОЭЗИЯ

446 Весенние ветви души,  
Побеги от древнего древа,  
О чем зашептались в тиши?  
Не снова ль извечная Ева,  
Нагая, встает из ребра  
Дремотного первенца мира,  
Невинное чадо эфира,  
Моя золотая сестра?

*Александр Блоку*

**I**  
Ты царским поездом назвал  
Заката огненное диво.  
Еще костер не отпылал,  
И розы жалят: сердце живо.

Еще в венце моем горю.  
Ты ж, Феба список снежноликий,  
Куда летишь, с такой музыкой,  
С такими кликами?... Смотрю

На легкий поезд твой — с испугом  
Восторга! Лирник-чародей,  
Ты повернул к родимым выюгам  
Гиперборейских лебедей!

Они влекут тебя в лазури,  
Звончатым отданы браздам,

## ПОЭТ НА СХОДКЕ

*Толма*

Юродивый о тишине  
Поет под гул землетрясения  
И грезит: родина во сне  
Внимает вести воскресенья  
(Как та, отпетая людьми,  
Которой — «Талифа-куми!  
Сядь, дева, ешь!» — сказал Мессия)...  
Когда весенний гром гремит  
И воды шумные стремится  
Освобожденная стихия, —  
Он мнит: земля суха, скупа,  
Душа усталая слепа,  
И бессознательна Россия!  
Под ревом бури он оглох  
Иль сердцем скопческим иссох!  
Не видит он, что эта груда

## З

Когда вспоит ваш корень гробовой  
Ключами слез Любовь, и мрак суровый,  
Как Смерти сень, волшебною дубровой,  
Где Дант блуждал, обстанет ствол живой, —  
Возноситесь вы гордой головой,  
О гимны, в свет, сквозь над мглой багровой  
Синеющих долин, как лес лавровый,  
Изваянный на тверди огневой!

Под хмелем волн, в пурпуровой темнице,  
В жемчужнице — слезнице горьких лон,  
Как перлы бездн, родитесь вы — в гробнице.

Кто вещей Дафн в эфирный взял полон,  
И в лавр одел, и отразил в кринице  
Прозрачности бессмертной? — Аполлон.  
1909

Выходит и плещет в ладони,  
Дивясь многозвездной красе,  
Впивая вселенских гармоний  
Все звуки, отзвучия все;  
Лепечет, резвясь, Гесперидам:  
«Кидайте мне мяч золотой».  
И кличет морским Нереидам:  
«Плещитесь лазурью со мной».  
1912

Чрез мрак — туда, где молкнут бури,  
К недвижимым ледяным звездам.

## II

Пусть вновь — не друг, о мой любимый!  
Но братом буду я тебе  
На веки вечные в родимой  
Народной мысли и судьбе.

Затем, что оба Соловьевым  
Таинственно мы крещены;  
Затем, что обрученем новым  
С Единою обручены.

Убрус положен на икону:  
Незримо тайное лицо.  
Скользит корабль по синю лону:  
На темном дне горит кольцо.  
1912

Во прах поверженных твердынь,  
Народом проклятых гордынь —  
Народной ненависти чудо,  
Не дар небесных благостынь...

*Поэт*

Ярится, буйные витии!  
Я тишину пою, святя  
Покой родильницы России, —  
Ее баюкаю дитя.

Ему несущи ливан и смиру  
И злато келлии моей.  
Его звезда взошла, — и мирно  
Распались кольца всех цепей.

Забудет мать глухие роды,  
Увидев сына своего.  
Чту ваши рабские свободы  
Перед свободою его?

Почует плод святого чрева  
В плену младенческих пелен.  
В нем Мира нашего, не Гнева  
Дух богоносный воплощен.

### ЯЗЫК

Родная речь певцу земля родная:  
В ней предков неразумный клад лежит,  
И нашептом дубравным ворожит  
Внушенных небом песен мать земная.

Как было древле, — глубь заповедная  
Зачатий ждет, и дух над ней кружит...  
И сила недр, полна, в лозе бежит,  
Словесных гроздий сладость наливная.

### ТВОРЧЕСТВО

*Ricordati che vivi, e cammina!*

Слова Микель-Анджело  
к мрамору «Моисей»

Взыграй, дитя и бог, о, ты, кого во сне  
Лелеял, привитая, Гений, —  
И Ночи пленный сонм, тоскующий о Дне,  
Зови на праздник воплощений!  
Дай кровь Небытию, дай голос Немоте,  
В безликий Хаос ввергни краски,  
И Жизнь воспламени в роскошной нагоде,  
В избытке упоенной пляски!

И ликам реющим их имя нареки  
Творца безвольным произволом,  
И Сокровенное Явленьем облеку,  
И Несказанное Глаголом!  
Немое таинство неумолимых уз  
Расторгни пением Орфея,  
И в обновленный мир прости рукою Муз  
Дар Огненосца-Прометей!

Исполнен обликов непрузренных эфир,  
И над полуночью лазурной  
Светила новые, с бряцаньем стройных лир,  
Плывут чрез океан безбурный.  
Неведомых морей мятежней хлещет вал  
О скал невиданных пределы,  
И вторит сладостней таинственный хорал  
Вечерним стонам Филомелы.

Есть много солнц в ночи, в деннице — робких грез,  
В зефире — тающих созвучий;  
В луче луны дрожит дыханье бледных роз,  
В речной тростинке — стих певучий.

### ТЕМНЫЕ МУЗЫ

Прочь от жизни обиходной  
Гонит Муз полет свободный  
К Сфинксам ночи модный бес;  
Кладязь символа холодный

Но подле колыбели вырыт  
Могильный ров, — народ, внемли!..  
И воинов скликает Ирод  
Дитя похитить у Земли!

Всем миром препояшьте к брани,  
Замкните в дух огни знамен —  
И бойтесь праздновать заране  
Последний приговор времен!

*Март 1917*  
*Сочи*

Прославленная, светится, звеня  
С отгулом сфер, звучащих издалеча,  
Стихия светом умного огня.

И вещей гимн, их свадебная встреча;  
Как уголь, в алмаз замкнувший солнце дня, —  
Творенья духоносного предтеча.  
1927

Неуспокоены, виденья гордых тел,  
Блуждая в нимбах, волят плоти:  
С титанами гор, Бетховен, ты гремел!  
Ты их отронул, Буонарроти!

Уз разрешитель, встань! — и встречной воли полн,  
И мрамор жив Пигмалиона,  
И Красота встает, дочь золотая волн,  
Из гармонического лона.  
Уз разрешитель, встань! — и вод тайник отверст  
Ударом творческого гнева,  
И в плоть стремится жизнь чрез огнеструйный перст,  
И из ребра выходит Ева.

Под иго легкое склони послушный мир,  
Ты, кто теней расторг верйи!  
Будь новый Демиург! Как Дант или Омир,  
Зажги над солнцем Эмпирей!  
Природа — знаменье и тень предвечных дел:  
Твой замысел — ей символ равный.  
Он есть: он — истина. Прах Фидиев истлел:  
Но жив Отец громодержавный!

Сомкнуть творения предгорнее звено  
Ждет Человек своей свободы.  
Дерзай, Прометиад: тебе свершить дано  
Обетование Природы!  
Творящей Матери наследник, воззови  
Преображение Вселенной,  
И на лице земном напечатлей в любви  
Свой Идеал богоявленный!

Учит нас красе небес;  
Мил нам солнца лик подземный,  
Милы зовы глубы стремной.



## ХУДОЖНИК И ПОЭТ

Светел, мир отразив, как волна, бескорыстный художник.  
В зыблемый образ глядясь, счастлив поэт: он Нарцисс.

Грустно-блажен художник-поэт! Он — небо и воды:  
Ловит, влюбленный, свой лик, видит прозрачность и — мир.

## СОВРЕМЕННОСТИ

**I**  
**Valerio Vati**  
**S**

Здесь вал, мутясь, непокоривой  
У ног мятежится тоской:  
А там на мыс — уж белогривый  
Высоко прянул конь морской.

Тебе несущ подснежник ранний  
Я с воскресающих полей, —  
А ты мне: «Милый, чу, в тумане —  
Перекликанье журавлей!»

**II**  
**Ему же**

Твой правый стих, твой стих победный,  
Как неуклонный наш язык,  
Облекся наготову медной,  
Незыблем, как латинский язык!

448

В нем слышу клетк орлов на кручах  
И ночи шелестный Аверн,  
И зов мятежный мачт скрипучих,  
И мольв Сатурн, и хрип таверн.

Взлетит и прыгнет зверь крылатый.  
Как оный идол медяной

## ПЕРЕВОДЧИКУ

Будь жаворонок нив и пажитей — Вергилий,  
Иль альбатрос Бодлер, иль соловей Верлен  
Твоей ловитвою, — все в чужеземный плен  
Не заманить тебе птиц вольных без усилий,

Мой милый птицелов, — и, верно, без насилий  
Не обойдешься ты, поэт, и без измен,  
Хотя б ты другом был всех девяти Камен,  
И зла ботаником, и пастырем идиллий.

## ТЕНИ СЛУЧЕВСКОГО

Тебе, о тень Случевского, привет  
В кругу тобой излюбленных поэтов!  
Я был тебе неведомый поэт,  
Как звездочка средь сумеречных светов,

Когда твой дерзкий гений закликал  
На новые ступени дерзновенья

Пред венецианскою палатой —  
Лик благовестия земной.

Твой зорек стих, как око рыси,  
И сам ты — духа страж, Линкей,  
Елену уследивший с выси,  
Мир расточающий пред ней.

Ты — мышц восторг и вызов буйный,  
Языкова прозябший хмель.  
Своей отравы огнеструйной  
Ты сам не разгадал досель.

Твоя тоска, твое взыванье —  
Свист тирса, — тирсоносца ж нет...  
Тебе в Иакхе целованье,  
И в Дионисе мой привет.

**III**  
**Sole sato**  
**S**

Cui palmamque fero sacramque laurum?  
Balmonti, tibi: nam quod incohasti  
Spirat molle melos novisque multis  
Vacchatum modulans Camena carmen  
Devinxit numeris modisque saeculum  
Sensumque edocuit vaga intimum aevi.

Затем, что стих чужой — что скользкий бог Протей:  
Не улучшить его охватом ни отвагой.  
Ты держишь рыбий хвост, а он текучей влагой

Струится и бежит из немощных сетей.  
С Протеем будь Протей, вторь каждой маске — маской!  
Милей досужий люд своей забавить сказкой.

И в крепкий стих враждующие звенья  
Причудливых сцеплений замыкал.

В те дни, скиталец одинокий,  
Я за тобой следил издалика...  
Как дорог был бы мне твой выбор быстрокий  
И похвала твоя сладка!

## ЗАВЕТЫ СИМВОЛИЗМА

### I

Мысль изреченная есть ложь. Этим парадоксом-признанием Тютчев, ненароком, обличая символическую природу своей лирики, обнажает и самый корень нового символизма: болезненно пережитое современною душой противоречие — потребности и невозможности «высказать себя».

Оттого поэзия самого Тютчева делается не определительно сообщающей слушателям свой заповедный мир «таинственно-волшебных дум», но лишь ознаменовательно приобщающей их к его первым тайнам. Нарушение закона «прикровенной» речи, из воли к обнаружению и разоблачению, отмщается искажением раскрываемого, исчезновением разоблаченного, ложью «изреченной мысли»...

Взрывая, возмутишь ключи:

Питайся ими, и молчи...

И это не самолюбивая ревность, не мечтательная гордость или мнительность, — но осознание общей правды о наставшем несоответствии между духовным ростом личности и внешними средствами общения: слово перестало быть равносильным содержанию внутреннего опыта. Попытка «изречь» его — его умерщвляет, и слушающий приемлет в душу не жизнь, но омертвевшие покровы отлетевшей жизни.

При невозможности изъяснить это несоответствие примерами порядка чисто психологического, рассмотрим отвлеченное понятие — например, понятие «бытия», — как выражение и выражаемое. Независимо от гносеологической точки зрения на «бытие», как на одну из познавательных форм, едва ли возможно отрицать неравноценность облакаемых ею внутренних переживаний. Столь различным может быть дано представление о бытии в сознании, что тот, кому, по его чувствованию, приоткрывается «мистический» смысл бытия, будет ощущать словесное приписывание этого признака предметам созерцательного постижения в повседневном значении обычного слова — как «изреченную ложь», — ощущая, в то же время, как ложь, и отрицание за ними того, что язык ознаменовал символом «бытия». Нелепо — скажет такой созерцатель — утверждать вместе, что мир есть, — и что есть Бог, — если слово «есть» значит в обоих случаях одно и то же.

Что же должно думать о попытках словесного построения не суждений только, но и силлогизмов из терминов столь двусмысленно словесных? Quaternio terminorum будет неотступно сопутствовать усилиям логически использовать данные сверхчувственного опыта. И применима ли, наконец, формальная логика слов-понятий к материалу понятий-символов? Между тем живой наш язык есть зеркало внешнего эмпирического познания, и его культура выражается усилением логической его стихии, в ущерб энергии чисто символической, или мифологической, соткавшей некогда его нежнейшие природные ткани — и ныне единственно могущей восстановить правду «изреченной мысли».

449

## II

В поэзии Тютчева русский символизм впервые творится, как последовательно применяемый метод, и внутренне определяется, как двойное зрение и потому — потребность другого поэтического языка.

В сознании и творчестве одинаково поэт переживает некий дуализм — раздвоение, или, скорее, удвоение своего духовного лица.

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

Так, ты — жилище двух миров.  
Твой день — болезненный и страстный,  
Твой сон — пророчески-неясный,  
Как откровение духов.

Таково самосознание. Творчество также поделено между миром «внешним», «дневным», «охватывающим» нас в «полном блеске» своих «проявлений», — и «неразгаданным, ночным» миром, пугающим нас, но и влекущим, потому что он — наша собственная сокровенная сущность и «родовое наследье», — миром «бестелесным, слышимым и незримым», сотканным, быть может, «из дум, освобожденных сном».

Тот же символический дуализм дня и ночи, как мира чувственных «проявлений» и мира сверхчувственных откровений, встречаем мы у Новалиса. Как Новалису, так и Тютчеву привольнее дышится в мире ночном, непосредственно приобщающем человека к «жизни божески-всемирной».

Но не конечную рознь разделены оба мира: она дана только в земном, личном, несовершенном сознании:

В вражде ль они между собою?  
Иль солнце не одно для них

И неподвижную средю,  
Деля, не съединяет их?

В поэзии они оба вместе. Мы зовем их ныне Аполлоном и Дионисом, знаем их неслиянность и нераздельность, и ощущаем в каждом истинном творении искусства их осуществленное двуединство. Но Дионис могущественнее в душе Тютчева, чем Аполлон, и поэт должен спастись от его чар у Аполлонова жертвенника:

Из смертной рвется он груди

И с беспредельным жаждет слиться

Чтобы сохранить свою индивидуальность, человек ограничивает свою жажду слияния с «беспредельным», свое стремление к «самозабвению», «уничтожению», «смешению с дремлющим миром», — и художник обращается к ясным формам дневного бытия, к узорам «златотканного покрыва», наброшенного богами на «мир таинственный духов», на «бездну безымянную», т.е. не находящую своего имени на языке дневного сознания и внешнего опыта... И все же, самое ценное мгновение в переживании и самое вещее

в творчестве есть погружение в тот созерцательный экстаз, когда «нет преграды» между нами и «обнаженною бездной», открывающейся — в Молчании.

Есть некий час всемирного молчанья,  
И в оный час явлений и чудес

Живая колесница мирозданья  
Открыто катится в святилище небес.

Тогда, при этой ноуменальной открытости, возможным становится творчество, которое мы называем символическим: все, что оставалось в сознании феноменального, «подавлено беспамятством», —

Лишь Музы девственную душу

В пророческих тревожат боги снах.

Такова природа этой новой поэзии — сомнамбулы, шествующей по миру сущностей под покровом ночи.

Настанет ночь, и звучными волнами  
Стихия бьет о берег свой...

То глас ее: он нудит нас и просит.  
Уж в пристани волшебный ожил челн...

Среди темной «неизмеримости» открывается в поэте двойное зрение. «Как демоны глухонемые», перемигиваются между собою светами Макрокосм и Микрокосм. «Что вверху, то и внизу».

Небесный свод, горящий славой звездной,  
Таинственно глядит из глубины;

И мы плывем, пылающею бездной  
Со всех сторон окружены.

То же представление о поэзии, как об отражении двойной тайны — мира явлений и мира сущностей, мы находим под символом «Лебедя»:

450

Она между двойною бездной  
Лелеет твой всезрящий сон, —

И полной славой тверди звездной  
Ты отовсюду окружен.

Итак, поэзия должна давать «всезрящий сон» и «полную славу» мира, отражая его «двойною бездной» — внешнего, феноменального, и внутреннего, ноуменального, постижения. Поэт хотел бы иметь другой, особенный язык, чтобы изъяснить это последнее.

Как сердцу высказать себя?  
Другому как понять тебя?

Поймет ли он, чем ты живешь?

Но нет такого языка; есть только намеки, да еще очарование гармонии, могущей внушить слушающему переживание, подобное тому, для выражения которого нет слов.

Игра и жертва жизни частной,  
Приди ж, отвергни чувств обман  
И ринься, бодрый, самовластный,  
В сей животворный океан!

Приди, струей его эфирной  
Омой страдальческую грудь —  
И жизни божески-всемирной  
Хотя на миг причастен будь.

Слово-символ делается магическим внушением, приобщающим слушателя к мистериям поэзии. Так и для Боратынского — «поэзия святая» есть «гармонии таинственная власть», а душа человека — ее «причастница»... Как далеко это воззрение от взглядов XVIII века, еще столь живучих в Пушкине, на адекватность слова, на его достаточность для разума, на непосредственную сообщительность «прекрасной ясности», которая могла быть всегда прозрачной, когда не предпочитала — лукавить!

### III

Символизм в новой поэзии кажется первым и смутным воспоминанием о священном языке жрецов и волхвов, усвоивших некогда словам всенародного языка особенное, таинственное значение, им одним открытое, в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта. Они знали другие имена богов и демонов, людей и вещей, чем те, какими называл их народ, и в знании истинных имен полагали основу своей власти над природой. Они учили народ умилостивлять страшные силы призывами ласкательными и льстивыми, именовать левую сторону «лучшею», фурий — «благими богинями», подземных владык — «подателями богатств и всякого изобилия»; а сами хранили про себя преемственность иных наименований и словесных знаков, и понимали одни, что «смесительная чаша» (кратэр) означает душу, и «лира» — мир, и «пещера» — рождение, и «Астерия» — остров Делос, а «Скамандрий» — отрока Астианакса, сына Гекторова, — и уже задолго, конечно, до Гераклита и элейцев — что «умереть» значит «родиться», а «родиться» — «умереть», и что «быть» — значит «быть воистину», т.е. «быть как боги», и «ты еси» — «в тебе божество», а неабсолютное «быть» всенародного словоупотребления и мирозерцания (δοξα) относится к иллюзии реального бытия или бытию потенциальному (μη ον).

Учение новейших гносеологов о скрытом присутствии в каждом логическом суждении, кроме подлежащего и сказуемого, еще третьего, нормативного элемента, некоего «да», или «так да будет», которым воля утверждает истину, как ценность, помогает нам, — стоящим на почве всецело чуждых этим философам общих воззрений, — уразуметь

религиозно-психологический момент в истории языка, сказавшийся в использовании понятия «бытия» для установления связи между субъектом и предикатом, что впервые осуществило цельный состав грамматического предложения (*pater est bonus*). Слова первобытной естественной речи прилегли одно к другому вплотную, как циклопические глыбы; возникновение цементирующей их «связки» (*copula*) кажется началом искусственной обработки слова. И так как глагол «быть» имел в древнейшие времена священный смысл бытия божественного, то позволительно предположить, что мудрецы и теурги тех дней ввели этот символ в каждое изрекаемое суждение, чтобы освятить им всякое будущее познание и воспитать — или только посеять — в людях ощущение истины, как религиозной и нравственной нормы.

Так владели изначальные «пастыри народов» тою речью, которую нарекли «языком богов»; и перенесение этого представления и определения на язык поэтический знаменовало религиозно-символический характер напевного, «вдохновенного» слова. Новое осознание поэзии самими поэтами, как «символизма», было воспоминанием о стародавнем «языке богов». Ибо в ту пору, когда поэт, замедливший (если верить Шиллеру) в олимпийских чертогах, увидел, вернувшись на землю, что не только поделен без него вещественный мир и певцу нет в земном части и надеда, но (— и этого еще не знает Шиллер) что и все слова его родового языка захвачены во владение хозяевами жизни и в повседневный обиход ее обыденными потребностями, — ничего и не оставалось больше поэту как припомнить наречие, на каком дано ему было беседовать с небожителями, — и через то стать вначале недоступным пониманию толпы.

Символизм кажется упреждением той гипотетически мыслимой, собственно религиозной эпохи языка, когда он будет обнимать две раздельных речи: речь об эмпирических вещах и отношениях и речь о предметах и отношениях иного порядка, открывающегося во внутреннем опыте, — иератическую речь пророчествования. Первая речь, ныне единственно нам привычная, будет речь логическая, — та, основную внутреннюю форму которой является суждение аналитическое; вторая, ныне случайно примененная к первой, обвивающая священную золотою омойю дружные с нею дубы поэзии и глушащая паразитическим произрастанием рассадики науки, поднимающаяся тучными колосьями родного злака на пажитях вдохновенного созерцания и чуждыми плевелами на поле, вспаханном плугами точного мышления, — будет речь мифологическая, основную форму которой послужит «миф», понятый как синтетическое суждение, где подлежащее — понятие-символ, а сказуемое — глагол: ибо миф есть динамический вид (*modus*) символа, — символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действительная сила.

#### IV

Символизм кажется воспоминанием поэзии о ее первоначальных, исконных задачах и средствах.

В стихотворении «Поэт и Чернь» Пушкин изображает Поэта посредником между богами и людьми:

Мы рождены для вдохновенья,

Для звуков сладких и молитв.

Боги «вдохновляют» вестника их откровений людям; люди передают через него свои «молитвы» богам; «сладкие звуки» — язык поэзии — «язык богов». Спор идет не между поклонником отвлеченной, внежизненной красоты и признающими одно «полезное» практиками жизни, но между «жрецом» и толпой, переставшей понимать «язык богов», отныне мертвый и только потому бесполезный. Толпа, требующая от Поэта языка земного, утратила или забыла религию, и осталась с одною утилитарною моралью. Поэт — всегда религиозен, потому что — всегда поэт; но уже только «рассеянной рукой» бряцает он по заветным струнам, видя, что внимающих окрест его не стало.

Напрасно видели в этом стихотворении, строго выдержанном в стиле древности, не знавшей формулы «искусство для искусства», провозглашение прав художника на бесцельное для жизни и затворившееся от нее в свой обособленный мир творчество. Пушкинский Поэт помнит свое назначение — быть религиозным устройтелем жизни, истолкователем и укрепителем божественной связи сущего, теургом. Когда Пушкин говорит о Греции, он воспринимает мир как эллины, а не как современные эллинизирующие эстеты: слова о божественности бельведерского мрамора — не безответственное, словесное утверждение какого-то «культа» красоты в обезбоженном мире, но исповедание веры в живого двигателя мирозидательной гармонии, и не риторическая метафора — изгнание «непосвященных».

Задачу поэзии была заклинательная магия ритмической речи, посредствующей между миром божественных сущностей и человеком. Напевное слово преклоняло волю вышних царей, обеспечивало роду и племени подземную помощь «воспетого» героя, предупреждало о неизбежном уставе судеб, запечатлевало в незабываемых речениях (*ῥήματα*) богоданные законы нравственности и правового устройства и, утверждая богопочитание в людях, утверждало мировой порядок живых сил. Поистине, камни слагались в городские стены лирными чарами, и — помимо всякого иносказания — ритмами излечивались болезни души и тела, одерживались победы, умирялись междоусобия. Таковы были прямые задачи древнейшей поэзии — гимнической, эпической, элегической. Средством же служил «язык богов», как система чаровательной символики слова с ее музыкальным и оркестрическим сопровождением, из каковых элементов и слагался состав первоначального, «синкретического», обрядового искусства.

Воспоминание символизма об этой почти незапамятной исторически, но незабвенной стихийною силою родового наследья, поре поэзии, выразилось в следующих явлениях:

1) в подсказанном новыми запросами личности новом обретении символической энергии слова, непорабощенного долгими веками служения внешнему опыту, благодаря религиозному преданию и охранительной мощи народной души;

2) в представлении о поэзии, как об источнике интуитивного познания, и о символах, как о средствах реализации этого познания;

3) в намечающемся самоопределении поэта не как художника только, но и как личности — носителя внутреннего слова, органа мировой души, озаменователя сокровенной связи сущего, тайновидца и тайнотворца жизни.

Немудрено, что темы космические стали главным содержанием поэзии; что мимолетные и едва уловимые переживания приобрели отзвучие «мировой скорби»; что завещанное эстетизмом уточнение внешней восприимчивости и внутренней чувствительности послужило целям опыта в поисках нового миропостижения, и само познание призрачности явлений предстало как мировая трагедия уединенной личности.

## V

Оценка русского «символизма» немало зависит от правильности представления о международной общности этого литературного явления и о существе западного влияния на тех новейших наших поэтов, которые начали свою деятельность присягнув в верности раздававшемуся на Западе многозначительному, но и многосмысленному кличу. Ближайшее изучение нашей «символической школы» покажет впоследствии, как поверхностно было это влияние, как было юношески непродумано и, по существу, мало плодотворно заимствование и подражание, и как глубоко уходит корнями в родную почву все подлинное и жизнеспособное в отечественной поэзии последних полутора десятилетий.

Короткий промежуток чистого эстетизма, нигилистического по мирозерцанию, эклектического по вкусам и болезненного по психологии, отделяет возникновение так называемой «школы символистов» от эпохи великих представителей религиозной реакции нашего национального гения, против волны иконоборческого материализма. Оставляя вне рассмотрения надолго определившее пути нашего духа творчество Достоевского, как не принадлежащее сфере ритмического слова, напомним родные имена Владимира Соловьева и певца «Вечерних Огней»<sup>1</sup> — двух лириков, которым предшествует в преемстве символического предания нашей поэзии, где отсветилась вся жизнь, и раздробленные, но слепительные лучи внутреннего опыта; Боратынский, чья задумчивая и глухоторжественная мелодия кажется голосом темной памяти о каком-то давнем живом знании, открывавшем перед зрячим некогда взором поэта тайную книгу мировой души; Гоголь, знавший трепет и восторг второго зрения, данного «лирическому поэту», и обреченный быть только испуганным соглядатаем жизни, которая, чтобы скрыть от его вещего духа последний смысл своей символики, вся окуталась перед ним волшебным-зыблемым покрывалом причудливого мифа; наконец серафический (как говорили в средние века) и вместе демонический (как любил выражаться Гете) Лермонтов, в гневном мятеже и в молитвенном умилении равно томимый «чудным желаньем», тоской по таинственному свиданию и иным песням, чем «скучные песни земли», — Лермонтов, первый в русской поэзии затрепетавший предчувствием символа символов — Вечной Женственности, мистической плоти рожденного в вечности Слова.

Тютчев был не одинок, как зачинатель течения, предназначенного — мы верим в это — выразить в будущем заветную святость нашей народной души. Его окружали — после Жуковского, на лире которого русская Муза нашла впервые воздушные созвучия мистической душевности, — Пушкин, чей гений, подобный алмазу редчайшей чистоты и игры, не мог не преломить в своих гранях, где отсветилась вся жизнь, и раздробленные, но слепительные лучи внутреннего опыта; Боратынский, чья задумчивая и глухоторжественная мелодия кажется голосом темной памяти о каком-то давнем живом знании, открывавшем перед зрячим некогда взором поэта тайную книгу мировой души; Гоголь, знавший трепет и восторг второго зрения, данного «лирическому поэту», и обреченный быть только испуганным соглядатаем жизни, которая, чтобы скрыть от его вещего духа последний смысл своей символики, вся окуталась перед ним волшебным-зыблемым покрывалом причудливого мифа; наконец серафический (как говорили в средние века) и вместе демонический (как любил выражаться Гете) Лермонтов, в гневном мятеже и в молитвенном умилении равно томимый «чудным желаньем», тоской по таинственному свиданию и иным песням, чем «скучные песни земли», — Лермонтов, первый в русской поэзии затрепетавший предчувствием символа символов — Вечной Женственности, мистической плоти рожденного в вечности Слова.

Но было бы неправильно назвать этих поэтов, на основании выше наблюдаемых мотивов их лирики, символистами, подобно Тютчеву, в теснейшем значении этого слова, — поскольку отличительными признаками чисто символического художества являются в наших глазах:

1) сознательно выраженный художником параллелизм феноменального и ноуменального; гармонически найденное созвучие того, что искусство изображает, как действительность внешнюю (realia), и того, что оно провидит во внешнем, как внутреннюю и высшую действительность (realioga); озаменованное соответствий и соотношений между явлением (оно же — «только подобие», «nur Gleichniss») и его умопостигаемую или мистически прозреваемую сущностью, отбрасывающую от себя тень видимого события;

2) — признак присущий собственно символическому искусству и в случаях так называемого «бессознательного» творчества, не осмысливающего метафизической связи изображаемого, — особенная интуиция и энергия слова, каковое непосредственно ощущается поэтом как тайнопись неизреченного, вбирает в свой звук многие, неведомо откуда отозвавшиеся эхо и как бы отзвуки родных подземных ключей — и служит, таким образом, вместе пределом и выходом в запредельное, буквами (общепонятным начертанием) внешнего и иероглифами (иератическою записью) внутреннего опыта.

Историческою задачею новейшей символической школы было раскрыть природу слова, как символа, и природу поэзии, как символика истинных реальностей. Не подлежит сомнению, что эта школа отнюдь не выполнила своей двойной задачи. Но несправедливо было бы отрицать некоторые начальные ее достижения, по преимуществу в границах первой части проблемы, и, в особенности, значение символистического



пафоса в переживаемом нами всеобщем сдвиге системы духовных ценностей, составляющих умственную культуру, как мирозерцание.

## VI

В пределах истории нашего новейшего символизма обобщающее изучение легко различает два последовательных момента, характеристика которых позволяет взаимно противоположить их, как тезу и антитезу, и постулировать третий, синтетический момент, имеющий заключить описываемый период некоторыми окончательными осуществлениями в ряду ближайших из намеченных целей.

Пафос первого момента составляло внезапно раскрывшееся художнику познание, что не тесен, плосок и скуден, не вымерен и не исчислен мир, что много в нем, о чем вчерашним мудрецам и не снилось, что есть ходы и прорывы в его тайну из лабиринта души человеческой, только бы — первым глашатаям казалось, будто все этим сказано! — научился человек дерзать и «быть как солнце», забыв внушенное ему различие между дозволенным и недозволенным, — что мир волшебен и человек свободен. Этот оптимистический момент символизма характеризуется доверием к миру, как данности: стройные соответствия (*correspondances*) были открыты в нем и другие, еще более загадочные и пленительные, ожидали новых аргонавтов духа, ибо познать их значило овладеть ими — и учение Вл. Соловьева о теургическом смысле и назначении поэзии, еще не понятое до конца, уже звучало в душе поэта, как повелительный призыв, как обет Фауста — «к бытию высочайшему стремиться неустанно» («zum höchsten Dasein immerfort zu streben»). Слово-символ обещало стать священным откровением или чудотворною «мантрой», расколдовывающей мир. Художникам предлежала задача цельно воплотить в своей жизни и в своем творчестве (непреренно и в подвиге жизни, как в подвиге творчества!) мирозерцание мистического реализма или — по слову Новалиса — мирозерцание «магического идеализма»; но раньше им должно было выдержать религиозно-нравственное испытание «антитезы» — и разлад, если не распад, прежней фаланги в наши дни явно показывает, как трудно было это преодоление и каких оно стоило потерь... Мир твоей славной, страдальческой тени, безумец Врубель!..

Из каждой строки вышеизложенного следует, что символизм не хотел и не мог быть «только искусством». Если бы символисты не сумели пережить с Россией кризис войны и освободительного движения, они были бы медью звенящего и кимвалом бряцающим. Но переболеть общим недугом для них значило многое; ибо душа народная болела, и тончайшие яды недуга они должны были претворить в своей чуткой и безумной душе. Не Голкондой волшебных чудес показался им отныне мир, не солнечною лирой, ожидающе вдохновенных перстов лирника-чародея, — но грудю «пепла», озираемую мертвенным взором Горгоны. В творениях З.Н. Гиппиус, Федора Сологуба, Александра Блока, Андрея Белого послышались крики последнего отчаяния. Солнцеподобный, свободный человек оказался раздавленным «данностью» хаоса червем, бессильно упорствующим утвердить в себе опровергнутого действительностью бога. Паладину Прекрасной Дамы приснилась она «картонною невестой». Образ чаемой Жены стал двоиться и смешиваться с явленным образом блудницы. Во имя религиозного приятия нетленной под покровом тления Земли, было провозглашено религиозное неприятие «сего мира»; и неприемлющие мир всею болью своего разлада — гневались за то, что было по имени названо самое больное. Люди стали ревновать к муке и, охваченные паникой, бояться слов, в безмолвии сжигавших душу. Положительное религиозное чувство уверяло, что «непримиримое Нет» есть необходимый путь к разоблачению «слепительного Да», — и недавние художники, отрясая прах от ног своих во свидетельство против соблазнов искусства, устремились к религиозному действию на иной ниве, — как Александр Добролюбов и Д.С. Мережковский.

Что же предстояло тем, которые остались художниками? Всякое замедление в «антитезе» равнялось, для художественного творчества, отказу от теургического идеала и утверждению начала романтического. Воспоминание о прежних лучезарных видениях должно было укрепиться в душе только как воспоминание, утрачивая живость реального присутствия, — баюкать больную душу мечтательными напевами о далеком и несбыточном; противоречие же грезы и действительности — взростить романтический юмор. Или еще можно было, по примеру Леонида Андреева, все кому-то угрожать и что-то проклинать; но это не было бы уже искусством, и вскоре потеряло бы всякую действенность и состоятельность, даже при байроновских силах.

Легче и посильнее было выйти из зачатого круга «антитезы» отречением от навыка заоблачных полетов и внеличных чувствований — капитуляцией перед наличною «данностью» вещей. Этот процесс обескрыления закономерно приводит остепенившихся романтиков к натурализму, который, пока он еще на границах романтизма, обычно окрашивается бытоописательным юмором, а в области собственно «поэзии» — к изяществу шлифовального и ювелирного мастерства, с любовью возводящего «в перл создания» все, что ни есть «красивого» в этом, по всей вероятности, литературнейшем из миров. Названное ремесло обещает у нас приятный расцвет; и столь живое в эти дни изучение поэтического канона, несомненно, послужит ему на пользу.

«Парнасизм» имел бы, впрочем, полное право на существование, если бы не извращал — слишком часто — природных свойств поэзии, в особенности, лирической: слишком склонен он забывать, что лирика, по природе своей, — вовсе не изобразительное художество, как пластика и живопись, но — подобно музыке — искусство двигательное, — не созерцательное, а действенное, — и, в конечном счете, не иконотворчество, а жизнетворчество.

Обращение к формальному канону, плодотворное вообще — при условии не школьно-догматического, но генетического изучения традиционных форм, и вредное лишь при уклоне к безжизненно-академическому идолопоклонству и эпигонству, имеет по отношению к задачам символизма особенное назначение: оно оказывает на искусство очистительное воздействие; обличает неизящество и ложь внутренне неоправданных новшеств; отменяет все случайное, временное, наносное; воспитывает строгий вкус, художественную взыскательность, чувство ответственности и осторожную выдержку в обращении со стариной и новизной; ставит поэта-символиста лицом к лицу с его истинными и конечными целями, — наконец, развивает в нем сознание живой преемственности и внутренней связи с прошлыми поколениями, делает его впервые истинно свободным в иерархическом соподчинении творческих усилий, придает его дерзновению опыт и его стремлениям сознательность.

Но внешний канон бесплоден, как всякая норма, если нет живых сил, в стихийное волнение которых она вносит начало строя, — и немощно-тираничен, как всякая норма, если ее устроительный принцип не входит в органическое сочетание — как бы не вступает в брак — со стихией, ищущей строя, но насильственно принуждает и порабощает стихию. Дальнейшие пути символизма обусловлены, по нашему мнению, победою и господством того начала в душе художника, которое мы назвали бы «внутренним каноном».

Под «внутренним каноном» мы разумеем: в переживании художника — свободное и цельное признание иерархического порядка реальных ценностей, образующих в своем согласии божественное всеединство последней Реальности, в творчестве — живую связь соответственно соподчиненных символов, из коих художник тклет драгоценное покрывало Душе Мира, как бы творя природу, более духовную и прозрачную, чем многоцветный пеплос естества. Как только формы право соединены и соподчинены, так тотчас художество становится живым и знаменательным: оно обращается в озаменованное тайновидение прирожденных форм соотношений с высшими сущностями и в священное тайнодействие любви, побеждающей разделение форм, в теургическое, преображающее «Б у д и». Его зеркало, наведенное на зеркала раздробленных сознаний, восстанавливает изначальную правду отраженного, исправляя вину первого отражения, извратившего правду. «Зеркалом зеркал» — «speculum speculorum» — делается художество, все — в самой зеркальности своей — одна символика единого бытия, где каждая клеточка живой благоухающей ткани творит и славит свой лепесток, и каждый лепесток излучает и славит сияющее средоточие неисповедимого цветка — символа символов, Плоти Слова.

Символизм еще созерцает символы в отдельности случайно выявленных и как бы вырванных из связи целого соответствий; он еще не прозрел до конца и «видит проходящих людей как деревья». В символических последних достижений, путь к которым ведет через «внутренний канон», нет больше символических форм; есть одна форма, один образ, как символ, и в нем оправдание всех форм. О нем Фет, «прямо смотря из времени в вечность», пел свою лебединую песнь, что «несется, как дым, и тает», прозревая «Солнце мира»:

И неподвижно на огненных розах  
Живой алтарь мирозданья курится;  
В его дыму, как в творческих грезах,  
Вся сила дрожит, и вся вечность снится.

И все, что мчится по безднам эфира,  
И каждый луч, плотской и бесплотный, —  
Твой только отблеск, о Солнце Мира,  
И только сон, — только сон мимолетный...

Только тот, кто едва успел закружиться в Дионисовом вихре, может смешать дионисийство с внутренним анархизмом и аморфизмом. Когда Мэнада потеряла себя в боге, она останавливается с протянутой рукой, готовую принять и нести все, что ни даст бог, — светоч или тирс с головою сына, меч или цветок, — всецело и безлично послушная не своей воле. Ее безмолвное слово: «Гряди! Буди!».. — «Так и ты, встречая бога, — сердце, стань! сердце, стань!.. У последнего порога, сердце, стань... сердце, стань»...

«Внутренний канон» означает внутренний подвиг послушания, во имя того, чему поэт сказал «да», с чем он обручился золотым кольцом символа:

Легло на дно пурпурное  
Венчальное кольцо:

Яви, смятенье бурное,  
В лазурности — Лицо!

И Душа Мира — откуда? из синеющего ли кристалла несказанных далей? из голубого ли нимба неизреченной близости? — отвечает поэту:

Я ношу кольцо,  
И мое лицо —

Кроткий луч таинственного «Да»...

<sup>2</sup> «В современной литературе лирический элемент, кажется, самый могущественный... Самое большее, что может сделать лирика, это — усложнять переживания, —

От этого связующего акта всецело отдавшейся воли и религиозного устройства всего существа зависит судьба символического поэта. Так обязывает символизм.

До сих пор символизм усложнял жизнь и усложнял искусство<sup>2</sup>. Отныне — если суждено ему быть — он будет упрощать. Прежде символы были разрознены и рассеяны, как россыпь драгоценных камней (и отсюда происходило преобладание лирики); отныне символические творения будут подобны символам-монолитам. Прежде была «символизация»; отныне будет символика. Цельное мирозерцание поэта открывает

загромождающая душу  
невообразимым хаосом  
и сложностью». А. Блок, предисловие к  
«Лирическим драмам».

ее в себе, цельную и единую. Поэт найдет в себе религию, если он найдет в себе *связь*. И «связь» есть «обязанность».

В терминах эстетики, связь свободного соподчинения значит: «большой стиль». Родовые, наследственные формы «большого стиля» в поэзии — эпопея, трагедия, мистерия: три формы одной трагической сущности. Если символическая трагедия окажется возможной, это будет значить, что «антитеза» преодолена: эпопея — отрицательное утверждение личности, чрез отречение от личного, и положительное — соборного начала; трагедия — ее воскресение. Трагедия всегда реализм, всегда миф. Мистерия — упразднение символа, как подобия, и мифа, как отраженного, увенчание и торжество чрез прохождение вратами смерти; мистерия — победа над смертью, положительное утверждение личности, ее действия; восстановление символа, как воплощенной реальности, и мифа, как осуществленного «Fiat» — «Да будет!..»

В заключение, несколько слов к молодым поэтам. В поэзии хорошо все, в чем есть поэтическая душевность. Не нужно желать быть «символистом»; можно только наедине с собой открыть в себе символиста — и тогда лучше всего постараться скрыть это от людей. Символизм обязывает. Старые чеканы школы истерлись. Новое не может быть куплено никакою другою ценой, кроме внутреннего подвига личности. О символе должно помнить завет: «Не приемли все». И даже тот, кто не все приемлет символ, должен шесть дней делать — как если бы он был художник, вовсе не знающий о «ge-alloga», — и сотворить в них все дела свои, чтобы один, седьмой день недели отдать, в выше истолкованном, торжественном смысле,

— для вдохновения,

Для звуков сладких и молитв.

## МЫСЛИ О ПОЭЗИИ

### 1

Первоначальный стих — заклинание. В заговоре ни одного слова ни опустить нельзя, ни переставить, ни подменить другим словом: силу потеряет заговор. Но еще древнее заговора-нашепта чародейный напев (incantamentum, *ἐπιδοῖν*). Из напевной ворожбы вышел стих, как устойчивый звуковой состав размерной речи.

Такой стих, если он не сакрально-правовая формула (как “infelici arbori suspendito” в первой книге Ливия), людям темен, но богам внятен. “Вещий язык” волхва — язык самих богов, чью волю вещун испытует или связует. Он умеет говорить с незримыми сильными, люди же не умеют. Но он и не приглашает посторонних к участию в его “мольбах и гаданьях”. Он хотел бы, напротив, утаить от них смысл произносимого под покровом иносказательных означенных и ведовских, наговорных звукосочетаний, — как и прорицание, испрашиваемое людьми, не должно, да и не может быть им до конца понятно: сновидческое откровение многосмысленно. Нечто подобное наблюдается в церкви первых веков, как о том свидетельствуют “глоссолалические” тексты. “Пророчествующие” времен апостольских частию проповедовали общине, частию же “говорили к ангелам”, и эта “заумная” беседа с ангелами казалась слушателям, по своей невразумительности, иноязычною.

В ту раннюю пору, когда вещий певец (vates) заклинал или пророчил, когда хоровой пэан отвращал чуму по свидетельству Гомера и поражал страхом вражье воинство по описанию Саламинской битвы у Эсхила, когда пляска и маска привлекали божественные силы к овладению человеком и заставляли обаянного ими испытывать чудо превращения, ужас и восторг инобытия, — то, что впоследствии стало искусством, “мусическими искусствами” эллинов, еще служило только богам, а не услаждению смертных. И сама “слава”, которая составляет существенное назначение позднейшей поэзии, т.е. хвалебное величание, или просто упоминание, наименование в высокой песни, — была заздравным поминанием пред лицом небожителей или подземных владык. Искусства, себе довлеющего, тогда еще не было, все было богослужебный обряд и священное действие; но первые речевые, эвфонические, ритмические обретения, приемы и навыки, как и душевные состояния или расположения, представленные в обряде, вошли в искусство, из обряда расцветшее, как его “наследье родовое”, как те определительные для будущих метаморфоз, прирожденные первообразы, о коих можно сказать словами Гете: “ни время, ни внешняя мощь не в силах разрушить изначала запечатленной формы, развитие которой есть жизнь”.

И в наши дни, — в век мятежа против всех ценностей, опирающихся на предание, — исконная магическая природа стиха спасает его от многообразных искушений переплавить его наследственный чекан в ходячую монету, растворить его природный кристалл в зыбучей стихии обиходного говора. Истинный стих остается донныне замкнутым в себе организмом, живущим как бы вне общей, быстротекущей и забывчивой жизни своею иноприродною жизнью и памятью, — отличным по внутренней форме своего словесного состава и по морфологическому принципу своего строения от других речевых образований, — полным скрытых целесообразностей и соответствий, как всякий живой организм, в котором все необходимо и согласно-взаимодейственно. Истинный стих тот, чье действие на душу невозможно вызвать другими звуками и иною мерою звуков,

как мелодию можно “вариировать”, но ее единственного очарования, ее безглагольной вести нельзя передать иным сочетанием тонов и иным ритмом.

Суверенная независимость поэтической речи, инородной по отношению к речи прозаической, будет неизменно утверждаться, “доколь в подлунном мире жив будет хоть один поэт”. Недавно в защиту этой независимости выступил Поль Валери. Иначе не мог ни думать, ни творить ученик Стефана Малларме, больного тоскою по “магическому стиху”. Терпеливый алхимик темных словесных составов, в которых уже сверкало искомое золото, Малларме мечтал рассказать повесть мира, подобно Силену Виргилиевой эклоги (“подобно Орфею” — говорил он сам!), языком “чистой” поэзии, освобождающим пленные гармонии, соединяющим разделенное, впервые осуществляющим в завершительном слове все дотоле незавершенное и неназванное, — древние сказали бы: языком богов. “Не в начале было для него Слово”, — замечает Валери: “оно казалось ему конечною целью всех вещей”. Что такое этот неусыпный помысл однодума Малларме о ненаписанной “Книге”? “Словесье ложное”, как рассудили бы наши благочестивые предки? Идеалистическое марево мира, изведенного из глубин самосознания?... Или же пробудившаяся у крайних пределов позднего искусства атактистическая память о “родовом наследье” певца, об изначальных “напевах” чудотворцев-лирников — Орфея, Мусея, Фамиры, Амфиона — над колыбелью поэзии?

## 2

Обряд правится богам, искусство обращается к людям: такое различие согласовалось бы с гипотезой о происхождении искусства из игры, но действительность не отвечает гипотезе. Искони люди привыкли свое лучшее отдавать в дар тем, кого Веды и Гомер равно величают “подателями даров”, — и с тех пор как услышали от небесной Музы, что “одно прекрасное мило, а непрекрасное немило” (Феогнид), их первую заботою было сделать богослужение прекрасным. И если общее веселье, каким завершалось угощение невидимых гостей, давало наибольший простор выдумке и вымыслу, несомненно, с другой стороны, что творимое на праздничную потребу искусство веками сохраняет не только многие внешние черты, но и богомыслие обряда. Боги не покидают людей в их играх; люди в своих песнях и сказах не могут обойтись без богов. Прежнее различие лишь постольку оправдывается, поскольку священное действо окружено тайной, искусство же по природе своей (что “красота — нисхождение”, видел и зачуранный от всякой метафизики Ницше), по своему основному влечению — открыто и общительно. Нетерпеливое, оно ищет разоблачить тайну богов, как умеет, не боясь произвольных догадок и противоречивых домыслов: оно гадает о богах мифотворческим воображением.

Однако сама общительность искусства предполагает некоторую сокровищницу духовных даров, откуда почерпается сообщение: ею владеют дочери Зевса и Памяти — Музы. С ветвью излюбленного ими лавра в руке нисходит видевший их и слышавший их голос юный пастырь овец — Гесиод — с горных пастбищ дубравного Геликона, неся в доли “вещую память о богах”, которую боги в него “вдохнули”. Музы напоминают эпическому певцу по порядку стародавние были. И те же Музы, но уже не как наперсницы матери, а как участницы олимпийского хора, предводимого Аполлоном, ручаются за лирического поэта, повинующегося в самой свободе своей их тонким внушениям, ими движимого, ими “вдохновляемого”. Пусть, — как говорит Гесиод не без чувства собственного превосходства о своих соперниках Гомерадах, — “много певцы вымышляют”: вдохновенное всегда оправдано, а сами Музы открыли ему, что они горазды на красные вымыслы, хоть умеют, когда захотят, вещать и сущую истину. Поддельное же неубедительно и недолговечно, а лжесвидетельство — прямая обида богам. Ариона спасают они от волн морских, а Стесихора, неправо обвинившего Елену, карают слепотой и не прежде возвращают ему зрение, чем он в “обратной песни” — Палинодии оправдал ее и восславил. Религиозные представления о священных (следовательно, во всяком случае культовых) истоках отдельных родов мусического творчества, о мироустроительной лире мифических певцов-теургов, о преемственном сани поэта, их позднего наследника, легли в основу Платонова учения о вдохновении и вместе с перечнем непререкаемых образцов были закреплены в александрийском “каноне”, этих святцах эллинской поэзии.

Три особенности сообщают ей несравненную свежесть и вместе какую-то девственную строгость. Во-первых, соединение мифотворческой свободы с устойчивостью коренной формы мифического узрения. Во-вторых, точное различие родов поэзии по стилю, допускающее в округу Муз всякое изъяснение, сообразное строю форм данного рода, и изгоняющее из этой округи все по существу непоэтическое и поэтически неубедительное, каковы приемы витийства и рассудочные доводы. В-третьих, подчинение личного мотива и своеволия принципу объективной правды, необходимо присущей, согласно понятиям древних о общительности искусства, всякому вдохновенному сообщению.

Последнее замечание приводит нас к проблеме “субъективной” лирики, или в терминах Ницше (“Рождение Трагедии”), к проблеме Архилоха. Почему древние не только в отзывах словесников, выражающих установившееся мнение, но и в монументальных двуликих изображениях сопоставляют с олимпийски вознесенным над жизнью Гомером дерзкого поэта седьмого века, впервые осмелившегося в стихах своенравных и вызывающих поведать миру свои личные житейские опыты, страсти и пристрастия, обиду неудачного сватовства и похвальбу брошенным в бегстве щитом? Формальная заслуга Архилоха огромна: он художественно узаконил и ввел на века в поэтический обиход говорные (не для пения назначенные) иамбы, — ругательные иамбы обрядовых издевок и перебранок, подслушанные им на простонародных



празднествах Деметры, богини его жреческого рода. Желчные Архилоховы иамбы еще звучат в поздних подражаниях Горация и в новейших подражаниях Горацио; их язвительным сарказмом напитал Пушкин свои строфы “На выздоровление Лукулла” и отповеди Поэта в споре с “Чернью”, первоначально озаглавленном “Иамб”. Энергический, гибкий, выразительный стих, укромная, постепенно расширяет круг своего господства и, наконец, почти безраздельно завладевает драматическим диалогом сцены. Но как ни широко разрослось Архилохово насаждение — ведь и поныне среди стихотворных размеров преобладает иамб, — еще важнее было само дерзновение заговорить в поэзии не о всеобщем, неизменном и непререкаемом, а о частном, случайном, лично усмотренном и лично пережитом. Каким же чудом это зыбучее, прихотливое, обособленное, незаконное показалось потомству нечуждым некоей объективной правды, было признано “вдохновенным” сообщением?

В этом суть проблемы. Отчего стольких стихотворцев, докучающих нам излишними своими чувствами, мы готовы отстранить ледяными словами Лермонтова: “какое дело нам, страдал ты или нет, к чему нам знать твои волнения, надежды глупые первоначальных лет, рассудка злые сожаленья?” — и в то же время сочувственно откликаемся на признания других? Оттого, по-видимому, что в первом случае психологическая данность обнажается преждевременно как таковая, и бытие переживается не претворенным в отдалившееся и в себе оформившееся визионерное инобытие, — между тем как во втором случае я, испытывающее аффект, предстает как бы в зеркальном отражении, следовательно, отчуждении творческому я, уже свободному от наблюдаемого и изображаемого аффекта: перед нами не действительный Архилох, а сценическая маска Архилоха. Без “очищения” (катарсиса), достигнутого таким внутренним отрешением от себя самого, не светится над произведением та потусторонняя улыбка хотя бы только предчувственной сверхличной гармонии, которая служит для людей знаменем подлинности мусического сообщения. Неудивительно, что маска Архилоха говорит о себе, как все маски сцены, в иамбах. Архилох и по написании своих стихов остался в жизни тем же человеком, каким он был, но то, что он “возвел в перл создания”, живет, освобожденное от него самого, вне времени, в невозмутимом царстве чистой формы; и это чудо Муз, над ним совершившееся, элины умели святить.

## 3

Христианство, в борьбе с наследием античных религиозных идей, нанесло первый, но не смертельный удар вере поэта в его мусическое посланничество. Вдохновение среди язычников осеяло Сивилл, а также, редкими мгновениями, нескольких “христиан до Христа”, каков Вергилий, мессиянская эклога которого была прочитана на Никейском соборе. Все же остальное, приписанное внушению ложных божеств, — или демонское прельщение, или же, в своей здоровой части, восприятие естественного разума и свидетельство нравственного закона, написанного в сердцах. Так учила церковь, спасая в то же время гуманистическую образованность; школа, в свою очередь, одновременно опровергала в силлогизмах и укрывала под риторическими фигурами преследуемых богов. В пятом веке Сидоний Аполлинарий, епископ сам, навоняет свои стихи языческой мифологией. От всего готовы были отречься поэты, кроме памятной гармонии форм и доверия красоте. Данте не обходится без призыва Муз, а через два столетия после Данте, в ватиканской палате, долженствовала Юлия Второго, провозгласить свою стенную роспись “Риму и миру” достигнутое при посредстве платонизма примирение между эллинской мудростью и богооткровенной, Рафаэль изображает сидящую на облаках, крылатую и лавром увенчанную Поэзию между двух ангелов, держащих скрижали с начертанием Вергилиевых слов: “NUMINE AFFLATUR” — “божеством вдохновляема”.

“Кто нас не чтит, пророков божества, — богов самих, надменный, презирает” — поет Ронсар. Поэты упрямо свидетельствовали о благодатной действительности вдохновения, потому что по опыту знали и произвольность состояний, означаемых этим именем, и хладное бессилие унылых будней между двумя божественными посещениями. Ибо только посещению приличествовало уподоблять то, чего нельзя было ни вызвать по воле, ни пересилить, когда оно внезапно овладевало душой, испуганною все осмысливающим озарением, и влекло за собою смущенную мысль, куда она сама не хотела бы следовать, чтобы вдруг покинуть ее, предоставив беспомощно разгадывать чудесную весть. Отсюда открытая или стыдливо затаенная уверенность поэтов в существенной правде сотканных Музою вымыслов; и они верили им веками как вещам снам (Новалис записывает: “поэзия есть подлинно, безусловно реальное; чем поэтичнее, тем истиннее”, что своеобразно переключается с изречением Аристотеля: “поэзия философичнее истории”, т.е. ближе к истине, чем рассказ о действительно случившемся), — пока из распада романтизма и во времена, уже близкие к нашим, из миазмов духовно опустошенной эпохи не зародилась в поэтической общине ересь, согласно которой задача поэта — иронически противопоставить тюремнице-действительности послушливую иллюзию и бессмысленной истине убедительную лжесвидетельницу — Химеру. И многоликая Химера победила бы правдолюбивую Музу, если бы дано было небытию осуществиться в творчестве. Но самая дикая греза разоблачается как некий смысл в иерархии смыслов, вопреки намерению поэта, если в нем, как в Рембо, жив истинный дар, высвобождающий мотылька-создание из темных покровов; а ничтожество, прикрывающее свою пустоту украденными у живой полноты красками жизни, обличается как обман фигляра — “иль пленной мысли раздраженье”.



“Защита поэзии”, направленная энтузиастом Шелли против сторонников мнения, будто поэзия отжила свой век и перестала быть движущей силой в современном обществе, построенном на рациональных и утилитарных началах, лишь косвенно отражает умонастроения романтизма: верная в целом старинным заветам поэтического предания, не изглаженным и двумя веками торжествующего рационализма, она содержит мысли, восходящие по своим истокам, через эпохи Возрождения, Данте, трубадуров, средневековых ревнителей классической словесности, до автора трактата, приписанного Лонгину “О Возвышенном” (который в духе Платона сближает творческий восторг с мистикой “экстаза”), до Аристотеля, Платона, наконец Демокрита, первого философа, заговорившего о поэтическом вдохновении. Шелли пишет: “Поистине, нечто божественное поэзия. Ее дар обеспечивает человеку частые посещения божества. Интеллект, ведущий руку художника (по слову Микель-Анджело), не может дать себе отчета в зачатии и росте художественного творения. Поэты суть жрецы-возвестители непредвиденного вдохновения; зеркала гигантских теней, которые будущность бросает в настоящее; слова, непонятные самому говорящему; живые трубы, зовущие в бой и не слышащие собственного призыва; неведомые миру законодатели мира. Поэтическое творчество не зависит от воли; величайший поэт не может сказать: хочу творить. Поэзия рождает бытие в бытии, вторично создает знакомый нам мир, обновляет космос. Поэзия не подчинена мышлению; ее наитие и удаление столь же мало зависят от нашего разума, сколь от нашей воли. В промежутки между вдохновениями поэт ничем не отличается от других людей и в равной с ними мере подвержен соблазнам повседневности” (срв. у Пушкина: “и меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он”).

Юношеское рвение “защитить” поэзию показывает, как назойливо преследовал поэта вопрос пушкинской “Черни”, все тот же: “какая польза нам от ней?”. Упрямый ропот толпы Пушкин ставит на счет ее “тупости”, безнадежной невосприимчивости к прекрасному. Беспристрастный судья заметил бы, что грубый, как стук заимодавца, вопрос проистекает, напротив, из исконной, почти суеверной доверчивости к поэзии и честно подводит итог далекой диалектики. В самом деле, если слова поэта — знаменательные сообщения (как это провозглашает Шелли), важность предмета повелевает исследовать, что именно он сообщает. Но когда спрашивают его самого, он уклоняется от прямого ответа, отговаривается незнанием, медиумической бессознательностью вдохновения: он только “уста богов” (“os magna sonaturum”). Правда, не все, исходящее вместе со “сладкими звуками” и “молитвами” из уст певцов, подбавляет на ответственность вдохновляющего божества; ведь и драгоценного сплава нет без примеси менее благородных металлов, и еще седая старина знала и терпела, что “много певцы от себя вымышляют”. Пусть так; кто же однако эти боги или демоны, движущие поэта? Их нужно знать, чтобы правильно понимать существенное, неслучайное в его словах. Если это Музы, как именовались у древних благие силы, приводящие святыню строя и богоявления красоты, почему глаголом поэта мир не устроится, и красота его не спасает? И могут ли начальницы строя заявлять через своего посланника, что не дело поэзии строить жизнь? Ясно, что сообщениям поэта нельзя придавать значения безотносительного, безусловного, всегда равно непреложного. Если же так, то люди принуждены сами выбирать из этих сообщений наиболее для них ценные, т.е. наиболее способствующие гармоническому устройству личности и общества, а это значит: применять при выборе не критерий одной только красоты (ведь и мудрый Стесихор не умел вначале отличить истинной и непорочной Елены от ее соблазнительного и пагубного двойника!), но критерии гетерономные искусству: мерила нравственные, мерила общего блага, мерила — пользы. Если поэты, по Шелли, — “неведомые миру законодатели мира”, то поэзия, в согласии с ее всеобъемлющими притязаниями, должна быть и полезна. Итак, требуя пользы, толпа уверена, что требует от поэта выполнения изначально принятых им на себя обязательств, и вопрос, который она кричит ему в уши, значит, в ином выражении: как возможны бесполезные сообщения от богов?

## 4

Эта апория была следствием основного недоразумения: сообщение поэтическое было ошибочно понято как сообщение некоторого содержания, определяемого в понятиях. На самом деле поэт сообщает не новые узрения уму (что составляет, впрочем, его неотъемлемое право), а новое движение душе (в чем заключается существенное свойство и неперемное условие его действия). В роковом недоразумении были виноваты, впрочем, и сами поэты. Риторически украшая точные свидетельства древнего строгого искусства о природе мусического вдохновения, они, в погоне за поразительными образами, приравняли последнее сивиллинскому одержанию, испуленно пророчесственному. Сивиллам свойственно сообщать содержание некоей вести: например, падение Трои, будущее величие Рима, близкое пришествие Мессии. Музы не пророчат, как пророчит устами Пифии или Кумейской Сивиллы Аполлон. Правда, в незапамятные времена вещей напев ведал вещун, но с тех пор как возникло умное веселое общительное искусство и певец стал служителем Муз, он заплатил за свое новое призвание прежним обаянием “чуда, тайны и авторитета”, отделившим его некогда от непосвященных. Не “жечь”, а согласно двигать сердца был он отныне призван, не “приносить дрожащим людям молитвы с горной высоты” — или “оракулы богов из глубины святилищ” (Ronsard), о которых в применении к поэзии можно было говорить уже только метафорически, — но освобождать души из их тесноты, раскрывая дремлющие в них возможности дотоле не испытанного инобытия. “Вдохновение от

Муз” — (собственно поэтическое вдохновение, согласно Платонову диалогу “Федр”) — не голос, говорящий: “иди и скажи народу моему”; скорее оно подобно ангелу, сходящему возмутить купель. Оно — пробуждение некоего мощного движения в творческой душе и дарование слова, сильного пробудить такое же движение в душе внимающей. Перед лицом поэта нет посвященных и непосвященных, но все его слышащие тем самым посвящаются в той мере, в какой могут вместить сообщение в его открытую тайну, образ которой каждый носит в собственном духе.

Еще Гораций, заговорив о богах (Од. III, I), принимает позу жреца, сурово отстраняющего “непосвященных” (*profani*). Пушкинский поэт воспроизводит эту позу в упомянутом споре с Чернышом. В другом стихотворении Пушкин изображает поэта бегущим прочь от людей на дальний зов бога, которому он жрецствует. В сонете “Поэт, не дорожи любовью народной” — метафорически и не вполне последовательно, так как речь идет о “художнике”, совершенствующем “плоды любимых дум”, — дар поэта ознаменован атрибутом пророчесственного треножника. Эти образы уже у Горация должно признать ложноклассическими: в поэзии древней никогда не стирается грань, отделяющая идеальное видение от ясного видения, творческий восторг от экстазов Пифии, или Эсхиловой Кассандры, или Сивиллы Виргилия.

Пушкин знал все ступени и типы состояний, объединяемых в общем понятии поэтического вдохновения. Если однажды, не боясь задора, он заявляет: “вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии”, то хочет этим сказать, что энтузиастические движения души, исключаящие художественное самообладание, точнее было бы в современной речи означать словом “восторг”; оно же (по-гречески *αρταγυος*) в самом деле было некогда синонимом “боговмещения”, “богоодержимости” (*ἐνθουσιασμος*). Восторгу и древние, в пору расцвета искусства, отводили в царстве поэзии лишь одну, определенно очерченную область, а именно: дифирамб. Но не тихий ли экстаз, т.е. “выход из себя”, и то наиболее плодотворное для поэта-художника “расположение души”, которое Пушкин описывает словами: “душа стесняется лирическим волнением, трепещет и звучит, и ищет как во сне”...? Такая открытость музыкально взволнованной души сновидческому инобытию не отменяет творческой сознательности, — напротив, собирает творческие силы в некоем средоточии, отчужденном от предмета созерцания, хотя бы этим предметом была (что мы видели на примере Архилоха) собственная внутренняя жизнь... Возвратимся, однако, к упомянутому противопоставлению поэта-“жреца” “непосвященной” толпе.

Ни для Горация, ни для Пушкина вышеприведенные образы не были только условною фразеологией, как не отвечали они более и живым реальностям первоначальной веры. Они превратились в символику душевных опытов; ибо в садах души еще проходили, как елисейские тени, архетипы стародавнего религиозного мировоззрения. Поэт еще непосредственно ощущал силу, в нем действующую как вдохновение — как чью-то властную близость, наполняющую его “смятением” и “звуками”. Его “звуки сладкие” переживаются им как “молитвы”, и на запросы “Черни”, которая, допуская в принципе его посланничество, хотела бы в то же время предписать ему содержание его откровений (*contradictio in adiecto!*), — он отвечает провозглашением не “искусства для искусства”, но поэзии как общения с богами. Разве дух не веет, где хочет? Пусть же толпа сравнивает свободную песнь с бесплодным ветром; он сам с гордостью уподобляет свой стихийный произвол то степному ветру, волнующему пустынный ковыль, то угрюмому орлу, летящему “от гор и мимо башен на пень гнилой”.

Спор о том, кто виноват в наступившем отчуждении между поэтом и людским множеством — он ли, движимый, оно ли, нуждающееся в двигателе, — Пушкин как бы выносит на всенародное судбище. “Последний Поэт” Баратынского не спорит и не судится: он кротко жалуется на бездушные железного века, занятого только насущным и полезным, и ясно видит, что ему не осталось места в механизированном мире. “*Silentium*” Тютчева — интроспективный монолог. Первообразы древнего вещего творчества и в нем будят эхо родовой памяти; безмолвные, они проходят в его “Элизиме теней” и сплетаются с хороводом “таинственно-волшебных дум”; ему ведомо как “Музы девственную душу в пророческих тревожат боги снах”, — и тогда “живая колесница мирозданья открыто катится в святилище небес”. Но — первый, быть может, из новых поэтов — он усомнился в общительности поэзии как таковой, и больше того: в истине самого Слова. Без классических катурнов и без всякого вызова он скрбит в названной элегии о невозможности открыть свою святыню вносящим.

Но не только по методу и стилю различаются произведения, возвещающие одиночество поэта: они различаются и по основному воззрению на творческую личность. Поэт Баратынского увядает, как цветок в поле, подрезанный железом сохи, по выражению римского элегика. Поэт Пушкина, еще “божественный посланник”, согласно исконному преданию высокого искусства, принадлежит общему космосу богов и людей и в самом раздоре говорит общим с толпой языком; не обидны ей и бичующие речи из уст разгневанного жреца. Замкнувший свои уста поэт Тютчева, “умеющий жить в себе самом” и в себе строящий свой зачарованный мир, невыразимый словом, ибо несоизмеримый, по его убеждению, с чужим внутренним миром, доводит раскол до крайнего предела. Этот отказ (“*il gran rifiuto*” — на трагическом языке Данте) от всякого “посланничества” отметил эру ухода новейшей поэзии в лабиринт уединившегося духа.

(«о чем бренчит, чему нас учит, зачем сердца волнует, мучит, как своенравный чародей?») — возник долгий и бесплодный спор о цели и назначении поэзии; и чем выше она оценивалась, чем более серьезное и ответственное дело усматривали в ней «важные умы», в противоположность беспечным поклонникам Граций восемнадцатого столетия, тем настойчивее притязали на ее «служение» внеположные ей, гетерономные начала. Патриотизм, гражданская доблесть, религия, философия, мораль, любовь к свободе, попечение о благе общественном (благородные содержания, на каждое из коих поэт готов свободно, но не по долгу и принуждению откликнуться) соперничали между собою в усилиях достичь законного и исключительного ею обладания, в попытках ее «депоэтизировать». Обширен был диапазон этих домогательств — от мистико-аскетического призыва («иди ты в мир, да слышит он пророка, но в мире будь величествен и свят» — Хомяков) — до якобинской повестки: «поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан» (Некрасов).

Жуковский, принужденный цензурою переделать для посмертного издания сочинений Пушкина два стиха в «Памятнике» («и долго буду тем любезен я народу... что в мой жестокий век восславил я свободу»), не оскорбил ни величества Музы, ни памяти друга, написав: «и долго буду тем народу я любезен... что прелестью живой стихов я был полезен». Он был зорче новейших критиков и видел, что стихотворение строго различает посмертную славу у «пиитов», единственно способных оценить художественное совершенство, и славу в народе, благодарном за «чувства добрые», пробуждаемые лирой. Под пользою понимает он приблизительно то, что в Германии еще с XVIII века, особенно же после Фихте, наконец, в круге идей Вагнера, мыслилось как «воспитательная» функция гения; причем нежно, но твердо ставит на вид, что это формулирующее воздействие достигнуто не во исполнение заранее поставленной цели, а непосредственно и как бы мимовольно, живой прелестью самой поэзии. Но тот же Жуковский расценивает поэзию по табели о рангах «высоких» содержаний, когда, не поняв всей глубины пушкинского замысла, пишет тому, кто был еще так недавно его учеником: «Я ничего не знаю совершеннее по слогу твоих Цыган. Но, милый друг, какая цель? Скажи, чего ты хочешь от своего гения? Какую память хочешь оставить о себе отечеству, которому так нужно высокое? Как жаль, что мы розно». На что Пушкин отвечает: «Ты спрашиваешь, какая цель у Цыганов. Вот на! Цель поэзии — поэзия». В этом вопросе и ответе, в этом «как жаль, что мы розно» — весь спор о содержании поэзии налицо.

Примирение тяжущихся сторон было невозможно. Взаимное непонимание привело к разрыву, возведенному в тютчевском «Silentium». Судьбы того в поэзии, что есть сама поэзия, надолго определяются противоречием между ценностями искусства и ценностями жизни. И поныне не изжит раскол, ибо он снимается только в религиозном синтезе, но и по сей день «жизнь не хочет Бога» (по словам Ф. Сологуба). Ближайшие поколения еще мучительнее пережили разлад, оплаканный отцами. Отчуждение от общества, омрачившее Альфреда де Виньи, воспринимается Бодлэром уже как «проклятие», тяготеющее над поэтом от рождения. «Сплоченному большинству» не было до всего этого, разумеется, никакого дела. Затворничество — или отступничество — гения не лишило демос его лауреатов, риториков в стихах, его громозвучных трибунов, которых в награду за их героическую верность ждали по смерти гражданские похороны в заблаговременно секуляризованных пантеонах. Но как было осуществить уединившимся суровый завет: «Ты царь, — живи один»?

Безмолвие (Silentium) — молчаливость, налагаемое не сомнением в слове, а трезвением слова, «хранением уст» и, наконец, невольною немотой высшего экстаза, — было бы началом того восхождения на высоты мистики, которое закономерно влечет и закономерно ужасает поэта, согласно наблюдениям и анализам Анри Бремона в его прозорливой и пленительной книге «Молитва и Поэзия». Непосильным оказывается поэту такое восхождение: слишком долгод и труден путь до светлой вершины, с которой опять мог бы прозвучать его голос, до тех обителей в «соседстве Бога», где невидимая рука распечатала бы его «дверь ограждения» и духовное молчание превратилось бы в сообщение (как это было со св. Иоанном Креста). Открывалась одиноким и другая тропа, соблазнительная как наркотик для умов во всем изверившихся: она вела в пустыни и марева лже-творческого химеризма. В «великое Ничто» («le grand Neant») устремились за Химерою отчаявшиеся: Панургово стадо ринулось в пучину.

С прямого и правого пути поэзии не сбились те (и между ними сам Тютчев, забывший, к счастью, свой зарок безмолвия), которые, не ожидая ни понимания, ни даже внимания окружающих, продолжали петь, как поет, один на взморье, ночной гребец Шенье-Пушкина — «без дальних умыслов, не ведая ни славы, ни страха, ни надежд», и потому только, что «любит песнь свою». Они поверили непосредственному чувству, которое говорило им, что «цель поэзии — поэзия», и — пожертвовав всем, — что не она — приобрели, казалось бы, все: ибо поэзия — вся многоликая жизнь, переживаемая поэтом в форме инобытия.

Но поэтическое инобытие есть лишь форма раскрытия творческой личности чрез идеальное осуществление присущих ей возможностей, пусть даже неисчислимых, но качественно ограниченных пределами самой личности, поскольку она остается себе тождественной и внутренне неподвижной. Поэт, уединившийся в лабиринты своей внутренней жизни, рано или поздно распознает во всем многообразии этих возможностей их коренное тождество и, сбросив с них пестротканый покров, встречается лицом к лицу со своим мертвенно-неподвижным Я. Воскреснуть значило бы всецело преодолеть свой прежний закон бытия и перейти в реальное инобытие, согласно призыву Гете «умри и стань» («stirb und werde») в мистическом стихотворении «Святая Тоска». Такая встреча с двойником, тоскующим святою тоскою по реальному инобытию, не может, если она не спасает

человека в поэте, пройти для него безнаказанно. И не случайно за периоды уединения творческой личности биографии многих поэтов кончались душевной катастрофой.

## 6

Как бы то ни было, поэзия заявила свою независимость. В течение двадцати веков, памятуя уроки александрийских грамматиков, знатоки-эрудиты смотрели на нее как на полуавтономную провинцию разноставной, но одноязычной империи, именуемой литературой. Отныне, как будто возревновав о былой своей славе в эллинизме эпохи классической, она тяготеет своим местом в литературе (“музыки прежде всего”, восклицает Верлен, презрительно добавляя: “все остальное литература”) — местом почетным, правда, но связанным со столькими стеснительными обязательствами (уж одно обязательство выразаться общепонятным языком чего ей стоит!), — и стремится примкнуть к союзу искусств, как мусическое искусство слова, соприродное музыке, мусическому искусству звуков. Отныне она сознает себя всецело искусством, а принцип этого последнего, его альфа и омега — форма.

Изначальная интуиция формы, требующей воплощения (часто немым прибором ритма), ее движение и превращения, наконец ее исполнение и покой, суббота совершившегося бытия, — совершенство, в котором живы все последовательные содержания времени, а времени больше нет, — вот зарождение, разлитие и конечная цель поэтического творения. Подобно тому как образное и смысловое изъяснение инструментальной музыки (напр., комментарий Вагнера к Девятой Симфонии Бетховена), даже в тех редких случаях, когда возможно установить психологическую связь ее порывов и затиший с некоторым строем сказуемых представлений и чувствований, далеко не исчерпывает и не определяет во всей его единственности сообщения, заключенного в ее звучащей форме; как в живописи византийская Богоматерь и Мадонна Рафаэля суть два разные сообщения, хотя мысль, отвлекаясь от изображаемого, выходя за пределы образа, вольна относить оба к одному предмету веры или умозрения: так и в поэзии форма — все; и все, самое задушевное и несказанное, претворяется без остатка в эпифанию формы, которая озаряет и обогащает душу полнее и жизненнее, чем какое бы то ни было “содержание”, извлеченное из нее или в нее вложенное искателями “главной мысли”, или “основной идеи” произведения. Поэтическое откровение есть сообщение формы словесной и душевной нераздельно. “Что внутри, то и снаружи”: это слово Гете об органической природе всецело применимо и к искусству. Такое понимание формы явно противоречит обычному взгляду на нее, как на вместилище отдельно полагаемого смысла, — взгляду, который позволял бы при оценке поэмы уподоблять одну искусно распланованную кувшину с домашним сабинским вином, другую грубой амфоре с выписанным фалернским или хиосским. Между тем дело обстоит проще: как несоответствие словесной изощренности внутреннему бессилию замысла, так и несоответствие словесной беспомощности смысловому богатству равно свидетельствуют о неудачном покушении выдать за поэзию то, что, быть может, пригодилось бы для целей в одном случае — риторики, в другом — философии. Ошибка суждения проистекает из близорукоего противопоставления некоего *что*, относимого к заданию, почерпнутому художником будто бы извне, из сфер, вне искусства лежащих, и некоего *как*, относимого к выполнению этого задания и именуемого формой. На самом деле искусство все стоит под знаком *как*, и само зачатие художественного творения заключается в том, *как* художник видит вещи: если он показал их, как увидел, его задача выполнена. Через это художественное *как* мы узнаем и *что* он увидел в мире. Отношение между *что* и *как* в науке обратно: она всегда сообщает некоторое *что*, но это *что* никогда не относится к субстанциальному *что* вещей, а исключительно к их модальному *как*.

Отказываясь служить сосудом познания и предпочитая в каждом новом своем проявлении быть новым аспектом познаваемого, поэзия живет как бы по ту сторону видения и невидения, действительности и вымысла; древо познания ее пугает, она идет играть под другим деревом, которое называет деревом жизни, и не обижается, если люди, смеясь над ее играми, обзовут ее “прости Господи — глуповатой”: она знает про себя то, что знает. Шутка Пушкина, всегда меткого в своих определениях, новыми наблюдениями над психологией творчества подтверждена и уточнена: детская непосредственность поэзии есть вынужденная самозащита певучей души (Anima) от педантической тирании ее бдительного опекуна — Ума (Animus), не подозревающего в своем ограниченном и самодовольном умничаньи, что он мог бы от нее кое-чему немало для себя пользой научиться (см. об отношении между обоими “Positions et Propositions” П. Клоделя и упомянутую книгу Анри Бремона). И опять сравнение с наукой поможет нам отчетливее очертить сказанное. Подобно поэзии, творящей единственную форму для каждого отдельного поэтического узора, наука стремится найти единственную форму для каждого отдельного круга исследуемых ею явлений; но в то время как наука хочет быть строго объективной и в этом смысле провозглашает свои выводы общеобязательными, поэзия, особенно рассматриваемая как форма, представляется предельно субъективной, что однако не препятствует ей, простодушной, обмолвиться подчас никому не обязательной, но всех потрясающей истиной. Ибо не дело поэта изображать вещи, как они представляются всем; его назначение — показать узренный им одним образ тех же вещей, чтобы дивились им люди, как будто впервые их увидели, и радовались, узнавая родное и ведомое, и сам родной язык в чудесной метаморфозе — в той новой форме, в какой явил их поэт.

“Я пел”, говорит дух Вергилия в сложенном по смерти поэта надгробии, — “пажити, поле, вождей”. Кто не слышал пения, скажет: не все ли равно, о чем он пел? Но тому,



кто был во власти его магических стихов, кому доносили они отзвучиями иного бытия в бытии то влюбленные пастушеские свирели, то — над лязгом оружия и смятением битв — сивиллинские глаголы судеб, кто, покоренный задумчиво-нежною и миротворною мелодией, верил с его земледельцами святыне Земли и с его вождями, послушными служителями обетования, благому Промыслу, — тому слова эпитафии напомнят единственную гармонию его единой песни, его певучей теодицеи. Если вечно зеленеет (*semper viret*), по слову Энния, Гомерово древо, не чужая нам повесть о слишком древних и далеких от нас героях не увядает: нетленна Гомерова форма надмирного созерцания жизни в зеркале недвижной памяти. Мильтонов “Потерянный Рай” обязан возвышенностью своего строя не возвышенности предмета поэмы, но высоте несущего ее трагического пафоса, стремительная сила которого нашла в избранном предмете достаточно вместительное русло, — так что то, что обычно именуется содержанием (рассказанная поэтом повесть), образует лишь формальное условие воплощения творческой энергии, составляющей внутреннюю музыкальную форму Мильтонова духа. Взгляд на форму, как на активный зиждательный принцип, изнутри организующий художественное произведение, намечается в XVIII веке у Гердера, вспомнившего (через размышление над Лейбницем) об Аристотеле. Так, по его словам, Шекспирова драма во всех ее частностях, во всех особенностях сценической структуры, характеристики, языка и ритма, подчинена единому закону, и этот единственный закон ее есть именно закон Шекспирова мира.

Очевидно стало, что форма в поэзии не то, что форма в риторике, не “украшение речи” (*ornamentum orationis*), но сама жизнь и душа произведения; а то, что называется содержанием, составляет лишь материальный субстрат, в котором нуждается для своего самораскрытия и осуществления возникшая в духе форма. Учитывая новую “установку” (как стали говорить после Гуссерля) — на форму, какой-то Полоний из эстетиков предложил всех удовлетворившую теорему о совпадении формы и содержания, — доказать которую было однако затруднительно, потому что оба понятия, не найдя себе точного определения, оставались расплывчатыми и изменчивыми, как облака. Или же доказательством совпадения была сама двусмысленность терминов? В самом деле, достаточно было переменить точку зрения, и содержание представлялось формой, а форма содержанием. Радикальнее были настроены те художники, которые решили разрубить Гордиев узел, изгнав из своих произведений всякое “содержание”, как нежелательную примесь “литературы”, и героически сосредоточили все усилия на поисках “чистой формы”. Но “чистая форма” повсюду, где талант не сбрасывал добровольно надетых цепей, оказывалась не узрением, а построением, не живою конкретностью, а рассудочною абстракцией и уже никак не “сообщением”, если под таковым, в разговоре о духовных деятельностих подобает разуметь общение одаряющего и одаряемого в живом обладании неубывным благом.

В словопрениях часто приходится вспоминать оракул Гете об “истине, давно найденной”, и его совет — “ее себе усвоить, старую истину”. Решительный ответ на вопрос о значении и природе художественной формы был дан еще в средние века. Исходя из господствующих в наши дни предрассуждений, естественно было бы ожидать, что схоластики, объявившие философию служанкой теологии, тиранически подчинят в искусстве принцип формы содержанию, как проводнику религиозной идеи. Между тем они говорят единственно о форме, о содержании же вовсе не упоминают, что, впрочем, и не удивительно, так как в их лексиконе логически чистых понятий не находится соответствующего слова. В так называемом “*Opusculum de Pulcro*”, написанном, если не самим Фомаю Аквинским, то одним из его ближайших учеников, прекрасное определяется как “сияние формы”, разлитое по соразмерно сложенным частям вещественного состава (*resplendentia formae super partes materiae proportionatas*). Форма на языке схоластиков есть Аристотелева действующая, творческая форма, имманентная вещам, как внутренний акт, идея, впервые возводящая в реальное бытие пассивный и ирреальный в своей бесформенности субстрат материи, каким является в искусстве камень, звуки, бессвязные элементы языка. Сияние формы означает совершенную победу формы над косной материей, целостное осуществление (возведение в бытие) ее потенций, торжествующее исполнение (энтелехию) формы как цели. Символ сияния напоминает о том, что красота в дольном мире есть затускненный природною средой, но все же светоносный отблеск сверхчувственного сияния красоты божественной.

## 7

Размышление о природе привело метафизиков эпохи Возрождения к различению понятий: *natura naturans* и *natura naturata*. Так размышление об искусстве приводит нас к выводу, что понятие формы художественной двулико, что различие должно быть форма зиждущая — *forma formans* — и форма созижданная — *forma formata*. Что же предлагается разуметь под формою зиждательной, образующей, и под формою зиждимую, или сотворенной?

Последнее — само произведение, как вещь — *res* — в мире вещей; первая существует до вещи, как форма *ante rem*, как действительный прообраз творения в мысли творца. Это не замысел, понятий как интенция, и даже не замысел, как притяженность фантазии далеким образом, еще неясно различаемым чрез магический кристалл (так глядявался некогда Пушкин в “даль свободного романа”). Нет, это — уже самостоятельное бытие, определившееся до существенной независимости от самого художника, взывавшая в его “беременной” (по смелому выражению Платона) душе умная сила, безошибочно знающая свои пути и предписывающая материи свой закон необходимого воплощения.



Это — живая душа и готовое душевное тело изваяния, спящего в мраморной глыбе. Красота прекрасных стихов — *forma formata*; их поэзия — *forma formans*.

Ничто художественно оформленное не принадлежит искусству, но одно внешнее оформление, как бы искусно оно ни было, не делает само по себе работы мастера, только мастера, созданием искусства. Безжизненным изделием, облаченным идолом под золотую личину, представится нам сооружение мастерства, если сотворенная форма не стала живым обличьем формы творящей, если все ее особенности — и пусть даже несовершенства — не говорят о ее свободном согласии с целым и не оправданы дышащим единством целого, внутреннею целесообразностью зиждущего свою плоть, вдохновенного и тем самым чудесно одушевленного образа. Явственное обнаруживается творящая форма в искусствах мусических, где оформление происходит во времени, нежели в искусствах пластических, где сотворенная форма представляется изначала данную; но как в тех, так и в других то, что доставляет нам впервые удовлетворение, есть чувство достигнутого осуществления некоей предузренной или предуслышанной формы; и тем полнее наше удовлетворение, чем полнее это осуществление, чем очевиднее претворение всех возможностей материи в единый, себя довлеющий и себе мыслящий космос, каким является совершенное создание благодаря всецелой победе зиждущей формы.

Поэзия есть сообщение зиждущей формы чрез посредство формы созижденной. Это поистине со-общение, т.е. общение, ибо первая, будучи движущим актом, не только зиждет вторую, но при ее посредстве пробуждает и в чужой душе аналогическое созидательное движение. Она не просто запечатлевается в памяти, подобно форме созижденной, но, будучи сама актом, передается чрез проницаемую среду последней, как энергия, в чужое сознание (мысль, чувство, волю), которое воспроизводит в себе тот же акт, устрояя себя в согласии с ее ритмом и строем. Эстетически пережитое становится целостным душевным опытом и запоминается, даже когда впечатление созижденной формы почти изгладилось. “Есть сила благодатная в созвучьи слов живых” — говорит Лермонтов в своей любимой молитве, и то же — *toutes proportions gardees* — может быть утверждаемо о поэзии: “созвучье слов живых” — ее сотворенная форма, посредница; “сила благодатная” — зиждущая форма, неизменно действующая, едва воскреснут в памяти, хотя бы дальним отзвуком, заветные “живые слова”.

Отсюда вытекают два следствия, из коих одно в индивидуально-психологическом отношении ограничивает, другое — с точки зрения культурно-прагматической — безмерно расширяет объем понятия излучающейся энергии, как свойства зиждущей формы. Чтобы оказать описанное действие, эта последняя должна быть родственна зиждательным силам души, открывающейся сообщению; она бездейственна, если не связана коренными соответствиями с внутренней формой — энтелехией — воспринимающей личности. Вот почему многие, тонко чувствительные к созижденной форме великих произведений искусства, остаются им внутренне чуждыми, невосприимчивыми к исходящей из них движущей силе: можно восхищаться творениями гения и сознательно или бессознательно заградиться от актуального с ним общения. Другое же следствие — то, что искусство непроизвольно и непреднамеренно (зиждущая форма не терпит рядом с собою другого направляющего начала) излучает свое действие во все сферы духовного и душевного самоопределения, и никакая “башня из слоновой кости” не может уединить поэзии от взаимодействия с общим потоком жизни. В этом свете изречение Пушкина: “слова поэта — дела его”, приобретают особенный, торжественный или роковой смысл, и грозно возрастающее, соразмерно славе художника, представляется его ответственность перед людьми.

Однажды Гете имел мгновенное и единственное в своем роде, хоть и всем близкое, всем душевно созвучное, зрение вечернего покоя природы. Такой взгляд на повседневное, открывающий в нем нечто никем не уловленное и не закрепленное, Сезанн называл “*ma petite sensation*”: это — зерно зиждущей формы. Свое зрение Гете выразил в стихотворении, хорошо нам известном по его русскому эхо — “Горные вершины спят во тьме ночной”. Что хотел сказать им поэт? — спрашивает себя наша неутомная, — но и законная в своих пределах, — воля к всеосмыслению. Он заставляет нас живо ощутить космическое единство нашей жизни с жизнью природы: ритм последней — вечная смена в ней оживления и покоя — есть ритм всякого бытия; единый закон обеспечивает освеженному сном пробуждение к деятельности, усталому — отдых. Такова ли была мысль поэта? Нет, это — наше размышление над его зрением, объективно оправданное всем, что мы знаем о его основном мировосприятии; сам же он в данное мгновение не хотел и не мог сказать ничего другого, кроме того, что сказал: “все отдыхает, — отдохнешь и ты”. И даже это уверение высказано не как заключение от общего к частному, но как безотчетное чувство или предчувствие. Словом, — творя, он вовсе не мыслил, но был всецело во власти родившейся в его духе зиждущей формы. Только позднее, в пору рефлексии над созданным, располагая свое собрание стихов, он сопоставляет (под заглавием “*Ein Gleiches*” — то же самое) свой мелос о горных вершинах и “Ночную Песню путника”, призывающую мир с небес в душу, усталую от треволнений жизни. Излучение, свойственное зиждущей форме, пробудило в Лермонтове, поэте другого словесного царства, не только ответное движение, но и однородное зиждательное влечение. Что было невозможно в пределах того же языка (так как *forma formata* — единственное выражение своей *forma formans*), то по аналогии осуществимо в материи и психике языка чужого. И если истинный стих, по глубокомысленному замечанию Шопенгауэра, изначала заложен и предопределен в стихии языка, то иноязычное перевоплощение зиждущей формы не могло, в качестве формы созижденной, не проявить себя самобытным, как его стихия. Иначе была бы перед нами не новая жизнь, а бездушный слепок, ибо не зиждущая форма произвела бы его, а механическая миметика внешнего

жеста. Поэтический перевод не имеет художественной ценности, если он не является новым порождением, новой органической кристаллизацией зиждущей формы: так снежинки, осаждающиеся из того же облака, в разных узорах воспроизводят общий тип своего кристаллического строения. Оттого переводные стихи (таковы, например, переводы Жуковского из Шиллера) могут быть сладкозвучнее подлинника. Но Лермонтов и не думал о переводе: лирическому волнению, которое вдохнул в него Гете, он предоставляет безотчетно владеть его душой, которая, забыв об источнике воспринятого внушения, сомнамбулически следует своему внутреннему зову: “трепещет и звучит и ищет, как во сне, излиться наконец свободным проявлением”. И вот мы уже не на холмах Тюрингии, а в горной долине Кавказа; прерывистые шепоты и веяния (с преобладающим звуком “Nauch” — “дуновение”) сменились речью определительной и мужественной, и — мнится — не легкокрылый дух, реющий в дыхании ночи, а некий таинственный спутник, невидимый двойник — (или то — глубокое я самого поэта, которому открыто грядущее?) — возвещает путнику близкий отдых. На этом примере мы искали наглядно показать самостоятельность зиждущей формы, ее отношение к форме созижденной и ее излучающую силу.

В заключение напомним читателю стихотворение Гете “Постоянное в Изменчивом” (“Dauer im Wechsel”): оно связано с предметом нашего рассуждения двойною связью. Во-первых, “дар Муз” (“die Gunst der Musen”) определяется как “форма в духе” (“die Form in deinem Geist”). Эта форма, обретенная в духе, — *forma operis ante opus factum*, — есть, очевидно, то самое, что мы, в отличие от формы созижденной (*formata*), назвали зиждущей формой (*forma formans*). Нередко употребляют слово “форма” в значении художественного *как* (*comment*) в противоположность предмету изображения, художественному *что* (*quoi*); ясно, что поэт имеет в виду не совершенство выражения, не искусство выполнения, но предопределяющий свое воплощение творческий образ. Также и под “содержанием” (*Gehalt*) разумет он не предмет поэмы, но избыточную полноту сил и воодушевления, необходимую для творчества: иначе не сказал бы, что поэт находит это содержание не в интеллекте или фантазии, но в своей груди (“in deiner Brust”). Во-вторых, само стихотворение есть попытка удержать, охватить, согласить многообразное, противоречивое, непрестанно сменяющееся и ускользающее содержание жизни путем обретения в духе единой формы, его обнимающей, как чего-то постоянного, не отменяемого, но утверждаемого самою сменой взаимно отрицающих друг друга явлений. Поэт, обозревая долгую жизнь и длинный ряд собственных метаморфоз во времени, преодолевает скорбь о невозвратно минувшем и, можно сказать, само время, воскрешая все пережитое в сознавшем себя единстве своей “изначала-запечатленной формы” (“geprägte Form, die lebend sich entwickelt”). Здесь понятие зиждущей формы переступает за пределы искусства и утверждается в жизни как принцип личности.

Долго ли благоухает  
Первый вешний дым садов?  
Теплый ветер отряхает  
Дождь обильный лепестков.  
И зеленая прохлада  
Не надолго мне дана:  
Дунет осень, — листопада  
Закружится желтизна.

Ветвь красуется плодами, —  
Сочные срывать спешу:  
Под укрывными листьями  
Спеют новые в тиши.

Рухнул ливень: дуг мой — заводь,  
Свой ли вижу дол родной?  
Вот речная ширь: не плавать  
Дважды мне в реке одной.  
А ты сам! Как то, что мнилось  
Нерушимым, — строй палат,  
Стен твердыни, — изменилось  
На состарившийся взгляд!

Где уста, чей пламень верный  
Встречных милых уст искал?

Ноги, что тропею серны  
Прядали по кручам скал?

Где простертая с услугой  
Дружелюбная рука?  
Мышц и жил состав упругий?  
Не вернется вверх река.  
И в местах, где лик мелькнувший  
С именем твоим слиян,  
Ах, то звук волны плеснувшей,  
Ускользнувшей в океан!

Бег изменчивых явлений,  
Мимо реющих, ускорь:  
Слей в одно закат свершений  
С первым блеском нежных зорь.  
От низовой жизнь к истокам  
В миг единый обозри:  
В лик единый умным оком  
Двойников своих сberi.  
Неизменен и чудесен  
Благодатной Музы дар:  
В духе форма стройных песен,  
В сердце песен жизнь и жар.

## МЫСЛИ О СИМВОЛИЗМЕ

Средь гор глухих я встретил пастуха,  
Трубившего в альпийский длинный рог.  
Приятно песнь его лилась; но, зычный,  
Был лишь орудьем рог, дабы в горах  
Пленительное эхо пробуждать.  
И всякий раз, когда пережидал  
Его пастух, извлеки мало звуков,  
Оно носилось меж теснин таким  
Неизреченно-сладостным созвучьем,  
Что мнилось: незримый духов хор,

На неземных орудьях, переводит  
Наречием небес язык земли.  
И думал я: “О гений! как сей рог,  
Петь песнь земли ты должен, чтоб в сердцах  
Будить иную песнь. Блажен, кто слышит”.  
А из-за гор звучал ответный глас:  
“Природа — символ, как сей рог. Она  
Звучит для отзвука. И отзвук — Бог.  
Блажен, кто слышит песнь, и слышит отзвук”.  
“Кормчие Звезды”, I, 606

### I

Если, поэт, я умею живописать словом (“живописи подобна поэзия” — “ut pictura poësis” — говорила, за древним Симонидом, устами Горация классическая поэтика), — живописать так, что воображение слушателя воспроизводит изображенное мною с отчетливою наглядностью виденного, и вещи, мною названные, представляются его душе осязательно-выпуклыми и жизненно-красочными, отененными или осиянными, движущимися или застылыми, образно природе их зрительного явления;

если, поэт, я умею петь с волшебною силой (ибо, “мало того, чтобы стихи были прекрасными: пусть будут они еще и сладостны, и своенравно влекут душу слушателя, куда ни захотят”, — “non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunt et quocumque volent animum auditoris agunt”, — так говорила об этом нежном насилии устами Горация классическая поэтика), — если я умею петь столь сладкогласно и властно, что обаянная звуками душа идет послушно вслед за моими флейтами, тоскует моим желанием, печалится моею печалью, загорается моим восторгом, и согласным биением сердца ответствует слушатель всем содроганиям музыкальной волны, несущей певучую поэму;

если, поэт и мудрец, я владею познанием вещей и, услаждая сердце слушателя, наставляю его разум и воспитываю его волю;

— но если, увенчанный тройным венцом певучей власти, я, поэт, не умею, при всем том тройном очаровании, заставить самое душу слушателя петь со мною другим, нежели я, голосом, не унисоном ее психологической поверхности, но контрапунктом ее сокровенной глубины, — петь о том, что глубже показанных мною глубин и выше разоблаченных мною высот, — если мой слушатель — только зеркало, только отзвук, только приемлющий, только вмещающий, — если луч моего *слова* не обручает моего молчания с его молчанием радугой тайного завета:

тогда я не символический поэт...

### II

Ежели искусство вообще есть одно из могущественнейших средств человеческого соединения, то о символическом искусстве можно сказать, что принцип его действительности — соединение по преимуществу, соединение в прямом и глубочайшем значении этого слова. Поистине, оно не только соединяет, но и сочетает. Сочетаются двое третьим и высшим. Символ, это третье, уподобляется радуге, вспыхнувшей между словом-лучом и влагою души, отразившей луч... И в каждом произведении истинно символического искусства начинается лестница Иакова.

Символизм сочетает сознания так, что они совокупно рожают “в красоте”. Цель любви, по Платону, — “рождение в красоте”. Платоновое изображение путей любви — определение символизма. От влюбленности в прекрасное тело душа, вырастая, восходит до любви к Богу. Когда эстетическое переживается эротически, художественное творение становится символическим. Наслаждение красотой, подобно влюбленности в прекрасную плоть, оказывается начальной ступенью эротического восхождения. Неисчерпаемым является смысл художественного творения, так переживаемого. Символ — творческое начало любви, вожатый Эрос. Между двумя жизнями — той, что воплотилась в творении, и той, что творчески к нему приобщилась (— творчески, потому, что символизм есть искусство, обращающее того, кто его воспринимает, в соучастника творения), — совершается то, о чем говорится в старинной, простодушно-глубокомысленной итальянской песенке, где два влюбленные условливаются о свидании, с тем чтобы и третий оказался в урочный час с ними — сам бог любви:

Pur che il terzo sia presente,

E quel terzo sia l'Amor.

### III

L'Amor || che muove il Sole || e l'altre stelle — “Любовь, что движет Солнце и другие Звезды”... В этом заключительном стихе Дантова “Рая” образы слагаются в миф, и мудрости учит музыка.

Рассмотрим музыкальный строй мелодического стиха. В нем три ритмических волны, выдвинутых цезурами и выдвигающих слова: Amor, Sole, Stelle, — ибо на них

ложится *ictus*. Светлые образы бога Любви, Солнца и Звезд кажутся слепительными, вследствие этого слово-расположения. Они разделены низинами ритма, неопределенными, темными “*muove*” (“движет”) и “*altre*” (“другие”). В промежутках между сияющими очертаниями тех трех идей зияет ночь. Музыка воплощается в зрительное явление; аполлинийское видение возникает над сумраком волнения Дионисова: нераздельна и неслиянна пифийская диада. Так напечатлевается в душе, необъятно и властно, всезвездный небосвод. Но душа, как созерцатель (эпопт) мистерий, не оставлена без учительного руководства, изысканного сознанию созерцаемое. Какой-то иерофант, стоя над ней, возглашает: “Премудрость! Ты видишь движение сияющего свода, ты слышишь его гармонию: знай же, оно — Любовь. Любовь движет Солнце и другие Звезды”. — Этот священный глагол иерофанта (*ιερος λογος*) есть слово, как (*λογος*).

Так увенчивается Данте тем тройным венцом певучей власти. Но это еще не все, чего он достигает. Потрясенная душа не только воспринимает, не вторит только вещему слову: она обретает в себе и из тайных глубин безболезненно рождает свое восполнительное внутреннее слово. Могучий магнит ее намагничивает: магнитом становится она сама. В ней самой открывается вселенная. Что видит она над собой вверху, то разверзается в ней внизу. И в ней — Любовь: ведь она уже любит. “*Amor*”... — при этом звуке, утверждающем магнитность живой вселенной, и ее молекулы располагаются магнетически. И в ней — солнце и звезды и созвучных гул сфер, движимых мощью божественного Двигателя. Она поет в лад с космосом собственную мелодию любви, как в душе поэта пела, когда он вешал свои космические слова — мелодия Беатриче. Изученный стих, делаясь предметом нашего рассмотрения, не в себе самом только, как объект чистой эстетики, но и в отношении к субъекту, как деятель душевного переживания и внутреннего опыта, оказывается не просто полным внешней музыкальной сладости и внутренней музыкальной энергии, но и полифонным, вследствие вызываемых им восполнительных музыкальных вибраций и пробуждения каких-то ясно ощущаемых нами обертонов. Вот почему он — не только художественно-совершенный стих, но и стих символический. Вот почему он божественно поэтичен. Слагаясь, кроме того, из элементов символических, поскольку отдельные слова его произнесены столь могущественно в данной связи и данных сочетаниях, что являются символами сами по себе, он представляет собою синтетическое суждение, в котором к подлежащему символу (Любовь) найден мифотворческой интуицией поэта действительный глагол (движет Солнце и Звезды). И так, перед нами мифотворческое увенчание символизма. Ибо миф есть синтетическое суждение, где сказуемое-глагол присоединено к подлежащему-символу. Священный глагол, *ιερος λογος*, обращается в слово как *μῦθος*.

Если бы мы дерзнули дать оценку вышеописанного действия заключительных слов “Божественной Комедии” с точки зрения иерархии ценностей религиозно-метафизического порядка, то должны были бы признать это действие теургическим. И на этом примере мы могли бы проверить не раз уже провозглашенное отождествление истинного и высочайшего символизма (в вышеозначенной категории рассмотрения, отнюдь, впрочем, не обязательной для эстетики символического искусства) — с теургией.

#### IV

Итак, я не символист, если не бужу неуловимым намеком или влиянием в сердце слушателя ощущений непередаваемых, похожих порой на изначальное воспоминание (“и долго на свете томилась она, желанием чудным полна, и звуков небес заменить не могли ей скучные песни земли”), порой на далекое, смутное предчувствие, порой на трепет чьего-то знакомого и желанного приближения, — при чем и это воспоминание, и это предчувствие или присутствие переживаются нами как непонятное расширение нашего личного состава и эмпирически-ограниченного самосознания.

Я не символист, если мои слова не вызывают в слушателе чувства связи между тем, что есть его “я”, и тем, что зовет он, “не-я”, — связи вещей, эмпирически разделенных; если мои слова не убеждают его непосредственно в существовании скрытой жизни там, где разум его не подозревал жизни; если мои слова не движут в нем энергии любви к тому, чего дотоле он не умел любить, потому что не знала его любовь, как много у нее обителей.

Я не символист, если слова мои равны себе, если они — не эхо иных звуков, о которых не знаешь, как о Духе, откуда они приходят и куда уходят, — и если они не будят эхо в лабиринтах душ.

#### V

Я не символист тогда — для моего слушателя. Ибо символизм означает отношение, и само по себе произведение символическое, как отделенный от субъекта объект, существовать не может.

Отвлеченно эстетическая теория и формальная поэтика рассматривают художественное произведение в себе самом; постольку они не знают символизма. О символизме можно говорить, лишь изучая произведение в его отношении к субъекту воспринимающему и к субъекту творящему, как к целостным личностям. Отсюда следствия:

- 1) Символизм лежит вне эстетических категорий.
- 2) Каждое художественное произведение подлежит оценке с точки зрения символизма.
- 3) Символизм связан с целостностью личности, как самого художника, так и переживающего художественное откровение.



Очевидно, что символист-ремесленник немислим; немислим и символист-эстет. Символизм имеет дело с человеком. Так восстанавливает он слово “поэт” в старом значении — поэта, как личности (“poëtae nascuntur”), — в противоположность обиходному слову-употреблению наших дней, стремящемуся понизить ценность высокого имени до значения “признанного даровитым и искусным в своей технической области художника-стихотворца”.

## VI

Обязателен ли символический элемент в органическом составе совершенного творения? Должно ли произведение искусства быть символически-действенным, чтобы мы признали его совершенным?

Требование символической действительности столь же необязательно, как и требования “ut pictura” или “dulcia sunt”... Какой формальный признак вообще безусловно необходим чтобы произведение было признано художественным? Так как он не был доньше назван, формальной эстетики доньше нет.

Зато есть школы. И одна отличается от другой теми особенными, как бы сверхобязательными требованиями, которые она вольно налагает на себя, как правило и обет своего художнического ордена. Так и символическая школа требует от себя большего, нежели другие.

Ясно, что те же требования могут осуществляться и бессознательно, вне всякого правила и обета. Каждое произведение искусства может быть испытываемо с точки зрения символизма.

Так как символизм означает отношение художественного объекта к двойному субъекту, творящему и воспринимающему, то от нашего восприятия существенно зависит, символическим ли является для нас данное произведение или нет. Мы можем, например, символически воспринимать слова Лермонтова: “Из-под таинственной, холодной полумаски звучал мне голос твой”... — хотя, по всей вероятности, для автора этих стихов приведенные слова были равны себе по логическому объему и содержанию и он имел в виду лишь встречу на маскараде.

С другой стороны, исследуя отношения произведения к целостной личности его творца, мы можем, и независимо от собственного восприятия установить символический характер произведения. Таковым явится нам, во всяком случае, признание Лермонтова:

Не встретит ответа  
Средь шума мирского

Из пламя и света  
Рожденное слово.

Ясно усилие поэта выразить в слове внешнем внутреннее слово и его отчание в доступности этого последнего восприятию слушающих, которое, однако, необходимо, чтобы слово-пламя, слово-свет не было объято тьмой.

Символизм — магнетизм. Магнит притягивает только железо. Нормальное состояние молекул железа — намагниченность. И притяженное магнитом намагничивается...

Итак, нас, символистов, нет, — если нет слушателей-символистов. Ибо символизм — не творческое действие только, но и творческое взаимодействие, не только художественная объективация творческого субъекта, но и творческая субъективация художественного объекта.

“Символизм умер?” — спрашивают современники. “Конечно, умер!” — отвечают иные. Им лучше знать, умер ли для них символизм. Мы же, умершие, свидетельствуем, шепча на ухо пирующим на наших поминках, что смерти нет.

## VII

Но если символизм не умер, то как он вырос! Не мощь его знаменосцев возросла и окрепла, — хочу я сказать, — но священная ветвь лавра в их руках, дар геликонских Муз, заповедавших Гесиоду вещать только правду, — их живое знамя.

Еще недавно за символизм принимали многие прием поэтической изобразительности, родственной импрессионизму, формально же могущий быть занесенным в отдел стилистики о тропах и фигурах. После определения метафоры (мне кажется, что я читаю какой-то вполне осуществимый, хотя и не осуществленный, модный учебник теории словесности), — под параграфом о метафоре воображается мне примечание для школьников: “Если метафора заключается не в одном определенном речении, но развита в целое стихотворение, то такое стихотворение принято называть символическим”.

Далеко ушли мы и от символизма поэтических ребусов, того литературного приема (опять-таки, лишь приема!), что состоял в искусстве вызвать ряд представлений, способных возбудить ассоциации, совокупность которых заставляет угадать и с особенною силою воспринять предмет или переживание, преднамеренно умолченные, не выраженные прямым обозначением, но долженствующие быть отгаданными. Этот род, излюбленный в эпоху после Бодлэра французскими символистами (с которыми мы не имеем ни исторического, ни идеологического основания соединять свое дело), — не принадлежит к кругу символизма, нами очерченному. Не потому только, что это лишь — прием: причина лежит и глубже. Целью поэта делается в этом случае — придать лирической идее иллюзию большого объема, чтобы, мало-помалу суживая объем, сгустить и овесть его содержание. Мы размечтались было о “dentelle”, о “jeu suprême” и т.д., — а Маллармэ хочет только, чтобы наша мысль, описав широкие круги, опустилась как раз в намеренную им одну точку. Для



нас символизм есть, напротив, энергия, высвобождающая из граней данного, придающая душе движение развертывающейся спирали.

Мы хотим, в противоположность тем, назвавшим себя “символистами”, быть верными назначению искусства, которое представляет малое и творит его великим, а не наоборот. Ибо таково смирение искусства, любящего малое. Истинному символизму свойственнее изображать земное, нежели небесное: ему важна не сила звука, а мощь отзвука. *A realibus ad realiora. Per realia ad realiora.* Истинный символизм не отрывается от земли; он хочет сочетать корни и звезды и вырастает звездным цветком из близких, родимых корней. Он не подменяет вещей и, говоря о море, понимает земное море, и, говоря о высях снеговых (— “а который век белеет там, на высях снеговых, а заря и ныне сеет розы свежие на них”, — Тютчев), понимает вершины земных гор. К одному стремится он как искусство: к эластичности образа, к его внутренней жизнеспособности и экстенсивности в душе, куда он западает, как семя, долженствующее возрасти и дать колос. Символизм в этом смысле есть утверждение экстенсивной энергии слова и художества. Эта экстенсивная энергия не ищет, но и не бежит пересечений с гетерономными искусству сферами, напр., с системами религий. Символизм, каким мы его утверждаем, не боится вавилонского пленения в любой из этих сфер: он единственно осуществляет актуальную свободу искусства, он же единственно верит в его актуальное могущество.

Те, называвшие себя символистами, но не знавшие (как это знал некогда Гете, дальний отец нашего символизма), что символизм говорит о вселенском и соборном, — те водили нас путями символов по светлым раздольям, чтобы вернуть в нашу темницу, в тесную келью малого я. Иллюзионисты, они не верили в божественный простор и знали только простор мечты и очарование сонной грезы, от которой мы пробуждались в тюрьме. Истинный символизм иную ставит себе цель: освобождение души (*καθαρισμός*, как событие внутреннего опыта).

## О НОВЕЙШИХ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ИСКАНИЯХ В ОБЛАСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА

### I

В научном и художественном движении последних лет примечательна особенная устремленность внимания на существо, задачи и загадки слова и искусства словесного. Позволительно, быть может, усматривать в настойчивости и своеобразном, порою тревожном оттенке этих исканий одно из доказательств исторической значительности переживаемого времени, как поры всеобщего расплава и сдвига. Ожидание целостного обновления всей жизни достигает, по-видимому, до стихийных пластов словотворческого сознания. Слово, звучащее из наших уст, нам кажется мертвым, истощившимся, обветшалым, ложным.

Такой пессимизм не вовсе лишен объективных оснований. Обиходный язык нашей образованности — он же и язык нашего просветительства — засорен стертыми меновыми знаками условных и логически нечистых понятий, похожими, в своей оторванности от глубинной жизни корней и вместе от тонкого эфира строгой мысли, на сбитую свинцовую массу типографского набора. Слово, делаясь все более механическим, перестает быть живою энергией, при изнеможении того средоточия обращаящихся в нем сил, которое Потебня называл его внутреннею формой. К тому же мутные потоки новых варварских словообразований вливаются в русло нашего многоводного, но приметно мелеющего языка.

И все же, думается, не потому так пристально и беспокойно вглядываемся мы за последнее время в глубокую и темную стихию слова, а под наитием иного и еще невнятного чувствования. Внутренний образ мира в нас меняется и ищет соответственного выражения в слове; но еще не определился этот образ в нас, — и вот, некий болезненный кризис переживает слово, как и то искусство, в котором оно цветет — поэзия. Молекулярными усилиями живучего организма преодолеть кризис кажутся наши лихорадочные поиски, наши раздумья и гаданья<sup>3</sup>.

### II

Показательна в этом смысле обширная и глубокомысленная статья Андрея Белого в первом сборнике “Скифы” (стр. 155—212), под заглавием: “Жезл Ааронов, — о слове в поэзии”. Наше слово — жезл сухой, когда-то живой, ныне же мертвый; но будет время — прозябнет он и расцветет. Описывая былую жизнь слова, его рождение и превращения, исконный его метафоризм и мифологизм, автор рассыпает молнии прозрений; но гаснут мгновенные молнии, — и мы погружаемся в зыбучую мглу, в какой-то эмпедоклов хаос, где вместе плавают разорванные члены стародавних мифических космогоний и новейших критических гносеологий. Смещение интуиции и анализа, дискурсивности и импрессионизма в методе исследования и описания, вместе с причудливостью языка и слога, делают замечательную статью во многих ее частях неудобно-вразумительною, — недостаток, проистекающий, скорее всего, из незавершенности процесса мысли, предлежащей нам в стадии своего роста, образования, постепенного высветления, хотя отправные точки исследования были намечены автором еще в его книге «Символизм» («Магия слова»). И все же отчетливо дан проницательный анализ

<sup>3</sup> О кризисе слова вообще и поэтического слова в частности обзреватель высказывался на страницах журнала «Записки Мечтателей» № 1, (Петр, 1919, изд. «Алконост»), в статье «Кручи, о кризисе гуманизма» [III, 368].

современного состояния нашей речи, в которой «слово-термин и слово-образ по существу не живы, поэтический и критический смыслы раздавлены предметным понятием, — абстракции покрывают корою жизнь слова».

Так как не идеология составляет ядро поэтического творения (с чем нельзя не согласиться, несмотря на то, что автор мерит ее вообще неправильно, инородною меркою научно-методического, а не внутренне-интуитивного мышления и как бы забывает, сколь многим обязаны мы, по крайней мере, в прошлом, именно идеологии поэтов, например, Гете), — «остается нам думать», читаем в названной статье, «смысл поэзии в звуковом значении слова и в ритмической модуляции речи, и этот смысл внеразумен: в сочетании слов, в темном хаосе слов есть он. Этою темною природою слова, стихиею слова является громкий звук, восстающий на голую абстракцию мысли», — какою, подразумевается, обернулась последняя в современном, больном слове. «Козловидный Пан, он (т.е. темный, стихийный звук) кидается на философа. Аполлонов мир слова сломан; звукоподражание отломилось от мысли, трещина в мире слов глубока, поэзия сломом слова обломана; нет былого и некогда цельного слова поэта». Но автору чается «грядущая инспирация слова».

«В логике, — характерна для автора эта вера в логику и прямую связь ее с духовным «логизмом», — в логике прорезается новый смысл звуком нового слова и новыми звуками мысли, влияющей в звук слова. Инструментовка поэзии — солнечно-разумная речь; у нее свои знаки, и знаки эти не прочитаны. В предприимчивой гибкости (!) отыскания соответствий между звуком и мыслью — уменье чтения нового слова в изношенном слове. Наш младенец еще не рожден, но мы чувствуем его жизнь в предлежащей утробе словесности. Наше мертвое слово, разъятое в корне и смысле, родит свое слово; термин-дух и природа корней, Зевс и Майя, рождают младенца Гермеса», — он же, в качестве Гермеса-Логия, есть бог слова. «Или мы онемеем навек, или снова словесность нам станет воистину герметическим культом, а дар объяснения — *ἤριφνεα* — соединит нам по-новому глоссологию (первозданную стихию языка) с дарами духовного назидания и конкретной разумности».

Таковы здоровые в своей основе и правые требования автора-поэта от поэзии. Поэтическое слово должно быть «логосом», и «логос» — плотию звучащего слова. Нынешний раскол в слове между плотью-звуком и смыслом, прикрываемый схематизмом рассудочной мысли, должен быть сознан, обличен и побежден. Но конкретно-духовное слово есть дело «духовного человека»; мы же только «душевные». Автор доводит нас до грани, за которою начинается «герметизм» статьи, в собственном смысле мистической доктрины. Эти намеки понятны читателю лишь в меру созвучности его внутреннего опыта с сокровенным мироощущением автора. Выход из кризиса определяется в терминах метафизических. Символизм, в лице Андрея Белого, остается во всяком случае верным себе, утверждая органическую неразделенность формы и содержания с одной стороны, художественного совершенствования и духовного возрастания — с другой.

### III

Более открыто и чрез то блестящею становится статья, когда Андрей Белый направляет острые лучи своей испытующей мысли на конкретные памятники «былого и некогда цельного слова поэта». Ибо он любит их, как ни велика в его глазах разница между принципом их возникновения и конечным идеалом поэзии, потусторонним для искусства, каким оно было по сей день.

В тонком противопоставлении Тютчева и Пушкина автор ищет показать, — излагаем суть сравнения своими словами, — как подсознательное, ночное, хаотически-стихийное в творчестве первого расцветало метафорой (почти всецело, по его мнению, тютчевская поэзия основана на метафоре), меж тем как мысль того же поэта, оторванная от темных корней сознания, не находила в слове средств полного поэтического воплощения и оставалась отвлеченной, — а солнечный логизм второго непосредственно воплощался в адекватном звуке слова и, чуждаясь метафоры, дробился и играл в хрустальных гранях метонимии.

Наше воззрение на характер творчества обоих поэтов родственно, быть может, некоторыми чертами только что намеченному — и все же в основе своей от него различно.

Существенным кажется нам, что логизм Пушкина, в процессе творчества, был трансцендентен творческой личности, логизм же Тютчева, — ибо мы утверждаем таковой, — ей имманентен. Тютчев ищет осветить мир своим интуитивным мышлением, Пушкин мыслит самим миром, т.е. логизмом идей, воплотившихся в вещах. Никогда Пушкин не мог сказать, что «мысль изреченная есть ложь», потому что своей самостоятельной мысли, в отличие от уже изреченной в космосе, как бы вовсе не имел. Ему оставалось только именовать вещи и их отношения — и с ними их вечные идеи. Вещи берет он «эйдетики», как теперь говорят, — неизменно выявляя в них идею, как прообраз. Отсюда их естественное оживление: поэзия, по Пушкину, должна быть, прежде всего и в глубочайшем смысле, «жива». Ибо, если принимать «идею» не как отвлеченное понятие, а как реальность Платонова умозрения, — вещи тем более живы, чем яснее напечатлеваются на них животворящая и связующая их с живым целым идея. Отсюда же и кристалличность Пушкина, свобода его изображения от субъективных апперцепций, чистая, неокрашенно-отчетливая контурность вызываемых им эфирных образов. Пушкин — бессознательно платоник в своем взгляде на мир; и Пушкин — «имяславец». Его имена (и косвенно — его переименования, метонимии) суть живые энергии самих идей.

Творчество Тютчева, по своей коренной структуре, представляет собою более древний, по-видимому, тип. Его сознательное я погружено в данность подлежащего осмыслению мира. Везде, где он встречает субстрат этой данности, он преобразует

ее в миф, или в символ своего внутреннего логизма. Он осиливает ее имажинацией и говорит мифотворческими образами. Его «лес», «вода», «небо», «земля» значат не то же, что «лес», «вода», «земля», «небо» у Пушкина, хотя относятся к тем же конкретным данностям и не заключают в себе никакого иносказания. Пушкин заставляет нас их увидеть в их чистом обличии, Тютчев — анимистически их почувствовать. Тютчев — удивляющийся поэт, как удивлялся на вещи, на загадочную замкнутость их души и на нераскрытый человеческому сознанию смысл их жеста, человек-мифотворец древнейших времен, для которого пра-миф был равносильен открытию и ответу на одну из очередных космических загадок. Пушкин не удивляется, он метко схватывает сущности и право их именуется, они же сами непосредственно являют, в ответ на правое их именование, свою связь и смысл — до некоей запредельной черты, когда именование прекращается, потому что за нею — область немоты, где сущности говорят уже не живым, а «мертвым языком о тайнах вечности и гроба».

Древние знали эту область непостижимого и неизреченного; но сущие в ней силы, сношения с коими было необходимо поддерживать, они все же именовали, разумеется, не их подлинными несказанными именами, а эвфемистическими (в угоду им) метафорами. Тютчев поступает не иначе, и творчество его являет собою единственный, быть может, в новое время пример атактистического переживания исконного эллинского дуализма, основанного на найденном в сознании и выраженном в обряде противоположении двух царств — дневного и ночного, светлого олимпийского и темного хтонического. Пушкин, служитель светлого Аполлона, останавливается на пороге сумрачного царства и не только не пронизывает его своим солнечным логизмом (как Андрей Белый утверждает ошибочно), но остерегается называть неназываемое и тем вводит в мир единственно открытого человеку разумения то иррациональное и запретное, что составляет «тайну вечности и гроба». Достаточно для него, что в жутких шорохах и вещих шопотах ночи он с досадою улавливает «Парки бабье лепетанье», т.е. нечто все же почти уже членораздельное, мало-помалу различимое, как смутный, но связанный говор на каком-то запредельном и темном языке; для себя лично, не для поэзии он готов и, кажется, может схватить и усвоить тот или другой звук этого языка (это для поэта как бы приготовление к смерти, ее предвкушение), — «я понять тебя хочу, темный твой язык учу», — но чуждедельная речь, конечно, не поддается осмыслению, язык не в силах повторить ни одного из невнятно расслышанных звучаний, поэт отступает, лишний раз укрепленный в исконном чувствовании «недоступной черты», отделяющей для человека явное от тайного.

Пушкин знает меру вещей и ей, согласный, послушествует; Тютчев, изнемогающий от безмерности своего внутреннего опыта, дерзнул бы, пожалуй, нарушить меру, но не может. В итоге оба художника остаются таковыми, поскольку «чтут Адрастею», как говорили эллины, т.е. «блюдут уста». Только у мятежного Тютчева вырывается ропот на ложь изреченной мысли, — ропот уже потому несправедливый, что он с меньшей, чем Пушкин, осторожностью о неизреченном безмолвствовал, где не находил в мировой данности субстрата для мифотворческих высказываний, умел с несравненным искусством ознаменовать, в пределах возможного и изрекаемого, определяющие черты своего постижения сущностей, никогда при этом не допуская в священную округу поэзии абстрактного концепта (вопреки приговору А. Белого, который, становясь тут нарочито-партийным, неуместно привлекает почему-то, в подтверждение своей точки зрения, и импресловутое тютчевское «славянофильство», великодушно амнистируя Пушкину его империализм!)...

Пишущий эти строки намеренно остановился на сличении своей оценки наших великих поэтов с оценкою автора статьи ради принципиального значения возбужденного вопроса. Дело идет о преимущественной желательности того или другого направления для дальнейших судеб нашей поэзии, — желательны, без сомнения, оба, — и нельзя не видеть, что Андрей Белый, выставляя образцом Пушкина (для каких только целей не кричали нам: «назад к Пушкину!»), ищет как бы обнажить иррациональные корни поэзии, исторгнуть их из обителей ночи и Матери-земли на солнечный свет логического сознания, проникнуть их «логосом» (или логикой?), укротить дионисийские энергии музыкально экстатического прорыва за грань, обуздать в слове первородный грех (не чадородную ли силу?) «козловидного Пана». Во всяком случае, его параллель между Пушкиным и Тютчевым свидетельствует, на наш взгляд, о том, что он не выдерживает первоначально установленного им равновесия между стихией и духом и, в конечном счете, понимает торжество последнего, как порабощение первой. Искание духовно-конкретного смысла приводит его к требованию логического всеосмысления, которое неправильно приписывает он Пушкину. Все это вызывает в нас настороженность и колеблет наше доверие к правоте предносящегося автору идеала грядущей «инспиративной» поэзии.

Отметим, в заключение отчета, что в мастерских анализах инструментовки пушкинских строк («роняет лес багряный свой убор», «шипенье пенных бокалов и пунша пламень голубой») и лермонтовского «Бородина» автор заставляет читателя живо почувствовать существо звуко-образа в слове.

#### IV

Гораздо менее удачною кажется нам другая статья Андрея Белого «О художественной прозе» («Горн», II-III, стр. 49-55). По мысли автора, противопоставление поэзии прозе с точки зрения ритмической несостоятельно. «Размерность» слова «приближается у лучших прозаиков к определенному размеру, называемому метром; размерность внутренняя (ритм, или лад) характеризует хорошую прозу». Но если

нельзя «ритм» переводить словом «лад», еще менее позволительно смешивать метр с ритмом. Общеизвестно, что ритм составляет естественное свойство речи вообще, при широком истолковании термина, — художественной прозы — в особливом смысле ритма, специфически выдержанного. Еще для древних изящная проза тем самым была прозою ритмической *ῥυθμιζόμενον*. Нормы прозаического ритма были предметом тщательного исследования в школах риторов. Элементы метра принимались при этом постоянно в расчет, но отнюдь не с целью приближения прозаической речи к речи стихотворной, а, напротив, с непрестанною заботою о размежевании обеих сфер. Вполне определенная метрическая строка или группа, встретившаяся в прозе, осуждалась, как нарушение ритмического канона прозы. Чистота художественного вкуса эллинов неоспорима. Функция метра в прозе может быть с удобством изучена по превосходному двутомному трактату Ф.Ф. Зелинского (на немецком языке) «О ритме Цицероновых речей», — первой попытке систематического обследования этой области. Андрей Белый, как это ни странно, обнаруживает, на наш взгляд, весьма превратное представление о художественной природе прозаического слова.

Отсутствие строгой грани между прозой и поэзией в рассуждении ритма доказывается автором слишком просто. При допущении слабоударных слогов, избранные фразы из Гоголя и Пушкина представлены в виде метрических рядов с преобладанием в них либо дактиля и анапеста, либо трохея, ямба, пэона, причем для их звуковой реализации в желательном автору смысле нужна была бы особенная ритмическая фразировка и нарочито отчетливая скандировка, большею частью заведомо не входившего в намерение творцов изучаемой прозы. Однако и после описанной редукции к нормам стихотворной метрики, все же оказывается, что двухсложные и трехсложные «стопы» сменяются весьма прихотливо: чтобы установить согласие между теми и другими, автор статьи вспоминает о логаядах. Правда, в древних логаядах такт в четыре четверти приравнивается ритмиками в отношении длительности к соседнему такту в три четверти, — но на бумаге сочетание анапеста с иамбом или дактиля с трохеем может быть <лишь> условно названо логаядическим. В итоге, художественная (только ли художественная?) проза оказывается метрически нивелированной.

Но если бы даже возможно было признать этот — скорее прискорбный, чем утешительный — вывод доказанным, вопрос о ритме прозы все же остался бы не только открытым, но и вовсе не затронутым. Во всяком случае, ритм стиха и ритм прозы суть два существенно различающиеся вида. Первый зиждется на ясных константах (*ictus*'а и *цезуры*) и сопровождающих константу переменных; второй вычерчивается в более крупных линиях и пропорциях и являет в области констант величайшую сложность, при которой широкие обобщения преждевременны. Жаль было бы, если бы, на основании метрических выкладок А. Белого, начинающие писатели так поняли слова его о «трудности» прозы, этой «тончайшей и полнозвучнейшей из поэзий», что принялись бы искажать естественный строй своей прозаической речи, отсчитывая в ней стопы метра и увлекаясь мнимыми эффектами гибридных форм, промежуточных между стихом и чистою, мужественною, целомудренною прозой: это увлечение могло бы создать новую школу дурного вкуса, — одну из тех, какие история прозы не раз знавала на своем долгом веку.

## V

Формально-метрический подход к проблемам стихотворной речи находим в «Науке о стихе» Валерия Брюсова (М., 1919). Отвлеченный формализм этого подхода свидетельствуется принципиальным неразличением относительной силы ударных слогов. Это — не укор: автор может быть доволен своею книгой, как первым опытом строгой метрической систематики и каноники русского стиха, — поскольку (ограничение необходимое!) последний является стихом тоническим и даже — еще теснее — симметро-тоническим, т.е., в коем структура ритмических волн симметрична.

Правда, В.Я. Брюсов, к сожалению, не ограничивает своей задачи этими естественными для его угла зрения пределами, но притязает дать общую ритмо-метрическую теорию русского языка и даже надписывает в подзаголовке книги: «метрика и ритмика». Между тем, основное условие приписания подлежащему трактату научной ценности есть возможность рассматривать его именно только как систему метрики, так что ритмическое освещение всех метрически изученных в нем явлений должно было бы составить содержание другого, параллельного трактата, дающего описание русского стиха в совсем ином разрезе. Но ритмический принцип и вытекающий из него метод в нашей теоретической литературе о стихе еще столь невыяснены, что автор, вслед за А. Белым, находит в ритме только сумму видоизменений метра или отклонений от него, почему и полагает, что его учение об «ипостасях» есть уже ритмика, что ритм определяет не общий строй стихотворения, а лишь характер отдельного стиха, который «сам по себе может быть ритмичен и неритмичен», и т.д.

Это существенное для постижения природы русского стиха недоразумение не умаляет, однако, достоинств предлагаемой нам в книге метрической системы как таковой. Границы и характер статьи не допускают подробного разбора частных данной систематики. Порою она кажется громоздкой и искусственной, кое-где и по существу не бесспорной; да и сложная греко-латинская терминология не во всем представляется филологически неуязвимой. Зато в канонику большой мастер поэтического слова вложил всю тонкость своего чувства формы, весь огромный запас своих наблюдений, все богатство личного опыта.

Ритмические богатства нашего языка необозримы. Все возможности открыты ему; в нем осуществимыми становятся неслыханные и непривычные нам формы,



когда к этому дивному инструменту прикоснется рука истинного мастера. Книга Валерия Брюсова описывает лишь одну ограниченную область этих форм, причем, — так как они не освещены генетически, — существенно разнородное подводит порой, вследствие тождества внешних признаков, под одну рубрику, согласно чисто формальному принципу классификации. Мы генетически различаем, например, амфибрахии и псевдо-амфибрахии («как ныне собирается вещей Олег»), возникшие из приноровления англо-германского балладного строя к традиционным схемам книжной метрики (срв. размер «Лесного Царя» Жуковского с подлинником, метр коего переводчик хочет сохранить). Русскому стиху свойственны разнообразнейшие звучания: склад народной нашей песни или любой из славянских для него — живой склад, наравне с только что упомянутым англо-германским складом и вместе — в сфере симметро-тонического стихосложения — с редчайшими метрами античными или восточными. Автор книги дает беглый, неотчетливый и неточный обзор всего, что лежит вне пределов симметро-тонического стиха. Зато неоспоримая заслуга его в том, что в *этих* пределах он описывает весь наличный материал нашей словесности с редкою и донныне свободною от предрассудков, запрещающих одно, отвергающих другое — в силу того только, что в запрещаемом усматривается, с полным произволом оценки, либо «искусственное» новшество, либо «искусственный» архаизм. Но кто вправе ставить грани свободной стихии русского ритма? Силлабизм, например, нам дорог и обещает богатую жатву. Есть античные метры, которыми пользуются наивнейшие поэты отнюдь не в целях стилизации, но для непосредственного выражения собственного лиризма. Многим — и в том числе пишущему эти строки — кажется, что, подменяя, при стихотворном переводе, ритмический принцип подлинника иным, мы тем самым подменяем душу произведения чужой: тот же образ, при ином ритме его словесного выражения, воспринимается нами как иной; нельзя в стихах изменить их ритм, не изменяя тем их смысла. Критерий же новшества — стиль (безвкусно, например, ломать нововведениями кристалл сонета), как мерило архаизма, — новая жизнь, которую поэт умеет вдохнуть в старую форму.

Двойственное впечатление оставляют вышедшие в свет годом раньше (М., 1918) «Опыты» того же автора. Кажется, будто эти стихотворные образцы и парадигмы слагал не один стихотворец, а двое: рядом с истинным Брюсовым, Брюсовым-поэтом, упражняет питомцев какой-то поздне-римской школы в «азбучных стихах», «метаграммах» и «палиндромах», графико-геометрических фигурах из строк и других профанирующих музыкальный треножник хитростях буквенного стихосложения холодный «грамматик». И этот грамматик чувствуется порой не только в архаических «перевертнях» (предлагаемый перевод «палиндрома»), но и в модернистических вывертах. Начинающих поэтов приходится, в интересах эстетического воспитания, предостерегать от увлечения этим «gradus ad Parnassum» стихотворческого спорта.

## VI

<sup>4</sup> «Сборники по теории поэтического языка», выпуск I (Петр., 1916) и II (П., 1917); «Поэтика» (П., 1919) — второе, переработанное издание первых двух выпусков

Любопытнейшие и поучительные наблюдения над стихотворным и прозаическим складом читатель найдет в работах молодого Лингвистического Кружка<sup>4</sup>, замечательных по тщательному подбору и методическому использованию широко привлеченного материала. Исходя из убеждения, что не в образности или «образном мышлении» надлежит искать критерия поэтической речи, сотрудники, выступающие дружною, единомысленною фалангой, устремляют все свое внимание, в круге проблем стихотворчества, на изучение стихии звука.

В статье «о поэтическом глоссемосочетании» (причем под глоссемой разумеется «всякая речевая единица — фонетическая, морфологическая, синтаксическая, семасиологическая») Л. Якубинский ищет показать, что «творческое глоссемосложение», поскольку оно является «самоцелью», составляет существенный признак поэтической деятельности. Звук имеет для поэта значение самодовлеющее, самоценное; отсюда его тяготение к «заумным, ничего не значащим словам», демонстрируемое в статье В. Шкловского «о поэзии и заумном языке». Защитники теории образности могли бы, думается, противопоставить этому наблюдению, с своей стороны, материал, доказывающий одновременное тяготение поэта к «заумному» образу: так, пугала народной фантазии, в роде эллинской Баубо или нашей Бабы-Яги, знаменуются звукообразами, в коих звук первоначально гораздо более оформлен, нежели образ, являющийся для мифотворчества не данным, а заданным; это задание и питает позднейшие мифологемы.

Впрочем, «заумность», — замечает автор, — обыкновенно прячется под личиной какого-то содержания, часто обманчивого, мнимого, заставляющего самих поэтов признаться, что они сами не понимают содержания своих стихов... Некоторое указание на то, что слова подбираются в стихотворении не по смыслу и не по ритму, а по звуку, могут дать японские танки. Там в стихотворение, обыкновенно в начале его, вставляется слово, отношения к содержанию не имеющее, но созвучное с главным словом стихотворения, например, в начале русского стихотворения о *луне* можно было бы вставить по этому принципу слово *лоно*. Это указывает на то, что в стихах слова подбираются так: омоним заменяется омонимом для выражения внутренней, до этого данной, звуко речи, а не синоним — синонимом для выражения оттенков понятия».

Какое меткое определение!.. Но все же не будем забывать из-за деревьев леса! Поэтическое творчество, несомненно, — деятельность синтетическая по преимуществу, какою и было оно искони. Музыкально-ритмическое воление, так пластически выраженное в словах Гете о поэте: "dem die ewigen Melodien durch die Glieder sich bewegen» («у него же вечные мелодии движутся по членам»); звуковое пленение и одержание («душа трепещет и звучит»...), влекущее поэта к темной глоссолатии, пока



он, «ищущий, как во сне» (по свидетельству того же Пушкина), «свободного» (а не плененного темной стихией) «проявления» своей наполненной звуками души, не преодолел первоначального звукового «смятения» («и звуков, и смятенья полн»...); наконец, как бы сновидческое переживание динамического ритмо-образа и более устойчивого звукообраза, в нераздельном слиянии с созерцанием поэтическим, с осмыслением образа, — вот легко различимые и равно могущественные элементы того живого единства совместно или последовательно пробуждающихся и согласно действующих сил, которое типически предлежит нам в полном и завершённом акте поэтического творчества. Описать этот сложный процесс в наиболее позитивных терминах было бы для науки желательным; но обеднять жизненное содержание описываемого явления в целях простейшего и позитивнейшего его истолкования — искусство не научного, а докисического позитивизма.

Ценный материал для освещения звуковой стороны творчества встречаем, пробегая далее сборник, и в ряде других статей, как-то: Е. Поливанова — «о звуковых жестах японского языка», Л. Якубинского «о звуках стихотворного языка» и «скоплении плавных», О. Брика — «о звуковых повторах». Звуковые повторы, т.е. разных типов повзвраты, переклички и перезвонны одной и той же группы согласных, как бы цементирующие звуковой состав ритмического предложения или периода, классифицированы и убедительно выявлены как типический прием стихотворения, бессознательно применяемый поэтом в его звуковом одержании. Из совокупности перечисленных исследований явствует, между прочим, в согласии с Аристотелем, что поэтическая речь стремится к звучанию, всецело отличному от звуков обиходной речи; дифференциация фонетическая, порою диалектологическая, а также лексическая, морфологическая, синтаксическая, искони определяет ее отношение к языку, в лоне которого она родится, и составляет ее природное свойство; недаром слыла она некогда «языком богов».

## VII

В части разбираемого сборника, посвященной теме «искусство как прием», находим, под тем же заглавием, статью В. Шкловского, опровергающую объяснение образного мышления из закона экономии сил и превосходно вскрывающую обратное явление — стремление искусственно затруднить узнавание образа и произнесение слова, — как основной поэтический прием. «Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, — прекрасно рассуждает автор, — то увидим, что становясь привычными, действия делаются автоматическими... Процессом обавтоматизации объясняются законы нашей прозаической речи... Это процесс, идеальным выражением которого является алгебра, где вещи заменены символами... Вещь проходит мимо нас как бы запаканной... Таким восприятием прозаического слова объясняется его недослушанность, а отсюда недоговоренность. При процессе алгебраизации... получается наибольшая экономия воспринимающих сил: вещи или даются одной только чертой своей, или выполняются как бы по формуле, даже не появляясь в сознании... И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, — существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен».

Эти совершенно правильные соображения можно было восполнить еще одною чертой: фигура лирического удивления не просто «фигура», как украшение речи и средство воздействия на слушателя, но в истинной поэзии подлинно то наивное переживание, за каковое она себя выдает. Поэт не только представляет вещи «странными», но такими именно их и воспринимает. (Вспомним тютчевские строки: «тихой ночью, поздним летом, как на небе звезды рдеют!») Пишущий эти строки думает, что из удивления родилась не одна философия, как учил за Платоном Аристотель, — но и поэзия. Это удивление, на его взгляд, есть переживание новизны синтетического суждения; поэзия же, как таковая, состоит исключительно из синтетических суждений, ибо в ней и всякое аналитическое по внешней форме суждение превращается в синтетическое по внутренней форме. И причина этой коренной особенности поэтического мышления в том, что первоначальными поэтическими высказываниями были пра-мифы<sup>5</sup>... Но выше намеченный ход мысли, по всей вероятности, чужд автору статьи «об искусстве, как приеме» — не столько потому, что прием выводится из внутреннего свойства, сколько потому, что этим свойством оказывается специфическое «мышление» поэта, да к тому же еще, очевидно, «образное»...

Не новой по существу теме задержания (ретардации) посвящена другая статья того же автора — «о связи приемов сюжетосложения с общими приемами стиля»; вопросу о влиянии словесно-звуковой манеры сказа на развитие эпического образа и сложение сюжета — статья Б. Эйхенбаума о гоголевской «Шинели». Она правильно отмечает многие особенности гоголевского сочинительства, но, без сомнения, лишь частично отвечает на поставленный в ее заглавии вопрос: «как сделана «Шинель»?». Здесь опять перед нами пример односторонности направления, представляемого авторами коллективной «Поэтики», опять «pars pro toto» в попытках упрощенного истолкования всей сложности творческого процесса...

В заключение должно сказать, что самая тщательная и остроумная разработка словесного материала, достаточного для освещения лишь отдельных частных явлений в жизни слова, при отсутствии как философского анализа их, так и исторической перспективы, не оправдывает притязания заложить основы новой, «научной», точнее — эмпирической,

<sup>5</sup> Определение пра-мифа дано мною в книге «Борозды и Межи» (М., 1916), стр. 62 [IV, 37]: «Миф определяем мы, как синтетическое суждение, где подлежащему-символу придан глагольный предикат... Если символ обогащен глагольным сказуемым, он получил жизнь и движение; символизм превращается в мифотворчество». Глагол позволяет рассматривать религиозные сущности анимистического сознания, как актуальные энергии, действенные силы. Заклинание отличается по форме от пра-мифа только отпавшим или императивом глагола; оно включает в себя или предполагает пра-миф»

поэтики. Упреждение срока принципиальных обобщений дает в результате только лишнее «мнение», или «направление». Обостряясь до боевого лозунга, данное «направление» характеризуется полемическим отношением к Потебне (см. особенно вступительную статью В. Шкловского «Потебня» и его же «Искусство, как прием») и к «потебнианству», которое возводится как бы в атрибут литературной школы символизма. Что до последнего, то на самом деле, даже в теоретических работах А. Белого, крепко приверженного Потебне, воззрения гениального ученого имеют значение скорее вспомогательное, нежели определяющее: любителям «научнообразия» среди символистов он был ценен, как могущественный союзник. Авторам «Поэтики» удалось, по-видимому, внести в доктрину Потебни полезные коррективы, клонящиеся к освобождению ее от рационалистических примесей: так, не без оснований подвергается сомнению объяснительное назначение образа в поэзии; убедительно отстраняется и ненужная гипотеза об «экономии сил». Но Потебня остается неуязвим в своем анализе природы слова и в утверждении языктворческого символизма. И если он не учел в должной мере звукового жеста, игравшего (прибавим от себя), вместе с ритмом, важнейшую роль в возникновении стиха, как заговорной формулы, то авторы «Поэтики», с другой стороны, не учитывают в должной мере роль образа, как бы отменяя самое проблематику образного мышления. Ибо, если мышление при помощи образов свойственно и «прозе», то этим еще не сказано, что оно в ней и в поэзии однородно. Кроме того, понятие «прозы» есть, очевидно, неясное, условное, неточное, ненаучное понятие; с исторической же точки зрения и вовсе непонятно, с какой эпохи и в каком смысле она определенно противопоставляется поэзии.

### VIII

Если только что рассмотренные работы принципиально отводят «образному мышлению» в поэзии место подчиненное, М.О. Гершензон, напротив, именно в нем ищет ключа к существенному постижению поэтического творчества, хотя и хорошо знает, что «с непреложною закономерностью служит звуковой орган вдохновению поэта, причем эта работа совершается вполне безотчетно». Но верховное задание поэзии — начертать образ созерцаемого поэтом совершенства — осуществляется в подобиях и отображениях: «вот почему художник творит в образах».

Если, с другой стороны, Андрей Белый, любящий истинную поэзию в прошлом, чает, как мы видели, высшей поэтической «инспирации» в будущем, М.О. Гершензон счастлив данностью поэзии осуществившейся, — той, что составляет родовое наследство и неотъемлемое владение всех, умеющих ее должным образом воспринимать и чувствовать. Строки поэтов, — такие общительные на вид и все же такие скрытные строки, — требуют особенно интуитивного вживания, чтобы обнаружить свою заветную тайнопись.

Этому искусству вникания и проникновения, — «искусству медленного чтения», как зовет внутреннее воссоздание чужого синтетического созерцания названный автор скромно и трезво, — учит и его новый опыт из области философии поэзии, озаглавленный: «Видение поэта», — где изящество формы сочетается с изяществом мысли и даром тонкого поэтического сочувствования. Отказываясь поневоле от желания дать подробный отчет о всем мастерски стесненном на немногих страницах изобилии остроумных и глубокомысленных наблюдений и соображений, освещающих разнообразные стороны поэзии вообще и русской поэзии в частности, ограничимся изучением основной мысли автора, означенной в заглавии.

В каждом человеке живо некое внутреннее «знание» о мире, «целостное видение мира». Оно «присуще всем без изъятия, во всех полное и в каждом иное». «Между людьми нет ни одного, кто не носил бы в себе своего беспримерного, неповторимого видения вселенной, как бы тайнописи вещей, которая, констатируя сущее, из него же узаконяет должностное». Художник отличается от других людей тем, что может длительно созерцать свое целостное видение мира и умеет рассказать о нем в образах и уподоблениях. То, о чем он рассказывает, есть прозреваемый им в мире образ совершенства, первоисточник верховных норм. «Искусство порождено нетерпением человечества: оно возникло из потребности видеть воочию в явлениях действительности эмпирической действие предельных законов. Как в обыкновенном письме проявляют между явными строками невидимые строки, писанные химическими чернилами, так искусство сквозь сеть наличных закономерностей дает видеть более тонкие сплетения норм, т.е. предельных закономерностей». «Произведение искусства тем значительнее, или художественнее, чем ярче и шире освещен в художнике целостный образ предельного совершенства».

Итак, рассматривая поэзию под углом зрения духовного единства творческой личности (ибо «произведение искусства может быть правильно понято только в целостной живой личности своего творца и совершенно не может быть понято вне ее, как объективно существующее»), автор находит в каждом отдельном творчестве своеобразное впечатление вселенской идеи. В каждом, как в некоей монаде, весь мир отражается и делается по-новому, и это, сквозящее из-за строк поэта, самобытное и живое узрение обретаемого им в основе явлений или постулируемого бытия отмечено печатью полноты, самодовления, автаркии. Вглядываясь в черты предносящегося поэту идеального космоса, мы различаем в последнем закономерность и нормативность. Мы постигаем поэта в той мере, в какой осмысливаем законы его мироздания<sup>6</sup>.

### IX

На изучении М.О. Гершензона о «видении поэта» лежит, очевидно, отпечаток (точнее — налет) платонизма. О Платоне говорит он сам: «Перечитывая наших

<sup>6</sup> Аналогичен подход к проблеме гения в одной из работ Потебни (см. «По Звездам», стр. 340) [III, 113]: «Человек неустанно вопрошает истину, чтобы неустанно отвечать за нее. Гениальный ум носит в себе цельный образ мира, в котором все так же стройно последовательно, так же взаимно обусловлено, как в мире действительном. Дело гения — созерцать этот свой мир и постигать его законы, как дело характера сознавать свое я и следовать его закону. Цельность и свобода в необходимости — общие признаки гения и характера. Итак, гениальная мысль всегда внутренне необходима и закономерна; но не всегда эта закономерность совпадает с необходимостью действительности, — и если совпадает, это еще не доказательство ни преимущественной гениальности, ни меньшей творческой свободы ее творца. Гений — глаз, обращенный к иной, невидимой людям действительности»...

великих лириков, можно подумать, что они все изучали Платона и усвоили его учение об Эросе. В душе всякого истинного поэта живет некое представление о гармонии бытия, властно руководящее им, окрашивающее все его созерцания и являющееся для него постоянным мерилем ценностей... Если бы эта норма, живущая в душе поэтов, была только мечтой, она не имела бы никакой цены. Но как, по учению Платона, те чистые образы, которые душа созерцала до рождения, не что иное, как непреходящие сущности вещей, находимых ею потом на земле, так и полусознательное представление поэта о гармонии бытия обладает высшею реальностью, ибо оно всецело построено из реальных потенций этой гармонии, которые лежат в глубине вещей, еще слепые и связанные, но которые, как созревший в скорлупе птенец, когда-нибудь выйдут наружу. Еще незримые простому глазу, они видны художнику и его устами говорят о своей жажде жить. Из этой мечты о гармоническом строе бытия рождается тоска поэтов и то смутное, но непобедимое стремление души, которого не чужд ни один поэт и которое по преимуществу, кажется, характеризует русскую поэзию».

Но не менее очевидно, что, несмотря на допущение «реальных потенций гармонии, лежащих в глубине вещей», платонизм автора не целен и не выдержан. Как примиряется плюрализм образов совершенства с универсальным, вселенским, «кафоллическим» (τὸ καθόλου) характером художественного творения, являющегося, по Аристотелю, не частное (как «история»), а всеобщее, — не ясно. Самый метод исследования — в корне психологический и потому чуждый по самой природе своей платонизму. Для автора поэтическое произведение есть лишь свидетельство о личности его творца и «совершенно не может быть понято вне ее, как объективно-существующее». Если создание искусства действительно таково и только таково, не может быть и речи о нем, как об источнике какого бы то ни было всеобщего, объективного, безусловного познания; поэтика всецело растворяется в психологии. Если же так, то и томление по совершенству, и самый образ совершенства суть лишь психологические феномены: позволительно тогда усомниться в применимости произведенного над некоторыми поэтами наблюдения ко всем творцам художественных произведений и ко всему искусству. Как быть с теми поэтами, в чьих словах не только эмпирико-филологический анализ не находит «целостного», лишённого внутренних противоречий, единого представления о мире истинно сущим или должным, но и непосредственно воспринимающий их читатель встречает принципиальное отрицание вселенского разума, смысла, нормы, гармонии, совершенства? Или повторим за Гесиодом, что «много лгут певцы»? Но, говоря так, мы предпосылаем нашему суждению некое вне-психологическое, метафизическое основание и выходим за пределы условленного истолкования художественных творений из особенностей творческой личности.

На все эти недоразумения не будем искать определительных ответов в пределах разбираемого, афористического по форме, как внешней, так и внутренней, опыта; будем благодарны талантливому критику-художнику и за то, что он приоткрыл нам из интимного круга своих раздумий над любимыми поэтами и медленных с ними бесед. И тем более будем ему за то благодарны, что его размышления могут послужить, при умелом применении определяемого ими метода, плодотворнейшим принципом литературной критики. Правда, тут подстерегают смельчака, который бы отважился усвоить себе этот принцип, величайшие опасности и соблазны; упомянуть о них, без сомнения, надлежит. Мы говорим об опасности и соблазне искусственной систематизации того, что не поддается системе, произвольных восполнений и примыслов, особенно же — идеологической интерпретации психологических данных. Заключение от эмоции к идее столь же несостоятельно, как и обратное; таково же и заключение от конкретно-типического к абстрактной норме. Указанный метод хорош при условии чистой интуитивности, при подавлении всех посторонне-рассудочных процессов мысли, при happiest сочетании художественной фантазии с критической зоркостью. Но по благополучном миновании стольких Симилегат и Сирен критик, совершивший такой подвиг воссоздания, увидит преображенный внутренний лик своего избранника-поэта в принадлежащей ему светлой обители вечных идей.

## НАШ ЯЗЫК

«Духовно существует Россия... Она задумана в мысли Божией. Разрушить замысел Божий не в силах злой человеческий произвол»<sup>7</sup>. Так писал недавно один из тех патриотов, коих, очевидно, только вера в хитон цельный, однотканый, о котором можно метать жребий, но которого поделить нельзя, спасает от отчаяния при виде раздранной ризы отечества...<sup>8</sup> Нарочито свидетельствует о правде выше приведенных слов наш язык.

## I

Язык, по глубокомысленному воззрению Вильгельма Гумбольдта, есть одновременно дело и действенная сила (ἔργον и ἐνέργεια); соборная среда, совокупно всеми непрестанно творимая и вместе предваряющая и обуславливающая всякое творческое действие в самой колыбели его замысла; антиномическое совмещение необходимости и свободы, божественного и человеческого; создание духа народного и Божий народу дар. Язык, по Гумбольдту, — дар, доставшийся народу, как жребий, как некое предназначение его грядущего духовного бытия.

Велик и прекрасен дар, уготованный Провидением народу нашему в его языке. Достойны удивления богатство этого языка, его гибкость, величавость, благозвучие,

его звуковая и ритмическая пластика, его прямая, многоместительная, меткая, мощная краткость и художественная выразительность, его свобода в сочетании и расположении слов, его многострунность в ладе и строе речи, отражающей неуловимые оттенки душевности. Не менее, чем формы целостного организма, достойны удивления ткани, его образующие, — присущие самому словесному составу свойства и особенности, каковы: стройность и выпуклость морфологического сложения, прозрачность первозданных корней, обилие и тонкость суффиксов и приставок, древнее роскошество флексий, различие видов глагола, неведомая другим живым языкам энергия глагольного аориста.

Но всего этого мало! Язык, стяжавший столь благодатный удел при самом рождении, был вторично обогатствован в своем младенчестве таинственным крещением в животворящих струях языка церковно-славянского. Они частично претворили его плоть и духотворно преобразили его душу, его “внутреннюю форму”. И вот, он уже не просто дар Божий нам, но как бы дар Божий сугубо и вдвойне, — преисполненный и приумноженный. Церковно-славянская речь стала под перстами боговдохновенных ваятелей души славянской, свв. Кирилла и Мефодия, живым слепком “божественной эллинской речи”, образ и подобие которой внедрили в свое изваяние приснопамятные Просветители.

Воистину теургическим представляется их непостижимое дело, ибо видим на нем, как сама стихия славянского слова самопроизвольно и любовно раскрывалась навстречу оплодотворяющему ее наитию, свободно поддавалась налагаемым на нее высшим и духовнейшим формам, отклоняя некоторые из них, как себе чуждые, и порождая взамен из себя самой требуемые соответствия, не утрачивая ни своей лексической чистоты, ни самородных особенностей своего изначального склада, но обретая в счастливом и благословенном браке с эллинским словом свое внутреннее свершение и полноту жизненных сил, вместе с даром исторического духовного чадородия.

## II

476

Вследствие раннего усвоения многочисленных влияний и отложений церковно-славянской речи, наш язык является ныне единственным из новых языков по глубине впечатления в его самостоятельной и беспримесной пламенной стихии — духа, образа, строя словес эллинских, эллинской “грамоты”. Через него невидимо сопричастны мы самой древности: не заперделена и внеположна нашему народному гению, но внутренне соприродна ему мысль и красота эллинские; уже не варвары мы, поскольку владеем собственным словом и в нем преемством православного предания, оно же для нас — предание эллинства.

И как преизбыточно многообразен всеобъемлющий, “икуменический”, “кафолический” язык эллинства, так же вселенским и всечеловеческим в духе становится и наш язык, так же приобретает он способность сочетать ясность с глубиной, предметную осязательность с тончайшею, выспелнейшею духовностью —

В мистической купаясь мгле...

И здраво мыслить о земле.

Такому языку естественно было как бы выступать из своих широких, правда, но все же исторически замкнутых берегов, в смутном искании всемирного простора. В нем заложена была распространительная и собирательная воля; он был знаменан знаком сверхнационального, синтетического, всеобъединяющего назначения. Ничто славянское ему не чуждо: он положен среди языков славянских, как некое средоточное вместилище, открытое всему, что составляет родовое наследие великого племени.

С таким языком легко и самопроизвольно росла русская держава, отмечая постепенно достигаемую ею меру своего органического роста возжением на окраинах царства символических храмовых созвездий. С таким языком народ наш не мог не исполниться верою в ожидающее его религиозное вселенское дело.

Как Шопенгауэру казалось, что истинный стих от века predetermined и зачат в стихии языка, так — мнится — искони посеяны в ней и всякое гениальное умозрение, отличительное для характера нации, и всякая имеющая процвести в ней святость. И Пушкин, и св. Сергей Радонежский обретают не только формы своего внутреннего опыта, но и первые тайные позывы к предстоящему им подвигу под живым увеом родного “словесного древа”, питающего свои корни в Матери-Земле, а вершину возносящего в тонкий эфир софийской голубизны.

## III

Что же мы видим ныне, в эти дни буйственной слепоты, одержимости и беспамятства?

Язык наш свят: его кощунственно оскверняют богомерзким бесивом — неимоверными, бессмысленными, безликими словообразованиями, почти лишь звучаниями, стоящими на границе членораздельной речи, понятными только как переключка сообщников, как разинское “сарынь на кичку”. Язык наш богат: уже давно хотят его обеднить, свести к насущному, полезному, механически-целесообразному; уже давно его забывают и растеривают — и на добрую половину перезабыли и порастеряли. Язык наш свободен: его оскопляют и укрощают; чужеземною муштрой ломают его природную осанку, уродуют поступь. Величав и ширококрыл язык наш: как старательно подстригают ему крылья, как шарахаются в сторону от каждого вольного взмаха его памятливых крыл!



В обиходе образованных слоев общества уже давно язык наш растратил то исконное свое достояние, которое Потебня называл “внутреннюю форму слова”. Она ссохлась в слове, опустошенном в ядре своем, как сгнивший орех, обратившемся в условный меновой знак, обеспеченный наличным запасом понятий. Орудие потребностей повседневного обмена понятиями и словесности обыденной, язык наших грамотеев уже не живая дубрава народной речи, а свинцовый набор печатника.

Чувствование языка в категории орудийности составляет психологическую подоснову и пресловутой орфографической реформы.

#### IV

Язык наш запечатлевается в благолепных письменах: измышляют новое, на вид упрощенное, на деле же более затруднительное, — ибо менее отчетливое, как стертая монета, — правописание, которым нарушается преемственно сложившаяся соразмерность и законченность его начертательных форм, отражающая верным зеркалом его морфологическое строение. Но чувство формы нам претит: разнообразие форм противно началу все изглаживающего равенства. А преемственностью может ли дорожить умонастроение, почитающее единственным мерилом действительной мощи — ненависть, первым условием творчества — разрыв?

Божественные слова: “Суббота для Человека, а не Человек для Субботы”, — мы толкуем рабски, не по-Божьи и не по-людски: если бы эти слова отнимали у Человека Субботу, умален был бы ими лик Человека; но они, напротив, впервые даруют Человеку Субботу Господню, и только в своем божественном лике Человек возвышается и над Субботою. Так всякое духовное послушание преобразуется в духовную власть. Закон правых отношений в великом — верен себе и в малом: чем больше уставности, тем меньше разрушительного произвола и насильственной принудительности.

Нелепо исходить из предположения, что какая-либо данность, подлежащая школьному усвоению, может изменяться в зависимости от условий этого усвоения или должна к ним приспособляться: данность гетерономна школе, но последняя вольна определить свое отношение к данности, найти меру ответственного ее целям усвоения. Образно говоря, полное практическое овладение орфографией языка потребно одним типографским корректорам, как мастерство каллиграфическое — дело краснописцев; но то и другое искусства суть ценности сами по себе. Нелепа и мысль, что наилучшее в рассуждении грамотности школою была бы школа, вовсе избавленная от всякой заботы о правописании. Ибо правописание (разумеется, правильно преподаваемое) есть средство к более глубокому познанию языка, начало его осознания путем рефлексии и побуждение к художественному любованию красотой. Изучение уставов правописания может быть в некотором смысле уподоблено занятиям анатомиею в мастерских ваяния или живописи. Следовательно, оно же и воспитательно, если одною из задач воспитания должно быть признано развитие патриотизма.

Что до эстетики, элементарное музыкальное чувство предписывает, например, сохранение твердого знака, для ознаменования иррационального полугласного звучания, подобного обертону или кратчайшей паузе, в словах нашего языка, ищущих лапидарной замкнутости, перенагруженных согласными звуками, часто даже кончающихся целыми гnezдами согласных и потому нуждающихся в опоре немой полугласной буквы, коей несомненно принадлежит и некая фонетическая значимость. Вообще, выносить приговоры о фонетическом состоянии живой народной речи (например, отрицать звуковое различие между *e* и *ѣ*) правомерно было бы лишь на основании строжайших и непременно повсеместных исследований такового при помощи чувствительных снарядов, автоматически изображающих тончайшие его особенности и отличия.

С точки же зрения интересов культуры, которая, по существенному своему признаку, должна быть понимаема, прежде всего, как предание и преемство, насколько желательна усовершенствование правописания (наприм., восстановление начертания “время”), настолько опасны притязания предопределить направление преобразований, подчинив их какой-либо (утилитарной или иной) тенденции. Представим себе только, какие последствия для духовной жизни всего человечества повлекло бы за собою изменение эллинского правописания в период византийский, письменное закрепление воспреобладавшего в эту пору фонетизма (а именно, йотаизма): ключ, открывающий нам доступ в сокровищницы древности, надолго, если не навсегда, был бы утерян, и, быть может, только новейшие успехи эпиграфики позволили бы кое-как нащупать в потемках потайные ходы в заколдованную округу священных развалин. А фонетическая транскрипция современного английского говора сделала бы говорящих по-английски негров — в принципе, по крайней мере — полноправными преемниками и носителями британского имени.

#### V

Язык наш неразрывно сросся с глаголами церкви: мы хотели бы его обмирщить<sup>9</sup>. Подобным же образом кустари новейшей украинской словесности хватают пригоршнями польские слова, лишь бы вытеснить и искоренить речения церковно-славянские из преобразуемого ими в самостийную мольвь наречия. Наши языковеды, конечно, вправе гордиться успешным решением чисто научной задачи, заключавшейся в выделении исконно русских составных частей нашего двуипостасного языка; но теоретическое различение элементов русских и церковно-славянских отнюдь не оправдывает произвольных

<sup>9</sup> Проф. П.Н. Сакулин в книге, написанной им в защиту новой упрощенной орфографии, оправдывает реформу именно как “секуляризацию” правописания



<sup>10</sup> Удивительные по «творческому» размаху примеры таких новшеств можно найти в той же книге проф. Сакулина: см. хотя бы решение вопроса о правописании прилагательных в именительном и винительном множественного числа трех родов

новшеств, будто бы “в русском духе”<sup>10</sup>, и общего увлечения практическим провинциализмом, каким должно быть признано вождение сузить великое вместилище нашей вселенской славы, обрусить — смешно сказать! — живую русскую речь. Им самим слишком ведомо, что, пока звучит она, будут звучать в ней родным, неотъемлемо-присущим ей звуком и когда-то напетые над ее колыбелью далекие слова, как “рождение” и “воскресение”, “власть” и “слава”, “блаженство” и “сладость”, “благодарность” и “надежда”...

Нет, не может быть обмирщен в глубинах своих русский язык! И довольно народу, немощствующему про свое и лопочущему только что разобранным по складам чужое, довольно ему заговорить по-своему, по-русски, чтобы вспомнить и Мать Сыру-Землю с ее глубинною правдой, и Бога в вышних с Его законом.

# Александр Блок

1880—1921



479

\* \* \*

Хоть все по-прежнему *певец*  
Далеких жизни песен странных  
Несет лирический венец  
В стихах безвестных и туманных, —

\* \* \*

Поэт в изгнаныи и в сомненьи  
На перепутьи двух дорог.  
Ночные гаснут впечатленья,  
Восход и бледен и далек.

Все нет в прошедшем указания,  
Чего желать, куда идти?

\* \* \*

Когда я стал дряхлеть и стынуть,  
Поэт, привыкший к сединам,  
Мне захотелось отодвинуть  
Конец, сужденный старикам.  
И я опять, больной и хилый,  
Ищу счастливую звезду.  
Какой-то образ, прежде милый,  
Мне снится в старческом бреду.  
Быть может, память изменила,  
Но я не верю в эту ложь,  
И ничего не пробудила  
Сия пленительная дрожь.  
Все эти рассказы далеке —  
Они пленяли с юных лет,

Но к цели близится *поэт*,  
Стремится, истиной влекомый,  
И вдруг провидит новый свет  
За далью, прежде незнакомой...  
*5 апреля 1900*

И он в сомненьи и в изгнаныи  
Остановился на пути.

Но уж в очах горят надежды,  
Едва доступные уму,  
Что день проснется, вскроет вежды,  
И даль привидится ему.  
*31 марта 1900*

Но старость мне согнула плечи,  
И мне смешно, что я поэт...  
Устал я верить жалким книгам  
Таких же розовых глупцов!  
Проклятье снам! Проклятье мигам  
Моих пророческих стихов!  
Наедине с самим собою  
Дряхлею, сохну, душит злость,  
И я морщинистой рукою  
С усилием поднимаю трость...  
Кому поверить? С кем мириться?  
Врачи, поэты и попы...  
Ах, если б мог я научиться  
Бессмертной пошлости толпы!  
*4 июня 1903. Bad Nauheim*

## ПОЭТ

Сидят у окошка с папой.  
Над берегом вьются галки.

— Дождик, дождик! Скорей закапай!  
У меня есть зонтик на палке!

— Там весна. А ты — зимняя пленница,  
Бедная девочка в розовом капоре...  
Видишь, море за окнами пенится?  
Полетим с тобой, девочка, за море.

— А за морем есть мама?

— Нет.

— А где мама?

— Умерла.

— Что это значит?

— Это значит: вон идет глупый поэт:  
Он вечно о чем-то плачет.

## НЕЗНАКОМКА

480

По вечерам над ресторанами  
Горячий воздух дик и глух,  
И правит окриками пьяными  
Весенний и тлетворный дух.

Вдали, над пылью переулочной,  
Над скукой загородных дач,  
Чуть золотится крендель булочной,  
И раздаётся детский плач.

И каждый вечер, за шлагбаумами,  
Заламывая котелки,  
Среди канав гуляют с дамами  
Испытанные остряки.

Над озером скрипят уключины,  
И раздаётся женский визг,  
А в небе, ко всему приученный,  
Бессмысленно кривится диск.

И каждый вечер друг единственный  
В моем стакане отражен  
И влагой терпкой и таинственной,  
Как я, смирен и оглушен.

А рядом у соседних столиков  
Лакеи сонные торчат,  
И пьяницы с глазами кроликов  
«In vino veritas!»<sup>1</sup> кричат.

И каждый вечер, в час назначенный  
(Иль это только снится мне?),

## ОНИ ЧИТАЮТ СТИХИ

Смотри: я спутал все страницы,  
Пока глаза твои цвели.  
Большие крылья снежной птицы  
Мой ум метелью замели.

Как странны были речи маски!  
Понятны ли тебе? — Бог весть!  
Ты твердо знаешь: в книгах — сказки,  
А в жизни — только проза есть.

— О чем?

— О розовом капоре.

— Так у него нет мамы?

— Есть. Только ему нипочем:  
Ему хочется за море,  
Где живет Прекрасная Дама.

— А эта Дама — добрая?

— Да.

— Так зачем же она не приходит?

— Она не придет никогда:  
Она не ездит на пароходе.

Подошла ночь,  
Кончился разговор папы с дочкой.  
*Июль 1905*

Девичий стан, шелками схваченный,  
В туманном движется окне.

И медленно, пройдя меж пьяными,  
Всегда без спутников, одна,  
Дыша духами и туманами,  
Она садится у окна.

И веют древними поверьями  
Ее упругие шелка,  
И шляпа с траурными перьями,  
И в кольцах узкая рука.

И странной близостью закованный,  
Смотрю за темную вуаль,  
И вижу берег очарованный  
И очарованную даль.

Глухие тайны мне поручены,  
Мне чье-то солнце вручено,  
И все души моей излучины  
Пронзило терпкое вино.

И перья страуса склоненные  
В моем качаются мозгу,  
И очи синие бездонные  
Цветут на дальнем берегу.

В моей душе лежит сокровище,  
И ключ поручен только мне!  
Ты право, пьяное чудовище!  
Я знаю: истина в вине.

*24 января 1906. Озерки*

Но для меня неразделимы  
С тобою — ночь, и мгла реки,  
И застывающие дымы,  
И рифм веселых огоньки.

Не будь и ты со мною строгой  
И маской не дразни меня,  
И в темной памяти не трогай  
Иного — страшного — огня.

*10 января 1907*

<sup>1</sup> "Истина в вине!" (лат.).

**ПОЭТЫ**

За городом вырос пустынный квартал  
На почве болотной и зыбкой.  
Там жили поэты, — и каждый встречал  
Другого надменной улыбкой.

Напрасно и день светозарный вставал  
Над этим печальным болотом:  
Его обитатель свой день посвящал  
Вину и усердным работам.

Когда напивались, то в дружбе клялись,  
Болтали цинично и пряно.  
Под утро их рвало. Потом, запершись,  
Работали тупо и рьяно.

Потом вылезали из будок, как псы,  
Смотрели, как море горело.  
И золотом каждой прохожей косы  
Пленялись со знанием дела.

Разнежась, мечтали о веке золотом,  
Ругали издателей дружно.

\* \* \*

Искусство — ноша на плечах,  
Зато как мы, поэты, ценим  
Жизнь в мимолетных мелочах!  
Как сладостно предаться лени,  
Почувствовать, как в жилах кровь  
Переливается певуче,  
Бросающую в жар любовь  
Поймать за тучкою летучей,

**К МУЗЕ**

Есть в напевах твоих сокровенных  
Роковая о гибели весть.  
Есть проклятье заветов священных,  
Поругание счастья есть.

И такая влекущая сила,  
Что готов я твердить за молвой,  
Будто ангелов ты низводила,  
Соблазняя своей красотой...

И когда ты смеешься над верой,  
Над тобой загорается вдруг  
Тот неяркий, пурпурово-серый  
И когда-то мной виденный круг.

Зла, добра ли? — Ты вся — не отсюда.  
Мудрено про тебя говорят:  
Для иных ты — и Муза, и чудо.  
Для меня ты — мученье и ад.

**АННЕ АХМАТОВОЙ**

«Красота страшна» — Вам скажут, —  
Вы накинете лениво  
Шаль испанскую на плечи,  
Красный розан — в волосах.

«Красота проста» — Вам скажут, —  
Пестрой шалью неумело  
Вы укроете ребенка,  
Красный розан — на полу,

И плакали горько над малым цветком,  
Над маленькой тучкой жемчужной...

Так жили поэты. Читатель и друг!  
Ты думаешь, может быть, — хуже  
Твоих ежедневных бессильных потуг,  
Твоей обывательской лужи?

Нет, милый читатель, мой критик слепой!  
По крайности, есть у поэта  
И косы, и тучки, и век золотой,  
Тебе ж недоступно все это!..

Ты будешь доволен собой и женой,  
Своей конституцией куцой,  
А вот у поэта — всемирный запой,  
И мало ему конституций!

Пускай я умру под забором, как пес,  
Пусть жизнь меня в землю втоптала, —  
Я верю: то бог меня снегом занес,  
То вьюга меня целовала!

24 июля 1908

И грезить, будто жизнь сама  
Встает во всем шампанском блеске  
В мурлыкающем нежно треске  
Мигающего cinema!<sup>2</sup>  
А через год — в чужой стране:  
Усталость, город неизвестный,  
Толпа, — и вновь на полотне  
Черты француженки прелестной!..

Июнь 1909

Foligno

Я не знаю, зачем на рассвете,  
В час, когда уже не было сил,  
Не погиб я, но лик твой заметил  
И твоих утешений просил?

Я хотел, чтоб мы были врагами,  
Так за что ж подарила мне ты  
Луг с цветами и твердь со звездами —  
Все проклятье своей красоты?

И коварнее северной ночи,  
И хмельней золотого аи,  
И любви цыганской короче  
Были страшные ласки твои...

И была роковая отрада  
В попираньи заветных святынь,  
И безумная сердцу услада —  
Эта горькая страсть, как полынь!

29 декабря 1912

Но, рассеянно внимая  
Всем словам, кругом звучащим,  
Вы задумаетесь грустно  
И твердите про себя:

«Не страшна и не проста я;  
Я не так страшна, чтоб просто  
Убивать; не так проста я,  
Чтоб не знать, как жизнь страшна».

16 декабря 1913

<sup>2</sup> Кинематограф (франц.).

\* \* \*

О, я хочу безумно жить:  
Все сущее — увековечить,  
Безличное — вочеловечить,  
Несбывшееся — воплотить!

Пусть душит жизни сон тяжелый,  
Пусть задыхаюсь в этом сне, —

Быть может, юноша веселый  
В грядущем скажет обо мне:

*Простим угрюмство — разве это  
Сокрытый двигатель его?*

*Он весь — дитя добра и света,  
Он весь — свободы торжество!*

5 февраля 1914

## О ЛИРИКЕ

Не верь, не верь поэту, дева!  
Его своим ты не зови,  
И пуще пламенного гнева  
Страшись поэтовой любви!  
.....  
Его ты сердца не усвоишь  
Своей младенческой душой,  
Огня палящего не скроешь  
Под легкой девственной фатой.

Поэт всесилен как стихия,  
Не властен лишь в себе самом:  
Невольно кудри молодые  
Он обожжет своим венцом,  
Вотще поносит или хвалит  
Поэта суетный народ:  
Он не змею сердце жалит,  
Но как пчела его сосет.

*Гютчев*

1

482

Бесконечные пространства земель и бесконечные времена истории окутаны мирными туманами. Страницы книг ничего не говорят нам о них; страницы книг восстанавливают гудящие события, титанические порывы, героические подвиги и падения. Но всегда и всюду больше и глубже всего лежит мирный туман; всегда вились и повсюду вьются голубоватые дымки из домовых труб в гостеприимных зеленях; и мирный земледел медленно бороздит плугом поля; и женщина кладет заплаты на рубище мужа, склонив над работой пробор; и в тысячах окон качаются ситцевая занавеска и стебелек герани; и рабочий хмуро и мирно стоит у станка; и румяный академик в холщовом сюртучке склоняет седины над грудой переплетенных книг; и древний летописец выводит “желтоватой рукой первую букву гимна Тебе, божественный Ра-Гелиос, Солнце”.

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

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

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

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

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

Лирик ничего не дает людям. Но люди *приходят* и *берут*. Лирик “нищ и светел”; из “светлой щедрости” его люди создают богатства несметные. Так бывает и было всегда. На просторных полях русские мужики, бороздя землю плугами, поют великую



песню — “Коробейников” Некрасова. Над извилинами русской реки рабочие, обновляющие старый храм с замшелной папертью, — поют “Солнце всходит и заходит” Горького. И бесстрашный и искушенный мыслитель, ученый, общественный деятель — питается плодоносными токами лирической стихии — поэзии всех веков и народов. И сладкий бич ритмов торопит всякий труд, и под звуки песен колосятся новы.

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

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

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

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

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

2

483

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

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

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

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

Из всего этого следует то, что группировка поэтов по школам, по “мироотношению”, по “способам восприятия” — труд праздный и неблагоприятный. Поэт всегда хочет разное относиться к миру и разное воспринимать его и, вслушиваясь, перенимать разные голоса.

Потому лирика нельзя накрыть крышкой, нельзя разграфить страничку и занести имена лириков в разные графы. Лирик того и гляди перескочит через несколько граф и займет то место, которое разграфлявший бумажку критик тщательно охранял от его вторжения. Никакие тенденции не властны над поэтами. Поэты не могут быть ни “эстетическими индивидуалистами”, ни “чистыми символистами”, ни “мистическими реалистами”, ни “мистическими анархистами” или “соборными индивидуалистами” (если бы даже последние две категории были реальными факторами жизни или искусства).

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

### 3. Бальмонт. “Жар-птица”

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

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

Путь, пройденный Бальмонтом, так велик, что давно уже мы потеряли из виду исходный пункт. Бальмонт начал петь под скудным “северным небом”, где была “безбрежность” — только волны, только воздух. И он погрузился в такую полную “тишину”, в которой ясно дошел до его слуха слитный гул из веков и народов, которого он не слышал прежде. И тогда страстная воля его захотела причаститься миру, стать “всем и во всем”. Тогда к песням высочайшей простоты присоединились еще песни, где вся душа содрогалась и ломалась от зрелища зарев “горящих зданий”, от вскриков “кинжальных слов”. Здесь Бальмонт причастился городу, знаком которого так или иначе отмечены все поэты XIX века — эпохи торжественного и ужасающего роста промышленности, машин, изобретений, городов. Поэт с утренней душой прошел и этот путь — стремительно, как все пути, которые он проходил. Европа открыла ему свои сокровища, и он воспринял их с той щедростью, какая прилична и надлежит поэту, желающему быть всем и повсюду. И здесь, погрузившись в леса символов, он создал книгу, единственную в своем роде по безмерному богатству, — книгу “Будем как солнце”. И одновременно — книгу, еще более нежную — “Только любовь”. Следующая книга — “Литургия красоты” уже определила тот путь Бальмонта, на котором он стоит перед нами теперь. В ней он перегорел в пламени чистой стихии. “Злые чары” были тем лабиринтом, пройдя который поэт вернулся на просторы своей родины — иным, чем ушел от них. Весь искус Европы, вся многоцветность мира — с ним. И ясно, как день его души, почему в этот торжественный для себя день Бальмонт захотел весь мир залить щедрыми песнями, в которых ворожит и колдует его родина — та дикая и таинственная страна, на языке которой он поет. Легендарные были и песни ее Бальмонт захотел облечь в драгоценные одежды своего стиха. Захотел, как всегда, причаститься *всем* песням и былям, какие звучат до сих пор и какие сохранились только в жалких книгах нищих собирателей русской легенды. Не все одинаково далось ему. Здесь сказала прежде всего его волящая, острая, нервная и капризная душа. Иные песни похожи на волжские зыби, просторны и широки, как они. В других — он захлебнулся в словах, впал, как и прежде с ним бывало, в беззвучную прозу, замутил ключи легенды, которая восстает из-за его беспорядочных стихов и дразнит и по-новому изумляет. Надо сказать, что Бальмонт, как везде, не выносит середины. Он дает всегда необычайное. Случается, что легенду, плохо сохранившуюся и бледную, он просвечивает алмазом своего стиха и возводит в перл создания. Случается, что легенду ослепительную он уничтожает дотла, так что надо только удивляться, куда девалась вся ее первозданная прелесть и мощь.

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

Кто не верит в победу сознательных смелых рабочих,  
Тот играет в бесцельно двойную игру!..

Да! свобода — для всех! И однако ж — вот эта свобода  
И однако ж — вот эта минута — не комнатных душ!

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

В “Жар-птице” можно наблюдать, как старые декадентские приемы “дурного тона” побеждаются высшей простотой, за которой стоит вся сложность прежних душевных переживаний. И только потому, что, в книге все еще чувствуется эта

борьба, интересная лишь для исконного любовника Бальмонтской музыки, — борьба, в которой слишком ясно, какая сторона одержит верх; и только потому, что в этой книге есть целиком плохие страницы, — ее нельзя еще признать равной книге “Будем как солнце” и такой же новой, как была та. Но ясно, что Бальмонт-“уточненный” должен быть разбит наголову Бальмонтом — простым и по-прежнему дерзновенным, но не по-прежнему туманным — гусяром. Так же ясно, как то, что Брюсов, певец “журчащей Годавери”, отошел в область преданий и что душа его, сложная, как ночь, приобрела дар выражать себя просто и ясно, как день.

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

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

На семь лет Вольга задался посмотреть широкий свет,  
А завлекся — на чужбине прожил все двенадцать лет.  
Обучался, обучился. Что красиво? Жить в борьбе.

Он хоробрую дружину собирал себе...  
И гуляет, и смеется вольный светлый наш Вольга,  
Он уж знает, как коснуться, как почувствовать врага.

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

И заманчив он был, как, прощаясь с родною рекою,  
Корку черного хлеба пустил он по водам ее,

И вскочил на коня, в три прыжка он был с жизнью иною,  
Но в нарядностях дней не забыл назначенье свое.

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

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

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

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

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

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

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

И свершилось чарованье, отошла звезда к звезде,  
Ванда всюду, звездность всюду, на земле и на воде.

Устремившись в воды Вислы, Ванда там — в текущем сне.  
Светлый взор ее колдует польским судьбам в глубине.

Так поет и поет “свирель славянина”, потому что

Славянский мир объят пожаром,  
Душа горит.

К каким ты нас уводишь чарам,  
Бог Световит?

Всего слабее у Бальмонта переданы заговоры. Может быть, так и должно быть. Черная магия не дается заклинателю стихий и света. Я сказал бы далее, что выбор заговоров, которые мне приходилось изучать подробно, — не вполне удачен. Например, среди любовных заговоров, которые Бальмонт передает лучше всех, нет одного — самого странного и самого страшного, в котором страсть, ненависть и жестокость заклинающего переступают все пределы. Этот заговор, правда известный только по одной затерянной и случайной заметке (кажется, Тихонравова), я привожу в главе “О заговорах и заклинаниях” (см. — имеющая выйти в свет “История литературы” под редакцией Е.В. Аничкова, изд. Сытина, том I). Сверх того, можно сказать, что “заговор островника на зеленую дуброву” и “заговор матери”, очень распространённый, переданы у Бальмонта гораздо слабее, чем в подлинных текстах. Точно так же досадно слабо передан Бальмонтом, например, запев былины о Соловье Будимировиче, известной уже Кирше Данилову, с которым так не вяжется “красота бестелесная”, когда дальше идет былина об удалой красоте заморского гостя, о драгоценных его кораблях, о постройке терема “в звездных зорях” посреди белого вишенья и о страстной любви Соловья и княжны Забавы.

#### 4. Бунин. Стихотворения, том третий

В предыдущем томе стихотворений, где книга “Листопад” — одна из первых книг, изданных “Скорпионом”, и книга “Новых стихотворений” были дополнены новыми стихами, — лицо Бунина как поэта определилось еще не вполне. Было уже ясно, что

это — настоящий поэт, хорошо знакомый с русской поэзией, очень целомудренный, строгий к себе, с очень ценной, но не очень богатой психикой. Теперь все эти черты определились ярче, поэзия Бунина возмужала и окрепла, на лице ее утвердились те немногие, но жесткие и уверенные линии, один взгляд на которые заставляет сейчас же и безошибочно сказать: это — Бунин.

Цельность и простота стихов и мировоззрения Бунина настолько ценны и единственны в своем роде, что мы должны с его первой книги и первого стихотворения “Листопад” признать его право на одно из главных мест среди современной русской поэзии. Я говорю — с первого стихотворения, потому что с тех пор резких перемен не произошло. Все черты, свойственные Бунину, только укрепились и стали отчетливее, и звезда его поэзии восходила медленным и верным путем. Такой путь очень идет к поэзии Бунина, которой полюбилась прежде всего природа. Так знать и любить природу, как умеет Бунин, — мало кто умеет. Благодаря этой любви поэт смотрит зорко и далеко и красочные и слуховые его впечатления богаты. Мир его — по преимуществу — мир зрительных и слуховых впечатлений и связанных с ними переживаний. За пределы этого мира не выходит и та экзотика, которая присуща восточным стихотворениям Бунина. Это — экзотика красок, сонное упоение гортанными звуками чужих имен и слов.

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

“Во имя бога и Пророка,  
Прочти, слуга небес и рока,  
Свой бранный клич: скажи, каким  
Девизом твой клинок украсен?”  
И он сказал: “Девиз мой страшен.  
Он — тайна тайн: Элиф. Лам. Мим”.

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

486

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

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

Читая такие стихотворения, мы признаем, что у Лермонтова был свой Восток, у Полонского — свой и у Бунина — свой; настолько живо, индивидуально и пышно его восприятие. Впрочем, иные стихотворения, как, например, “Дагестан” (“Насторожись, стань крепче в стремя”), чем-то отдаленно напоминают юношеские стихи Полонского, написанные на Кавказе. То же, пожалуй, можно сказать о великолепной “Песне”, которую привожу целиком:

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

Утопает белый парус в море —  
Может, не вернется никогда!

Говорят, гречанки на Босфоре  
Хороши... А я черна, худа.

Буду ждать в погоду, в непогоду...  
Не дождусь — с баштана разочтусь,  
Выйду в море, брошу перстень в воду  
И косою черной удавлюсь.

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

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

Застят ели черной хвоей запад,  
Золотой иконостас заката.

Только вечер им остался сроку,  
Да и то уж солнце на исходе:

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

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

#### Одиночество

И ветер и дождик и мгла  
Над холодной пустыней воды.  
Здесь жизнь до весны умерла,

До весны опустели сады.  
Я на даче один. Мне темно  
За мольбертом — и дует в окно.



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

Сегодня идут без конца  
 Те же тучи — гряда за грядой.  
 Твой след под дождем у крыльца

Расплылся, налил воды.  
 И мне больно глядеть одному  
 В предвечернюю серую тьму.

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

Кроме родства с Полонским, в поэзии Бунина можно уловить влияние Тютчева, которое, впрочем, гораздо резче и гораздо менее выгодно для поэта сказалось в первом томе его стихов. Тютчев — более чужой Бунину, чем Полонский. Зато только поэт, проникший в простоту и четкость пушкинского стиха, мог написать следующие строки о “сапсане”, призрачной птице — “гении зла”:

Быть может, он сегодня слышал,  
 Как я, покинув кабинет,  
 По темной спальне в залу вышел,  
 Где в сумраке мерцал паркет,

Где в окна небеса синели,  
 А в синем небе четко встал  
 Черно-зеленый конус ели  
 И острый Сириус блистал?

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

487

## 5. Сергей Городецкий. “Перун”

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

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

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

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

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

И только ал закатный вал,

И только мил вечерний пыл —

просто претит находиться в одном отделе с откровенно банальным романсом:

Утро. Лазурное утро. Как ясен

Словно впервые увиденный свет!..

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





сизокрыл, цветок милок, конь желтогрив”. Все живет и трепещет своей жизнью: “кудри-лежебоки”, а у Яги — “зверь-головка”. Зрительные восприятия остры: “след *зеленеет* на белой росе”, “холод *высинил* луга”. Все здесь — свадьбы и зачатия, битвы и пиры, потому что весна настала, и заманила, и унесла — куда? Ярила в белой рубахе, волосом русый, со щеками алее морковного сока, встречает Перуна — в алой рубахе, скачущего в вихре “по цветам зеленых риз”. И Перун спрашивает Ярилу:

Там за лесом  
Двадцать девок

Расцветало  
Краше дня?

И Ярила отвечает Перуну:

Там за лесом  
Двадцать лодок

Улетало  
В дым огня.

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

...желто-рыжий,  
Солома и кумач,

Веселый да бесстыжий,  
Неряха и лохмач.

И тогда она — болотная дева-Яга, у которой

Лесные волоса,  
Прилуки, да запевы,

Змеиная краса.

Он “сам к Яге на кочку валится из дупла”. Она пропадает змейкой — болотным 489  
огоньком.

Или он — лунный старик, который

Поднялся синей кручей  
Из синей темноты.

Повесил желтый месяц,  
Лучистый желтый серп.

И тогда она —

На ковре, в слепящем блеске,  
Онемелая Чаргиль.

Тело розовое млеет.  
Тело тонкое — миндаль.

И он уже становится оборотнем:

Хихикает, морщится темный комочек,  
В окошке убогом колдун-колдуночек,

Бородка по ветру лети-полетай...

Она же склоняет бадью над колодцем и гадает:

Журавль долгоспинный, журавлик высокий,  
Нагнися ко мне...  
Курчавенький, русый, веселый являйся,

Журавлик, качайся, скорей подымайся,  
Вот на тебе алая лента моя.

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

Заполоненная весна,

Зеленотопкая тайга.

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

Все взяла, на ветер кинула:  
На, пляши, гуди, мети,  
Замети, убей, уйми!

Косы белые раскинула,  
Пляшешь, душишь, отпусти!  
Руки-вихри разойми!

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

...душа младой Смугляны,

Нежных сумерек душа.

В эпосе, в тревоге свадеб и битв — неустанных событий, прежде всего Городецкий видит спасительный маяк, без которого он потерял бы путь и заблудился бы в неверной и широкой своей стихии, в “родимом хаосе” лирики. Мы думаем, что

со временем он, поэт, хмельной от лирики, найдет маяк еще более надежный — в драме, для которой у него нет еще строгой и хитрой диалектики.

## 6. Сергей Соловьев. “Цветы и ладан”

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

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

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

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

Темнеет вечер; голос стада  
Звучит в померкнувших горах.

Струится тихая прохлада.  
Вечерний ветер гонит прах.

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

Пахнет, синеет весна.  
Голос кукушечий слышен.

Иль я лицом не красна?  
Стан мой — не строен, не пышен?

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

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

Лес — неподвижен и мутен,  
Серая мгла — над рекой.

Призрак любви... он — минутен!  
Вечен вселенной покой.

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

Вот в лесу золотошумном  
Глохнут мертвые тропы.

Гулко бьют по твердым гумнам  
Однозвучные цепи.

Сверх того, те образы, какие есть, отличаются банальностью: “леса синеют”, ели поднимают в небо “ряд вершин — подобия креста”, “поток шумит, блистая в мутной пене”, фиалка — синяя, розан — алый, листья — изумрудные; соловей — или “предается сладким трелям”, или: “мирно полночный поет соловей”. Такие образы — общие места — иногда даже не дают знать о времени года: например, в стихотворении “Вечерняя молитва” (стр. 40) мы только на 28-й строке с удивлением узнаем, что дело происходит зимой. Есть много образов, совершенно ничего не говорящих: “слетает пыль с горячих губ”, “брызги крови кормят пыль”, “восторг, как золото, нетленен”. Яркий пример нагромождения образов, не выражающих ровно ничего, — тирада о дровах:

Дров *серебристые* сажени  
Сложены вдоль по опушке.

*Греются — бедные — спилены —  
В ласке святых поднебесий (!)*

Или о пруде:

*В переливах изумруда  
Блещет, зыбко рябь струя,*

*Гладь (?) расплавленного (?) пруда —  
Голубая чешуя (?)*

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

Под дубовый пол  
Ткнул газетину,

Намочив ее  
Керосином всю.

Или — хуже того:

Грудь высокая

Что копна стоит.

Или — хуже того:

Как бы Пашеньке  
Не раскаяться:  
Баба мертвая  
К ней таскается.

Не дает ей спать,  
Страхом мучая.  
Лицо — синее,  
Вся вонючая.

И, наконец, о беременной женщине сказано:

Лицо оплыло; тихо-бессмыслен взор;  
Распухли жилы; грузно поник язык;

Блещат под вздернутой одеждой  
Ноги, серебряным лоснясь туком.

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

И кровь не иначе  
Из раны забила, дымясь и кипя,  
Струею горячей,  
Как возле отверстия трубки, шипя,

В стремлении яром  
Вода закипит,  
И мощным ударом  
Воздушные волны сечет и кропит.

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

## Пресвятая Дева и Бернард

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

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

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

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

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

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

## 7

Об остальных поэтах не приходится говорить так пространно, как о Бальмонте, Бунине, Городецком и Соловьеве. Одни из них написали мало, другие хотя много, но слишком плохо. О тех же, которые написали и мало и плохо, — мы лучше совсем умолчим.

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

Безумная и страшная земля,  
Неистошим твой дикий холод, —

И кто безумствует, спасения моля,  
Мечом отчаянья проколот.

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

Хорошо озаглавил свою вторую книжку Виктор Стражев: “О печали светлой”. Это — из пушкинского стиха. Маленькая книжка заставляет совсем забыть первые и очень неудачные опыты поэта — “Opuscula”<sup>3</sup>. Душа новой книги — лирическая душа, для которой “*παντα ρετ*”<sup>4</sup> Гераклита говорит “безмерно больше всех бесчисленных „знаю”». Лучшие строки Стражева о природе: “Светит ясною росинкой глубя зацветшего куста”; или: “И затопила дебрь лесная меня густою тишиной”; или: “Заночевали легким станом летуны-гучи в вышине”, или:

Звоны, певы, гулы, гуды

В тишине полей плывут.

Очень целен и свеж отдел “Шестопсалмие”. И вся книжка свежа и проста, как ее белая одежда, в ней — “думно и светло”. Хуже удаются Стражеву — город и ужас, словом — печаль несветлая. Нельзя совсем употреблять слово “возможно” вместо “может быть”, делать ударение: “Паоло” и говорить: “меркшая звезда” — или “померкшая”, или “меркнувшая”, “меркнущая”. И невозможно нагромождать эпитеты “осенний бледный тихий день”.

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

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

“Алая книга” стихов Сергея Кречетова — почти сплошная риторика. К автору ее можно обратить некоторые из основных упреков, обращенных мной к Сергею Соловьеву: например, упрек в том, что строфы и строки можно переставлять как угодно. С внешней стороны стихи очень гладки; в этом смысле у Сергея Кречетова была хорошая школа; наибольшее влияние оказали на него, по-видимому, Валерий Брюсов и Андрей Белый. Но влияние это было слишком внешне и не помогло автору “Алой книги” стать поэтом. Оригинальных мыслей, образов и напевов у Сергея Кречетова совсем нет.

Длинна и скучна книга “Стихотворений” В. Башкина. На обложке напечатано, что там есть гражданские мотивы и лирика. Но их там нет. В бескрылых жалобах и



общих местах об угрюмых людях, заводах и солдатах нет ничего гражданского. А в “лирике” — все больше — “она и он — луна, балкон” и т.д. Язык совершенно плоский и не всегда правильный: так, вместо глагола “надеть” употребляется глагол “одеть”.

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

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

Июнь — июль 1907

## ПИСЬМА О ПОЭЗИИ

### 1. «Холодные слова»

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

Мне приходится остановиться на единственной догадке, которую я считаю близкой к истине: на *неполной искренности* поэта. Я думаю, мы более уже не вправе сомневаться в том, что великие произведения искусства выбираются историей лишь из числа произведений «*исповеднического*» характера. Только то, что было исповедью писателя, только то создание, в котором он *сжег себя дотла*, — для того ли, чтобы родиться для новых созданий, или для того, чтобы умереть, — только оно может стать великим. Если эта сожженная душа, преподносимая на блюде, в виде прекрасного творения искусства, пресыщенной и надменной толпе — Иродиаде, — если эта душа огромна, — она волнует не одно поколение, не один народ и не одно столетие. Если она и не велика, то, рано ли, поздно ли, она должна взволновать по крайней мере своих современников, даже не искусством, даже не новизною, а только *искренностью самопожертвования*.

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

Стихи Минского не лживы, автор страстно хотел «правды». Он хотел быть искренним, хотел «сказаться душой»; но, странно, ему удалось это не до конца, и вот эта его, невольная по-видимому, неискренность заставляет нас целые страницы перелистывать с равно-

душным любопытством, немногие — «отмечать розовым ногтем», и над десятью, не более, из всех четырех томов — задуматься, остановиться и улыбнуться грустно.

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

Румянцем чахоточным слабо горя,  
Вечерняя медленно гаснет заря,  
Болезненно гаснет — и не угасает...  
На землю струится безжизненный свет,

Все краски подернуты дымкой молочной.  
Светло. Не бросают предметы теней.  
Нет блеска в цветах...

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

В тех песнях скорблю не о горе большом, —  
О горе сермяжном земли неоглядной:

Страданий народных, как моря ковшом,  
Нельзя исчерпать нашей песней нарядной.

Достойный современник Надсона и муза его:

...добрая, бледная,  
С ласковой скорбью на тонких устах,

Светит, лучится любовь всепобедная  
В девственно скромных глазах...

Некрасовским стихом без некрасовской мощи отвечает поэт на ее «кроткую речь»:

Полно шептать мне слова бесполезные,  
Нам без вражды невозможно любить,

Как невозможно оковы железные  
Нежной слезою разбить.

494

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

Вот приближается он к спящей Дездемоне:

Ужасен взор его, в лице кровинки нет...

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

Рукоплескания и крики раздались,

И, чайками в грозу, платки в руках взвились...

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

Увы, дрожащий лист осины  
Сильнее прикреплён к родной земле, чем я;

Я — лист, оторванный грозой.  
И я ль один?

Да, это очень ценное признание:

Вас всех, товарищи-друзья,  
Сорвало бурейю одною.

Кто скажет: почему? Мы ль не громили ложь,  
Мы ль жертв не жаждали?..

Да, они «громили ложь», «жаждали жертв» и «шумели в столицах».

Нам сжал впервые грудь не женских ласк восторг,  
Не сладкий трепет страсти новой,  
И первую слезу из детских глаз исторг  
Не взгляд красавицы суровой.

И что же? Где плоды всех подвигов? Кого  
Наш пламень греет, кому он светит?  
Нет нас честней и нет злосчастней никого.  
Но почему? О, кто ответит?

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

Прощай, прощай, страна невыплаканных слез!

Прощай, о сфинкс! Прощай, отчизна!..

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

Когда готов был вспыхнуть залп огней,  
Она ждала, молясь, чтоб вместе с ней

Скончалась ночь и отлетела тьма.

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

Что же дальше? Дальше мы вправе требовать горестных признаний, покаяния, исповеди. Ведь произошло непоправимое, если верить истории души, рассказанной в «гражданских песнях». Мы знаем, что значит урезывание своих надежд, прощание с родиной, и жестоко требуем, чтобы «душа сказала», хотя бы изошла кровью... И что же? Нас встречает тот же *холод*. Так легко национальное заменить международным, русскую сермягу — пролетарским солнцем, землю — неземным мистицизмом?

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

Недвижная, она стояла...

Новая муза сказала поэту:

Во всем увидишь ложь, что ты считал добром,  
И неизбежное — в порочном и преступном...  
Не опьянят тебя ни гордые слова,  
Ни битвы грозный шум, ни нежный плач свирели,  
В бесцельной суете искать ты будешь цели,  
И рваться к небесам, и жаждать божества.

Продлятся дни твои в томленьи одиноком,  
И будет песнь твоя досуг твой отравлять,  
Но я ей силу дам печалью уязвлять  
Сердца, застывшие в безверии глубоком.  
И шопот истины, как бы он ни был слаб,  
В ней будет слышаться сквозь крики отрицанья...

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

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

### Портрет

Я долго знал ее, но разгадать не мог.  
Каким-то раздвоением чудесным  
Томила в ней душа. Ее поставил бог  
На рубеже меж пошлым и небесным.

Прибавить луч один к изменчивым чертам —  
И Винчи мог бы с них писать лицо Мадонны;  
Один убавить луч — за нею по пятам  
Развратник уличный помчится, ободренный(?)... и т.д.

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

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

Святая без стыда, вакханка без страстей.

Смеются лишь боги, скорбят лишь рабы.

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

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

Как сон, пройдут дела и помыслы людей.  
Забудется герой, истлеет мавзолей  
И вместе в общий прах сольются.  
И мудрость, и любовь, и знанья, и права,  
Как с аспидной доски ненужные слова,  
Рукой неведомой сотрутся...  
Лишь то, что мы теперь считаем праздным сном, —  
Тоска неясная о чем-то неземном,  
Куда-то смутные стремленья,  
Вражда к тому, что есть, предчувствий робкий свет  
И жажда жгучая святынь, которых нет, —  
Одно лишь это чуждо тленья...

И потому не тот бессмертен на земле,  
Кто превзошел других в борьбе или во зле,  
Кто славы хрупкие скрижали  
Наполнил повестью, бесцельною, как сон,  
Пред кем толпы людей — такой же прах, как он, —  
Благоговели иль дрожали.  
Но всех бессмертней тот, кому сквозь прах земли  
Какой-то новый мир мерещился вдали —  
Несуществующий и вечный,  
Кто цели неземной так жаждал и страдал,  
Кто силой жажды *сам мираж себе создал*  
Среди пустыни бесконечной.

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

## 2. «Пламенный круг»

В современной литературе я не знаю ничего более цельного, чем творчество Сологуба. Вместе с тем, развиваясь по верховной и прихотливой воле художника, оно совершенно чуждается каких бы то ни было схем, какой бы то ни было симметрии. Ни тех, ни другой нет и признака как в поэзии, так и в прозе Сологуба. Роман «Мелкий бес», ставший произведением классическим, прочитанный всей образованной Россией, написан в высшей степени «свободно» и несимметрично.

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

Менее всего известны публике и критике стихи Сологуба. Может быть, они так и останутся достоянием немногих, но истинных почитателей, разделяя судьбу поэзии Тютчева и Баратынского. Почему? Кажется, на этот вопрос еще нельзя ответить с уверенностью. Во всяком случае, одной из важных причин этого явления надо считать *отсутствие* в поэзии Сологуба какой бы то ни было *пряности и мишуры*, от которой едва ли избавлен хоть один современный поэт. Простота, строгость, совершенство форм и какая-то одна трудно уловимая черта легкого, шутливое и печального отношения к миру роднит Сологуба-поэта с Пушкиным. Нелегко продолжать это сравнение, чувствуя Сологуба и сологубовское глубоко близким и современным себе; но, может быть, я не ошибусь, если скажу еще, что Сологубу, как Пушкину, свойственно порою шутить и забавляться формами и что он имеет на это право потому же, почему Пушкин мог шуточно рифмовать розу с морозом.

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

Мы — «пленные звери» — давно забыли, «что в зверинце зловонно и скверно». Надо медленно жить жизнью скучной и нелепой. Вещанья звезд не спасут от черной погребели. Нет пути к стране «вотще обетованной», и в долгом ожиданье чуда не забыть горечь долгих мук. И скучен тяжелый стук «измученного безлепицей» сердца. И

...все проходит, гаснут страсти,  
Скучна веселость, наконец,

Седин серебряный венец  
Носить или снять не в нашей власти...

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

Умереть или жить,  
Расцвести ль, зазвенеть ли,  
Завязать ли жемчужную нить,

Разорвать ли лазурные петли,  
Все равно — умереть или жить?

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

В село из леса она пришла, —  
Она стучала, она звала.  
Ее страшила ночная тьма,  
Но не пускали ее в дома.  
И долго, долго брела она,

И темной ночью была одна,  
И не пускали ее в дома,  
И угрожала ночная тьма.  
Когда ж, ликуя, заря взойшла,  
Она упала, — и умерла.

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

Ход к пещере никем не иден,  
И не то ль защита от меча!  
Вход в пещеру чуть виден,  
И предо мною горит свеча.

В моей пещере тесно и сыро,  
И нечем ее согреть.  
Далекий от земного мира,  
Я должен здесь умереть.

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

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

Елисавета, Елисавета,  
Приди ко мне!  
Я умираю, Елисавета,  
Я весь в огне.

Но нет ответа, мне нет ответа  
На страстный зов.  
В стране далекой Елисавета,  
В стране отцов.

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

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

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

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

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

### 3. «Сети» Кузьмина

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

Таковы стихи Кузьмина в наше время. Он — чужой нашему каждому дню, но поет он так нежно и призывно, что голос его никогда не оскорбит, редко оставит равнодушным и часто напомнит душе о ее прекрасном прошлом и прекрасном будущем, забываемом среди волнений наших железных и каменных будней. Так мелькнет иногда и предстанет в славе красоты своей — на улице, среди белого дня, — лицо красавицы. Теперь много красивых лиц, кажется почему-то больше, чем было, — не потому ли,



что как-то короче и мятежней стали жизни и дни людей, и каждый и каждая тайно стремятся предстать в мгновенной славе своей красоты; чем короче радость, тем напряженней и пламенной она; и каждое лицо торопится явить жар души, боясь, что скоро придет разлука с «милою жизнью». Чем больше лиц, являющих под маской красоты пустую, бесплодную, только похотливую душу, тем ярче среди них лица, навеки памятные, мгновенно заставляющие умолкнуть и удивиться, те редкие лица, которые сняты, промелькнув лишь однажды. Так, среди разрастающегося племени наглых и пустых стихотворцев, оглашающих барабанной дробью своих стихов, прокатываются порою томные волны нежных песен Кузмина и заставляют сердце биться радостью неожиданной и непорочной.

Недаром, читая стихи Кузмина, я вспоминаю городские улицы, их напряженное и тревожное ожидание. Стихи Кузмина так привычно слушать на литературных вечерах, в литературных гостиных, среди равнодушной толпы или среди пестрой смеси лиц писателей, художников, поэтов, музыкантов, актеров. Там жалят они душу тонкими жалами, там легче всего попасть в их нежные сети, а там ведь — та же улица, тревожная и выжидательная, холодная и неприютная.

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

Именно эта скорбь заставляет стихи Кузмина быть не только красивыми, но и прекрасными. Ее надо понять и услышать. Какие бы маски ни надевал поэт, как бы ни прятал он свое сокровенное, как бы ни хитрил, впрочем всегда «внося в позу денди всю наивность молодой расы», — печали своей он не скроет; когда поэт манерничает, прикидывается шутником, скрывает свою печаль за печальными признаниями, фокусничает, даже наивничает или щеголяет выходками «дурного тона» (а признаки всего этого есть в большей или меньшей степени в «Сетях» Кузмина), и когда при этом мы не только не оскорбляемся и не испытываем надменного желанья извинять его, но еще чувствуем к нему благодарность и готовы слушать и освежать его песнями свою душу, — тогда перед нами поэт непреложный, родной нам и очевидно нужный, обладающий «патентом на благородство», по вульгарнейшему выражению незабвенного Фета.

Сказанным сейчас, как мне представляется, можно объяснить всю ту сгущенную атмосферу, которая окружает имя так недавно появившегося на литературном горизонте Кузмина, однообразие и пошлость вражды, которая исходит от литературной черни, разнообразие мнений о нем в литературном «бомонде», его дурную славу и прекрасную неизвестность, в которой продолжает он пребывать для большинства читателей новой поэзии, и без того немногочисленных.

В самом деле, Кузмин теперь один из самых известных поэтов, но такой известности я никому не пожелаю. Выражаясь преднамеренно резко, я сказал бы, что в полном неведении относительно Кузмина находятся все сотни благородных общественных деятелей, писателей и просто читателей, не говоря уже о модернистских «державных» приживальщиках или о репортерах вечерних газет, а знает о нем какой-нибудь десяток-другой лиц. И причина такого печального факта лежит вовсе не в одном непонимании читателей, но также и в некоторых приемах самого Кузмина. Указать ему на это должны те немногие люди, которые действительно любят и ценят его поэзию, это — их прямой долг.

Ценители поэзии Кузмина ясно видят его сложную, печальную душу, близкую, как душа всякого подлинного человека; общение с этой душой и с этой поэзией может только облагородить того, кто их глубоко понимает. Но много ли таких? И не закрывает ли сам Кузмин путей к своей душе? Я готов упрекнуть его в этом и обратить этот упрек не к нему одному, но к большинству современных поэтов. Они так же двойственны, как Кузмин, и двойственность эта какая-то натянутая, принужденная, извне навязанная; как будто есть в Кузмине два писателя: один — юный, с душой открытой и грустной оттого, что несет она в себе грехи мира, подобно душе человека «древнего благочестия»; другой — не старый, а лишь поживший, какой-то запыленный, насмехающийся над самим собою не покаянно, а с какою-то задней мыслью, и немного озлобленный. Если развить первого из них — веет от него старой Русью, молчаливой мудростью и вещей скорбью; взорам предстает прекрасный молодой монах с тонкой желтоватой рукою, и за плечами его, в низком окне, — Поволжье, приволье, монастырские главы за лесами, белые гребешки на синих волнах.

Светлая горница — моя пещера,  
Мысли — птицы ручные: журавли да аисты;  
Песни мои — веселые акафисты;  
Любовь — всегдашняя моя вера.

Над горем улыбнемся, над счастьем поплачем.  
Не трудно акафистов легких чтение.  
Само приходит отрадное излечение  
В комнате, озаренной солнцем негорячим.

Приходите ко мне, кто смутен, кто весел,  
Кто обрел, кто потерял кольцо обручальное,  
Чтобы время ваше, светлое и печальное,  
Я, как одежду, на гвоздик повесил.

Высоко окошко над любовью и тлением,  
Страсть и печаль, как воск от огня, смягчаются.  
Новые дороги, всегда весенние, чаются,  
Простясь с тяжелым, темным томлением.

Так говорит с нами задумчивый инок, и тогда, вслушиваясь пристально, мы постигаем ту ноту смиренной любви, которая звенит в его «Александрийских песнях» и в «Вожатом». Мы верим ему, потому что видим его лицо:

Венок за головой, открыты губы,  
Два ангела напрасных за спиной.

Не поразит мой слух ни гром, ни трубы,  
Ни смутный зов куда-то в край иной.

И вдруг — все меняется. Действие с какой-то бутафорской стремительностью переселяется в XVIII и XIX столетия. Инок благосклонный и тихий растаял. Перед нами — новоявленный российский воздыхатель, «москвич», не «в гарольдовом плаще», а в атласном «камзоле», чувствительный и немного кукольный, для которого

Вся надежда — край одежды  
Приподнимет ветерок,

И, склонив лукаво вежды,  
Вы покажете носок.

Мы должны признаться, что те стихи, которые только что цитированы («Прогулка на воде»), как многие подобные им из других циклов, очаровывают нас, часто не уступают по своеобразной напевности «Александрийским песням» (лучшей части книги «Сети»); но не надо упускать из виду, что здесь мы только *забываем* напрасную манерность некоторых стихов из цикла «Ракеты», щеголеватую вульгарность кое-где в «Прерванной повести» («Жалко, что вы не любите «Вены», но отчего трепещу я какой-то измены? Приходите завтра, приходите с Сапуновым»), легкомысленное порхание по строчкам и рифмам.

Ведь произнесено уже заветное слово, дан ключ к этой душе:

Венок за головой, открыты губы,

Два ангела напрасных за спиной.

Зачем же *после этого* надевать легкомысленные маски? Вы шутите, поэт

499

высокий и прекрасный:

Лишь на вечер те тюрбаны

И искусствен в гроте мох.

И полно вам, разве *это* — «милый, хрупкий мир загадок»? Подлинная пастораль XVIII столетия действительно страшна, потому что русские люди, переряживаясь в чужеземных кукол, хотели забыть что-то, чего вам вовеки не забыть, потому что вы русский поэт, а не офранцузившийся помещик; но пастораль, от которой пахнет Москвою XX столетия, уже не страшна нисколько, не загадочна тем более.

Так вот, мы стоим теперь перед чем-то древним, милым, вновь воскрешающим перед нами старую русскую жизнь. Ведь это опять тот юный мудрец с голубиной кротостью, с народным смирением, с вещим и земным прозрением, — взял да и напялил на себя французский камзол, да еще в XX столетии! В старинных учебниках это называлось «галломанией». Мы очутились лицом к лицу с тем самым вопросом, который неизбежно рано или поздно возбуждается по поводу каждого русского писателя, — и в том, что вопрос этот поставлен перед нами творчеством Кузмина, еще одна порука, что Кузмин — подлинный русский поэт, не взявший напрокат у Запада ровно ничего, кроме атласного камзола да книжечки когда-то модного французики Пьера Луиса. Перед нами вопрос мучительный и сложный, для нас — реальный и первый вопрос, а «дифференцированной культуре» Метерлинков и Роденбахов никогда не снившийся. Вопрос о «западничестве» и «славянофильстве», говоря обобщенно, все то море волн, литературных и житейских, над которым мыслили, скорбели, пели, плакали и умирали подлинные русские люди несколько десятков лет, над которым остановился и наш момент истории, — ибо кто же, кроме людей, заведомо отвлеченных или желающих скрывать по тем или иным причинам свое духовное «я» (впрочем, всяческой «тактики» русская литература искони чуждалась, и упрекнуть ее в неискренности и умалчивании никак нельзя), — кто же станет отрицать насущность в наше время вопроса «национального»?

Итак, Кузмин, надевший маску, обрек самого себя на непонимание большинства, и нечего удивляться тому, что люди самые искренние и благородные шарахаются в сторону от его одиноких и злых, но, пожалуй, невинных шалостей. Лучшие люди иной раз не выносят, когда их дразнят, а дразнить и морочить — новые поэты мастера. Но есть морок и морок, иной и дразнит по-русски, как Ремизов, а иной, как Кузмин, надевает для этого маску, которая действительно немного портит его слишком печальное для всяких масок лицо. Что бы самому читателю потрудиться немного и снять эту маску? Да нет, на свете не много людей, которым дорога поэзия сама по себе, и мало кто согласен прощать поэту его вольное или невольное прегрешение. Может быть, это в конце концов и к лучшему, ибо поэт все-таки — человек опасный.

Мне не хотелось бы посылать эти упреки Кузмину, потому что мне, как человеку, любящему поэзию, дороги, хотя и не одинаково, почти все его стихи. Но еще дороже мне то, что есть в этих стихах песни *о будущем*. Это — то, что делает их прекрасными. И никогда не услышал бы я самых красивых песен, только о прошлом бречащих. Тому, кто поет о земле обетованной, непозволительно брать в руки балалайку; смешно видеть человека с грустным лицом в маскарадных и светских лохмотьях. Если Кузмин стряхнет с себя ветошь капризной легкости, он может стать певцом народным. От скуки к радости нет дороги, но от скорби к радости — прямой и суровый путь.

#### 4. Стихи Бунина

Большая часть четвертого тома стихов Бунина занята переводами; это — «Годива» Теннисона, отрывок из «Золотой легенды» Лонгфелло и «Каин» Байрона. Переводы хорошие, и перечитывать классические произведения в хороших переводах приятно. Зато первую часть книги, занятую оригинальными стихотворениями, надо признать слабой. Из стихотворений этих запоминаются немногие отдельные строки, а целиком, пожалуй, только одно — «Христос», и то не без досады и недоумения.

Поэзия Бунина, судя по этому сборнику, склонилась к упадку. Может быть, это временный упадок, но все признаки его налицо, явственно бросаются в глаза.

Стихи Бунина всегда отличались бедностью мировоззрения. Это была лирика исключительно самодовлеющая и, пока не иссякли ее родники, прекрасная. Теперь лоно этой лирической реки иссохло, и четвертый том представляет почти сплошь сухую риторичку.

В подземный мир ведет на суд Отца  
Сын, Ястреб-Гор. Шакал-Анубис будет  
Класть на весы и взвешивать сердца:  
Бог Озирис, бог мертвых, строго судит.

Пой, соловей! Они томятся  
В шатрах узорчатых мимоз,

На их ресницах серебрятся  
Алмазы томных крупных слез.  
Сад в эту ночь — как сад Ирема.  
И сладострастна и бледна,  
Как в шакнизир — тайник гарема,  
В узор ветвей глядит луна.

Такие и многие подобные стихи, в которых есть размеры, рифмы и подражательность всем образцам, начиная с Пушкина и кончая новейшими, но нет главного, то есть поэзии, очень жалко видеть в книге поэта, которому мы останемся благодарны навсегда за несколько безупречных стихотворных пьес. Такие стихи терпимы разве на страницах газет и альманахов.

Полнейшая отрывочность всей книги указывает на то, что Бунин как-то беспомощно мечется из стороны в сторону, как бы ища свою утраченную стихию, но — почти всегда безуспешно. То пробует он подражать Валерию Брюсову, выходит беспомощно, неумело, рабски:

Люблю неясный винный запах (?)  
Из шифоньерок и от книг  
В стеклянных невысоких шкафах,  
Где рядом Сю и Патерик.  
Люблю их синие странички,

Их четкий шрифт, простой набор...  
И серебро икон в божничке,  
И в горке матовой фарфор.  
И вас, и вас, дагерротипы...

Способ выражения, рифмы, расстановка слов, даже размер, тема, заключительное восклицание — все от Брюсова, только поплоче, второго сорта.

В следующем стихотворении («Петров день») способ выражения заимствован у Городецкого; это — знакомое, исключительно этому поэту свойственное, отсутствие глагола в периодах, подобных следующему:

Мы из речки — на долину,  
Из долины — по отвесу (?)  
По березовому лесу —  
На равнину,

На восток, на ранний свет,  
На серебряный рассвет,  
На овсы —  
Вдоль по жемчугу по сизому росы!

Как многословны эти русалки; мало им сообщить, что они отправляются «на ранний свет» и «на серебряный рассвет», но еще надо прибавить: «на восток»! По-видимому, девицы положительные! Бунин забыл только, что у Городецкого они бывают поистине «безглагольны», и вовсе не только в буквальном смысле — пропуска глагола.

В следующем стихотворении («Пугало») идет уже некрасовщина, но такая же скучная и такая же бессодержательная, как два предыдущих подражания Брюсову и Городецкому:

На задворках, за ригами  
Богатых мужиков,

Стоит оно, родимое,  
Одиннадцать веков.

Что хотел Бунин сказать этим стихотворением — совершенно неизвестно, но разгадывать загадку и цитировать дальнейшие строфы просто не стоит — слишком явно, что ничего тут не вышло.

Изредка попадают в книгу истинно прекрасные строки, напоминающие прежнего Бунина:

И шлем ты снял — и холод счастья  
По волосам твоим прошел.

И звучный гул бродил в колоннах,  
Среди лесов. И по лесам  
Мы шли в широких балахонах,  
С кистями, в купол, к небесам.

К сожалению, все это тонет в массе общих мест, при этом всегда ужасно самоуверенных и высокопарных; в стихотворении «Каир» сообщается, что «Бог Ра в могиле» и еще напоследок поясняется кратко: «В яме». Каин именуется братом, Джордано Бруно вещает скучно и напыщенно:

Словом, утекла живая поэзия, а всплыла мертвечина и вульгарность. И если Бунин не окончательно погряз в гордости и недоступности своего брата Каина, он должен признать, что книгу он написал плохую и вульгарную, что к литературе она почти не имеет отношения и что грешно насиловать и заставлять петь свою свежую лирическую душу, когда она не хочет петь. Ведь без дурных стихов и трескучих перепевов гораздо приятнее обойтись не только нам, но и самому поэту.

## 5. Два Аякса

В заключение — некоторая дань провокации, хулиганству, легкомыслию и другим явлениям литературной жизни, приводящим в ужас почтенного критика «Весов», г. Элліса. Это будет и недлинно и невинно, но, признаюсь, цель моя неблагоприятна: настоящая заметка продиктована мне более всего страстным желанием подразнить г. Элліса и посмотреть, что выйдет из моего сопоставления двух поэтов, из коих один «любезен», а другой «нелюбезен» «Весам», а следовательно, как всякий знает, и вообще «российской словесности» (пока еще меня никто упрекнуть не может, ибо я строго держусь терминологии Андрея Белого и Бориса Бугаева).

Кто же эти два поэта, которых я осмеливаюсь сопоставлять по невежеству и легкомыслию своему? О, ужас! Сергей Соловьев и Петр Потемкин. Скорей, скорей, г. Элліс, поведайте миру о том, что я погиб окончательно и стал отныне «мистическим хулиганом»!

Пишу, а сам — весь трепещу... Однако скорей, пока не поздно. Итак, П. Потемкин написал «Смешную любовь», а С. Соловьев — «Scurifragium»<sup>5</sup> (в словаре Шульца не встречается, а другого у меня нет). Первую книгу я прочитал и не одобрил, а вторую — не прочитал, но также не одобрил... Позвольте! Почему не прочитал? Потому что: 1) Чуть не ослеп, едва открыл предисловие, и все домашние мои разбежались, едва я попросил их прочесть мне что-нибудь оттуда вслух, — ведь зрение дорого всякому. 2) Читал прежде первую книгу С. Соловьева, критиковал ее и за это получил такой нагоняй во второй книге (нагоняй напечатан другим шрифтом), что боюсь читать ее. 3) Самый веский аргумент: читал стихи С. Соловьева в № 8 «Весов».

Мог бы присоединить еще веские аргументы, но боюсь запутаться и впасть в противоречие, тем более что «мысли мои сочетаются по законам первичных ассоциаций», как утверждает С. Соловьев, а потому мне не следует слишком разбрасываться и увлекаться «цветами красноречия».

Итак: всем известно, что Аяксы, при появлении своем, рекомендуются: «Мы — два Аякса, два Аякса, два Аякса — *вдрузь!*» Точно так же вдруг, как снег на голову, свалились и стали, можно сказать, «справедливым укором» перед русскою литературой и эти два Аякса. Один — имея верными спутниками: Горация, Ронсара, Пушкина, Кольцова, Баратынского, Брюсова, Вячеслава Иванова и Немезиана; другой — не имея решительно никаких спутников, но не менее величаво и ослепительно. Один — утруженный заботами о стилистических проблемах, поставленных Андреем Белым, и об орфографических новшествах в виде широкого употребления ижицы; другой — без всяких проблем и ижиц. Один — возлеянный обильными и плодоносными словесными туками на стогнах древней Москвы, другой — свободный трубадур питерский, певец Шапшала, Оттомана и часов Омега. Один — воспевает по преимуществу Сиракузы, козье молоко, ноздреватый сыр и прочие «тихоулыбчивые» уголья, а также «ноги, груди и уста», которые «между влажными корнями раскидались по дуброве» (признаюсь, картина странная: раскиданные по дуброве ноги, груди и уста приходится наблюдать не часто). Другой — воспевает папироску, которая не курится, «Musick» в черной папке, Паулину и «Квисисану» (это по крайней мере у всех на виду и всем доступно). Один создавал, очевидно лишь для немногих, каких-нибудь «белолокотных» и «сребролодыжных» друзей поэзии, которые много лет уже собираются внести на рассмотрение Государственной думы законопроект о введении ижицы не только в духовные слова (как: *свнод, мвро*), но и в слова светские (как: «Кввсвсана»). Другой творил, вероятно, для одной «Паулины», и больше ни до чего и ни до кого ему в минуту вдохновения не было дела.

Как видите, пути их творчества весьма различны, можно сказать, прямо враждебны. И, однако, почему-то так и подмывает меня сделать сопоставление столь кощунственное, хотя знаю — ах, знаю! — что упаду окончательно в глазах г. Элліса и заклеят он меня отныне уже не трехэтажным, а десятиэтажным эпитетом, так что стыдно мне будет показаться на люди с этим позорным клеймом.

Почему сопоставляю я маститых Соловьева и Потемкина, пусть догадается сам читатель: я же не смею подробно цитировать ни того, ни другого, ибо это — труд для меня непосильный. Скажу, впрочем, вкратце и с легкомыслием совсем уже не извинительным, что певец Паулины и «Квисисаны» мне все-таки нравится больше, нежели ученик Квинтилиана и Сатирикона, хотя публичное признание в том, что кто-либо из них нравится, я и считаю некоторым признаком дурного тона. Во всяком случае, терять мне уже нечего; в глазах «российской словесности» — я погиб.

Август 1908



## О СОВРЕМЕННОМ СОСТОЯНИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

(Прочитано в Обществе ревнителей художественного слова 8 апреля 1910 года)

Прямая обязанность художника — показывать, а не доказывать. Приступая к своему ответу на доклад Вячеслава Ивановича Иванова, я должен сказать, что уклоняюсь от своих прямых обязанностей художника; но настоящее положение русского художественного слова явно показывает, что мы, русские символисты, прошли известную часть своего пути и стоим перед новыми задачами; в тех случаях, когда момент переходный столь определен, как в наши дни, мы призываем на помощь воспоминание и, руководствуясь его нитью, устанавливаем и указываем, — может быть, самим себе более, чем другим, — свое происхождение, ту страну, из которой мы пришли. Мы находимся как бы в безмерном океане жизни и искусства, уже вдали от берега, где мы взойшли на палубу корабля; мы еще не различаем иного берега, к которому влечет нас наша мечта, наша творческая воля; нас немного, и мы окружены врагами; в этот час великого полудня яснее узнаем мы друг друга; мы обмениваемся взаимно пожатиями холодеющих рук и на мачте поднимаем знамя нашей родины.

Дело идет о том, о чем всякий художник мечтает, — «сказать душу без слова», по выражению Фета; потому для выполнения той трудной задачи, какую беру на себя, — для отдания отчета в пройденном пути и для гаданий о будущем, — я избираю язык поневоле условный; и, так как я согласен с основными положениями В. Иванова, а также с тем методом, который он избрал для удобства формулировки, — язык свой я назову языком *иллюстраций*. Моя цель — конкретизировать то, что говорит В. Иванов, раскрыть его терминологию, раскрасить свои иллюстрации к его тексту; ибо я принадлежу к числу тех, кому известно, какая реальность скрывается за его словами, на первый взгляд отвлеченными; к моим же словам прошу отнестись как к словам, играющим служебную роль, как к Бедкеру, которым по необходимости пользуется путешественник. Определеннее, чем буду говорить, сказать не смею; но не будет в моих словах никакой самоуверенности, если скажу, что для тех, для кого туманен мой путеводитель, — и наши страны останутся в тумане. Кто захочет понять, — поймет; я же, раз констатировал пройденное и установив внутреннюю связь событий, сочту своим долгом замолчать.

Прежде чем приступить к описанию тезы и антитезы русского символизма, я должен сделать еще одну оговорку: дело идет, разумеется, не об истории символизма; нельзя установить точной хронологии там, где говорится о событиях, происходивших и происходящих в действительно реальных мирах.

*Теза:* «ты свободен в этом волшебном и полном соответствий мире». Твори, что хочешь, ибо *этот мир принадлежит тебе*. «Пойми, пойми, все тайны в нас, в нас сумрак и рассвет» (Брюсов). «Я — бог таинственного мира, весь мир — в одних моих мечтах» (Сологуб). Ты — одинокий обладатель клада; но рядом есть еще знающие об этом кладе (или — только кажется, что и они знают, но пока это все равно). Отсюда — мы: немногие знающие, символисты.

С того момента, когда в душах нескольких людей оказываются заложенными эти принципы, зарождается символизм, возникает школа. Это — первая юность, детская новизна первых открытий. Здесь еще никто не знает, в каком мире находится другой, не знает этого даже о себе; все только «перемигиваются», согласные на том, что существует раскол между этим миром и «мирами иными»; дружные силы идут на борьбу за эти «иные», еще неизвестные миры.

Дерзкое и неопытное сердце шепчет: «Ты свободен в волшебных мирах»; а лезвие таинственного меча уже приставлено к груди; символист уже изначала — *теург*, то есть обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие; но на эту тайну, которая лишь впоследствии оказывается всемирной, он смотрит как на свою; он видит в ней клад, над которым расцветает цветок папоротника в июньскую полночь, и хочет сорвать в голубую полночь — «голубой цветок».

В лазури Чьего-то лучезарного взора пребывает теург; этот взор, как меч, пронзает все миры: «моря и реки, и дальний лес, и выси снежных гор» — и сквозь все миры доходит к нему вначале — лишь сиянием Чьей-то безмятежной улыбки.

Лишь забудешься днем, иль проснешься  
в полночи,  
Кто-то здесь. Мы вдвоем, —  
Прямо в душу глядят лучезарные очи  
Темной ночью и днем.

Тает лед, утихают сердечные вьюги,  
Расцветают цветы.  
Только Имя одно Лучезарной Подруги  
Угадаешь ли ты?

(Вл. Соловьев)

Миры, предстающие взору в свете лучезарного меча, становятся все более зовущими; уже из глубины их несутся щемящие музыкальные звуки, призывы, шопоты, почти *слова*. Вместе с тем они начинают *окрашиваться* (здесь возникает первое глубокое знание о цветах); наконец, преобладающим является тот цвет, который мне всего легче назвать пурпурно-лиловым (хотя это название, может быть, не вполне точно).

Золотой меч, пронизывающий пурпур лиловых миров, разгорается ослепительно — и пронзает сердце теурга. Уже начинает сквозить лицо среди небесных роз; различается голос; возникает *диалог*, подобный тому, который описан в «Трех Свиданиях» Вл. Соловьева; он говорит: «Не трижды ль Ты далась живому взгляду? — Твое лицо явилось, но всю Тебя хочу я увидеть». — Голос говорит: «Будь в Египте».

Таков конец «тезы». Начинается чудо одинокого преображения.

Тогда, уже ясно предчувствуя изменение облика, как бы ощущая прикосновение



чих-то бесчисленных рук к своим плечам в лилово-пурпурном сумраке, который начинает просачиваться в золото, предвидя приближение каких-то огромных похорон, — теург отвечает на призывы:

В эту ночь золотисто-пурпурную,  
Видно, нам не остаться вдвоем,

И сквозь розы небес что-то сдержанно-бурное  
Уловил я во взоре Твоем.

Буря уже коснулась Лучезарного Лица, он *почти* воплощен, то есть — *Имя почти угадано*. Предусмотрено все, кроме одного: *мертвой точки торжества*. Это — самый сложный момент перехода от тезы к антитезе, который определяется уже а posteriori<sup>6</sup> и который я умею рассказать, лишь введя фикцию чьего-то постороннего вмешательства (лицо мне неизвестно). Вся картина переживаний изменяется существенно, начинается «антитеза», «изменение облика», которое предчувствовалось уже в самом начале «тезы». События, свидетельствующие об этом, следующие.

<sup>6</sup> После опыта, на основании опыта (лат.).

Как бы ревнуя одинокого теурга к Заревой ясности, некто внезапно пересекает золотую нить зацветающих чудес; лезвие лучезарного меча меркнет и перестает чувствоваться в сердце. Миры, которые были пронизаны его золотым светом, теряют пурпурный оттенок; как сквозь прорванную плотину, врывается сине-лиловый мировой сумрак (лучшее изображение всех этих цветов — у Врубеля) при раздирающем аккомпанементе скрипок и напевов, подобных цыганским песням. Если бы я писал картину, я бы изобразил переживания этого момента так: в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный белый катафалк, а на нем лежит мертвая кукла с лицом, смутно напоминаящим то, которое сквозило среди небесных роз.

Для этого момента характерна необыкновенная острота, яркость и разнообразие переживаний. В лиловом сумраке нахлынувших миров уже все полно соответствий, хотя их законы совершенно иные, чем прежде, потому что нет уже золотого меча. Теперь на фоне оглушительного вопля всего оркестра громче всего раздается восторженное рыдание: «Мир прекрасен, мир волшебен, ты свободен».

Переживающий все это — уже не один; он полон многих демонов (иначе называемых «двойниками»), из которых его злая творческая воля создает по произволу постоянно меняющиеся группы заговорщиков. В каждый момент он скрывает, при помощи таких заговоров, какую-нибудь часть души от себя самого. Благодаря этой сети обманов — тем более ловких, чем волшебнее окружающий лиловый сумрак, — он умеет сделать своим орудием каждого из демонов, связать контрактом каждого из двойников; все они рыщут в лиловых мирах и, покорные его воле, добывают ему лучшие драгоценности — все, чего он ни пожелает: один — принесет тучку, другой — вздох моря, третий — аметист, четвертый — священного скарабея, крылатый глаз. Все это бросает господин их в горнило своего *художественного творчества* и наконец, при помощи заклинаний, добывает искомое — себе самому на диво и на потеху; искомое — красавица кукла.

<sup>7</sup> Се человек! (лат.).

Итак, свершилось: мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим «анатомическим театром», или *балаганом*, где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами (есе homo!)<sup>7</sup>. Золотой меч погас, лиловые миры хлынули мне в сердце. Океан — мое сердце, все в нем равно волшебю: я не различаю жизни, сна и смерти, этого мира и иных миров (мгновенье, остановись!). Иначе говоря, я уже сделал собственную жизнь искусством (тенденция, проходящая очень ярко через все европейское *декадентство*). Жизнь стала искусством, я произвел заклинания, и передо мною возникло наконец то, что я (лично) называю «*Незнакомкой*»: красавица кукла, синий призрак, земное чудо.

Это — венец антитезы. И долго длится легкий, крылатый восторг перед своим созданием. Скрипки хвалят его на своем языке.

Незнакомка. Это вовсе не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это — дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового. Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона; но всякий делает то, что ему назначено.

Созданное таким способом — заклинательной волей художника и помощью многих мелких демонов, которые у всякого художника находятся в услужении, — не имеет ни начала, ни конца; оно не живое, не мертвое.

Шлейф, забрызганный звездами,  
Синий, синий, синий взор.

Меж землей и небесами  
Вихрем поднятый костер.  
(«Земля в снегу»)

Там, в ночной завывающей стуже,  
В поле звезд отыскал я кольцо.  
Вот лицо возникает из кружев,  
Возникает из кружев лицо.

Вот плывут ее вьюжные трели,  
Звезды светлые шлейфом влача,  
И взлетающий бубен метели,  
Бубенцами тревожно бренча.  
(«Нечаянная Радость»)

Это — создание искусства. Для меня — это свершившийся факт. Я стою перед созданием своего искусства и не знаю, что делать. Иначе говоря, что мне делать с этими мирами, что мне делать и с собственной жизнью, которая отныне стала искусством, ибо со мной рядом *живет* мое создание — не живое, не мертвое, синий призрак. Я вижу ясно «зарницу меж бровями туч» Вакха («Эрос» Вяч. Иванова), ясно различаю

перламутры крыльев (Врубель — «Демон», «Царевна-Лебедь») или слышу шелест шелков («Незнакомка»). Но все — призрак.

При таком положении дела и возникают вопросы о проклятии искусства, о «возвращении к жизни», об «общественном служении», о церкви, о «народе и интеллигенции». Это — совершенно естественное явление, конечно лежащее в пределах символизма, ибо это искание утраченного золотого меча, который вновь пронзит хаос, организует и усмирит бушующие лиловые миры.

Ценность этих исканий состоит в том, что они-то и обнаруживают с очевидностью *объективность и реальность* «тех миров»; здесь утверждается положительно, что все миры, которые мы посещали, и все события, в них происходившие, вовсе не суть «наши представления», то есть что «теза» и «антитеза» имеют далеко не одно личное значение. Так, например, в период этих исканий оценивается по существу *русская революция*, то есть она перестает восприниматься как *полуреальность*, и все ее исторические, экономические и т. п. частичные причины получают свою высшую санкцию; в противовес суждению вульгарной критики о том, будто «нас захватила революция», мы противопоставляем обратное суждение: революция совершалась не только в этом, но и в иных мирах; она и была одним из проявлений помрачения золота и торжества лилового сумрака, то есть тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах. Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России. Как перед народной душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он и перед нами. И сама Россия в лучах этой новой (вовсе не некрасовской, но лишь традицией связанной с Некрасовым) гражданственности оказалась нашей собственной душой.

В данный момент положение событий таково: мятеж лиловых миров стихает. Скрипки, хвалившие призрак, обнаруживают наконец свою истинную природу: они умеют разве громко рыдать, рыдать помимо воли пославшего их; но громкий, торжественный визг их, превращаясь сначала в рыдание (это в полях тоскует мировая душа), почти вовсе стихает. Лишь где-то за горизонтом слышны теперь заглушенные тоскливые ноты. Лиловый сумрак рассеивается; открывается пустая равнина — душа, опустошенная пиром. Пустая, далекая равнина, а над нею — последнее предостережение — хвостатая звезда. И в разреженном воздухе горький запах миндаля (несколько иначе об этом — см. *моя пьеса «Песня Судьбы»*).

Реальность, описанная мною, — единственная, которая для меня дает смысл жизни, миру и искусству. Либо существуют те миры, либо нет. Для тех, кто скажет «нет», мы остаемся просто «так себе декадентами», сочинителями невиданных ощущений, а о смерти говорим теперь только потому, что устали.

За себя лично я могу сказать, что у меня если и была когда-нибудь, то окончательно пропала охота убеждать кого-либо в существовании того, что находится дальше и выше меня самого; осмелюсь прибавить к стати, что я покорнейше просил бы не тратить времени на непонимание моих стихов почтенную критику и публику, ибо стихи мои суть только подробное и последовательное описание того, о чем я говорю в этой статье, и желающих ознакомиться с описанными переживаниями ближе я могу отослать только к ним.

Если «да», то есть если эти миры существуют, а все описанное могло произойти и произошло (а я не могу этого не знать), то было бы странно видеть нас в ином состоянии, чем мы теперь находимся; нам предлагают: пой, веселись и призывай к жизни, — а у нас лица обожжены и обезображены лиловым сумраком. Тем, кто величает нас «апостолами сна и смерти», позволительно задать вопрос, где были они в эпоху «тезы» и «антитезы»? Или они еще тогда не родились и просто ни о чем не подозревают? Имели они *эти* видения или нет, то есть символисты они или нет?

Символистом можно только родиться; отсюда все то внешнее и вульгарное мракобесие, которому предаются так называемые «реалисты», из всех сил старающиеся стать символистами. Старания эти настолько же понятны, насколько жалки. Солнце наивного реализма закатилось; осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя. Оттого писатели даже с большими талантами не могут ничего поделать с искусством, если они не крещены «огнем и духом» символизма. Предаваться головоломным выдумкам — еще не значит быть художником, но быть художником — значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно не похожих на этот мир, только страшно влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа: Врубель видел сорок разных голов Демона, а в действительности их не счесть.

Искусство есть *Ад*. Недаром В. Брюсов завещал художнику: «Как Данте, подземное пламя должно тебе щеки обжечь». По бесчисленным кругам Ада может пройти, не погибнув, только тот, у кого есть спутник, учитель и руководительная мечта о Той, которая поведет туда, куда не смеет войти и учитель.

Что же произошло с нами в период «антитезы»? Отчего померк золотой меч, хлынули и смешались с этим миром лилово-синие миры, произведя хаос, соделав из жизни искусство, выслав синий призрак из недр своих и опустошив им душу?

Произошло вот что: были «пророками», пожелали стать «поэтами». На строгом языке моего учителя Вл. Соловьева это называется так:

Восторг души — расчетливым обманом,  
И речью рабскою — живой язык богов,

Святыню Муз шумящим балаганом  
Он заменил и обманул глупцов.

Да, все это так. Мы вступили в обманные заговоры с услужливыми двойниками; мы силою рабских дерзновений превратили мир в Балаган; мы произнесли клятвы

демонам — не прекрасные, но только красивые (а ведь всего красивее в мире — рабы, те, кто отдается, а не берет), и, наконец, мы *обманули глумцов*, ибо наша «литературная известность» (которой грош цена) посетила нас именно тогда, когда мы изменили «Святыне Муз», когда поверили в созданный нами призрак «антитезы» больше, чем в реальную данность «тезы».

Поправимо или непоправимо то, что произошло с нами? К этому вопросу, в сущности, и сводится вопрос: «Быть или не быть русскому символизму?»

Простой пессимизм, или простой оптимизм, или даже исповедь — все это будет только уклонением от поставленного вопроса. Наш грех (и личный и коллективный) слишком велик. Именно из того положения, в котором мы сейчас находимся, есть немало ужасных исходов. Так или иначе, лиловые миры захлестнули и Лермонтова, который бросился под пистолет своею волей, и Гоголя, который съел себя самого, барахтаясь в лапах паука; еще выразительнее то, что произошло на наших глазах: безумие Врубеля, гибель Комиссаржевской; недаром так бывает с художниками сплошь и рядом, — ибо искусство есть чудовищный и блистательный Ад. Из мрака этого Ада выводит художник свои образы; так Леонардо заранее готовится черным фон, чтобы на нем выступали очерки Демонов и Мадонн; так Рембрандт выводит свои сны из черно-красных теней, а Каррьер — из серой сетчатой мглы. Так Андрей Белый бросает в начале своей гениальной повести («Серебряный голубь») вопрос: «А небо? А бледный воздух его, сперва бледный, а коли приглядеться, вовсе *черный* воздух?.. Ей, не бойся, не в воздухе ты...»

Но именно в черном воздухе Ада находится художник, прозревающий иные миры. И когда гаснет золотой меч, протянутый прямо в сердце ему чьей-то Незримой Рукой — сквозь все многоцветные небеса и глухие воздушные миры иных, — тогда происходит смешение миров, и в глухую полночь искусства художник сходит с ума и гибнет.

Но в *тезе*, где дано уже предчувствие сумрака антитезы, дан прежде всего золотой меч:

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо.  
Все в облике одном предчувствую Тебя.  
Весь горизонт в огне и ясен нестерпимо.

И молча жду, — тоскуя и любя.  
Весь горизонт в огне, и близко появление.  
*Но страшно мне: изменишь облик Ты...* и т.д.  
(«*Стихи о Прекрасной Даме*»)

505

Мы пережили безумие иных миров, преждевременно потребовав чуда; то же произошло ведь и с народной душой: она прежде срока потребовала чуда, и ее испепелили лиловые миры революции. Но есть неистребимое в душе — там, где она младенец. В одном месте панихиды о младенцах дьякон перестает просить, но говорит просто: «Ты дал *неложное обетование*, что *блаженные младенцы* будут в Царствии Твоем».

В первой юности нам было дано неложное обетование. О народной душе и о нашей, вместе с нею испепеленной, надо сказать простым и мужественным голосом: «Да воскреснет». Может быть, мы сами и погибнем, но останется заря той *первой* любви.

Все мы как бы возведены были на высокую гору, откуда предстали нам царства мира в небывалом сиянии лилового заката; мы отдавались закату, красивые, как царицы, но не прекрасные, как цари, и бежали от подвига. Оттого так легко было броситься вслед за нами непосвященным; оттого заподозрен символизм.

<sup>8</sup> Царицей Царей  
(греч.).

Мы растворили в мире «жемчужину любви». Но Клеопатра была Βασίλισ Βασίλειων<sup>8</sup> лишь до того часа, когда страсть заставила ее положить на грудь змею. Или гибель в покорности, или подвиг мужественности. Золотой меч был дан для того, чтобы разить.

Подвиг мужественности должен начаться с *послушания*. Сойдя с высокой горы, мы должны уподобиться арестанту Рэдингской тюрьмы:

Я никогда не знал, что может  
Так пристальным быть взор,  
Впиваясь в узкую полоску,

В тот голубой узор,  
Что, узники, зовем мы небом  
И в чем наш весь простор.

Впиваясь взором в высоту, найдем ли мы в этом пустом небе след некогда померкшего золота? Или нам суждена та гибель, о которой иногда со страхом мечтали художники? Это — гибель от «играющего случая»: кажется, пройдены все пути и замолены все грехи, когда в нежданный час, в глухом переулке, с неизвестного дома срывается прямо на голову тяжелый кирпич. Этой лирикой случая жил Лермонтов:

Скакун на волю господина  
Из битвы вынес, как стрела,

Но злая пуля осетина  
Его во мраке догнала.

Мой вывод таков: путь к подвигу, которого требует наше служение, есть — прежде всего — ученичество, самоуглубление, пристальность взгляда и духовная диета. Должно учиться вновь у мира и у того младенца, который живет еще в сожженной душе.

Художник должен быть трепетным в самой дерзости, зная, чего стоит смешение искусства с жизнью, и оставаясь в жизни простым человеком. Мы обязаны, в качестве художников, ясно созерцать все священные разговоры («*santa conversazione*») и свержение Антихриста, как Беллини и Беато. Нам должно быть памятно и дорого паломничество Синьорелли, который, придя на склоне лет в чужое скалистое Орвьето, смиренно попросил у граждан позволить ему расписать новую капеллу.

Март — апрель 1910

## О НАЗНАЧЕНИИ ПОЭТА

*Речь, произнесенная в Доме литераторов на торжественном собрании в 84-ю годовщину смерти Пушкина*

Наша память хранит с малолетства веселое имя: Пушкин. Это имя, этот звук наполняет собою многие дни нашей жизни. Сумрачные имена императоров, полководцев, изобретателей орудий убийства, мучителей и мучеников жизни. И рядом с ними — это легкое имя: Пушкин.

Пушкин так легко и весело умел нести свое творческое бремя, несмотря на то, что роль поэта — не легкая и не веселая; она трагическая; Пушкин вел свою роль широко, уверенным и вольным движением, как большой мастер; и, однако, у нас часто сжимается сердце при мысли о Пушкине: праздничное и триумфальное шествие поэта, который не мог мешать внешнему, ибо дело его — внутреннее — культура, — это шествие слишком часто нарушалось мрачным вмешательством людей, для которых печной горшок дороже бога.

Мы знаем Пушкина — человека, Пушкина — друга монархии, Пушкина — друга декабристов. Все это бледнеет перед одним: Пушкин — поэт.

Поэт — величина неизменная. Могут устареть его язык, его приемы; но сущность его дела не устареет.

Люди могут отворачиваться от поэта и от его дела. Сегодня они ставят ему памятники; завтра хотят «сбросить его с корабля современности». То и другое определяет только этих людей, но не поэта; сущность поэзии, как всякого искусства, неизменна; то или иное отношение людей к поэзии в конце концов безразлично.

Сегодня мы чтим память величайшего русского поэта. Мне кажется уместным сказать по этому поводу о *назначении поэта* и подкрепить свои слова мыслями Пушкина.

Что такое поэт? Человек, который пишет стихами? Нет, конечно. Он называется поэтом не потому, что он пишет стихами; но он пишет стихами, т.е. приводит в гармонию слова и звуки, потому что он — сын гармонии, поэт.

Что такое гармония? Гармония есть согласие мировых сил, порядок мировой жизни. Порядок — космос, в противоположность беспорядку — хаосу. Из хаоса рождается космос, мир, учили древние. Космос — родной хаосу, как упругие волны моря — родные грядкам океанских валов. Сын может быть не похож на отца ни в чем, кроме одной тайной черты; но она-то и делает похожими отца и сына.

Хаос есть первобытное, стихийное безначалие; космос — устроенная гармония, культура; из хаоса рождается космос; стихия таит в себе семена культуры; из безначалия создается гармония.

Мировая жизнь состоит в непрестанном созидании новых видов, новых пород. Их баюкает безначальный хаос; их взращивает, между ними производит отбор культура; гармония дает им образы и формы, которые вновь расплываются в безначальный туман. Смысл этого нам непонятен; сущность темна; мы утешаемся мыслью, что новая порода лучше старой; но ветер гасит эту маленькую свечку, которой мы стараемся осветить мировую ночь. Порядок мира тревожен, он — родное дитя беспорядка и может не совпадать с нашими мыслями о том, что хорошо и что плохо.

Мы знаем одно: что порода, идущая на смену другой, нова; та, которую она сменяет, стара; мы наблюдаем в мире вечные перемены; мы сами принимаем участие в сменах пород; участие наше большей частью бездельно: вырождаемся, стареем, умираем; изредка оно деятельно: мы занимаем какое-то место в мировой культуре и сами способствуем образованию новых пород.

Поэт — сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него: во-первых, освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых — привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих — внести эту гармонию во внешний мир.

Похищенные у стихии и приведенные в гармонию звуки, внесенные в мир, сами начинают творить свое дело. «Слова поэта суть уже его дела». Они проявляют неожиданное могущество: они испытывают человеческие сердца и производят какой-то отбор в грудях человеческого шлага; может быть, они собирают какие-то части старой породы, носящей название «человек»; части, годные для создания новых пород; ибо старая, по-видимому, быстро идет на убыль, вырождается и умирает.

Нельзя сопротивляться могуществу гармонии, внесенной в мир поэтом; борьба с нею превышает и личные и соединенные человеческие силы. «Когда бы все так чувствовали силу гармонии!» — томится одинокий Сальери. Но ее чувствуют все, только смертные — иначе, чем бог — Моцарт. От знака, которым поэзия отмечает на лету, от имени, которое она дает, когда это нужно, — никто не может уклониться, так же как от смерти. Это имя дается безошибочно.

Так, например, никогда не заслужат от поэта дурного имени те, кто представляют из себя простой осколок стихии, те, кому нельзя и не дано понимать. Не называются чернью люди, похожие на землю, которую они пашут, на клочок тумана, из которого они вышли, на зверя, за которым охотятся. Напротив, те, которые не желают понять, хотя им должно многое понять, ибо и они служат культуре, — те клеймятся позорной кличкой: *чернь*; от этой клички не спасает и смерть; кличка остается и после смерти, как осталась она за графом Бенкендорфом, за Тимковским, за Булгариным, — за всеми, кто мешал поэту выполнять его миссию.

На бездонных глубинах духа, где человек перестает быть человеком, на глубинах, недоступных для государства и общества, созданных цивилизацией, — катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную; там идут



ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир.

Эта глубина духа заслонена явлениями внешнего мира. Пушкин говорит, что она заслонена от поэта, может быть, более, чем от других людей: «среди детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он».

Первое дело, которого требует от поэта его служение, — бросить «заботы суетного света» для того, чтобы поднять внешние покровы, чтобы открыть глубину. Это требование выводит поэта из ряда «детей ничтожных мира».

Бежит он, дикий и суровый,  
И звуков и смятенья полн,

На берега пустынных волн,  
В широкошумные дубровы.

Дикий, суровый, полный смятенья, потому что вскрытие духовной глубины так же трудно, как акт рождения. К морю и в лес потому, что только там можно в одиночестве собрать все силы и приобщиться к «родимому хаосу», к безначальной стихии, катящей звуковые волны.

Таинственное дело совершилось: покров снят, глубина открыта, звук принят в душу. Второе требование Аполлона заключается в том, чтобы поднятый из глубины и чужеродный внешнему миру звук был заключен в прочную и осозательную форму слова; звуки и слова должны образовать единую гармонию. Это — область мастерства. Мастерство требует вдохновения так же, как приобщение к «родимому хаосу»; «вдохновение, — сказал Пушкин, — есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных»; поэтому никаких точных границ между первым и вторым делом поэта провести нельзя; одно совершенно связано с другим; чем больше поднято покровов, чем напряженнее приобщение к хаосу, чем труднее рождение звука, — тем более ясную форму стремится он принять, тем он протяжней и гармоничней, тем неотступней преследует он человеческий слух.

Наступает очередь для третьего дела поэта: принятые в душу и приведенные в гармонию звуки надлежит внести в мир. Здесь происходит знаменитое столкновение поэта с чернью.

Вряд ли когда бы то ни было чернью называлось простонародье. Разве только те, кто сам был достоин этой клички, применяли ее к простому народу. Пушкин собирал народные песни, писал простонародным складом; близким существом для него была деревенская няня. Поэту нужно быть тупым или злым человеком, чтобы думать, что под чернью Пушкин мог разуместь простой народ. Пушкинский словарь выяснит это дело — если русская культура возродится.

Пушкин разумел под именем черни приблизительно то же, что и мы. Он часто присоединял к этому существительному эпитет «светский», давая собирательное имя той родовой придворной знати, у которой не осталось за душой ничего, кроме дворянских званий; но уже на глазах Пушкина место родовой знати быстро занимала бюрократия. Эти чиновники и суть наша чернь; чернь вчерашнего и сегодняшнего дня: не знать и не простонародье; не звери, не комья земли, не обрывки тумана, не осколки планет, не демоны и не ангелы. Без прибавления частицы «не» о них можно сказать только одно: они люди; это — не особенно лестно; люди — дельцы и пошляки, духовная глубина которых безнадежно и прочно заслонена «заботами суетного света».

Чернь требует от поэта служения тому же, чему служит она: служению внешнему миру; она требует от него «пользы», как просто говорит Пушкин; требует, чтобы поэт «сметал сор с улиц», «просвещал сердца собратьев» и пр.

Со своей точки зрения, чернь в своих требованиях права. Во-первых, она никогда не сумеет воспользоваться плодами того несколько большего, чем сметение сора с улиц, дела, которое требуется от поэта. Во-вторых, она инстинктивно чувствует, что это дело так или иначе, быстро или медленно, ведет к ее ущербу. Испытание сердец гармонией не есть занятие спокойное и обеспечивающее ровное и желательное для черни течение событий внешнего мира.

Сословие черни, как, впрочем, и другие человеческие сословия, прогрессирует весьма медленно. Так, например, несмотря на то, что в течение последних столетий человеческие мозги разбухли в ущерб всем остальным функциям организма, люди догадались выделить из государства один только орган — цензуру, для охраны порядка своего мира, выражающегося в государственных формах. Этим способом они поставили преграду лишь на третьем пути поэта: на пути внесения гармонии в мир; казалось бы, они могли догадаться поставить преграды и на первом и на втором пути: они могли бы изыскать средства для замутнения самых источников гармонии; что их удерживает — недогадливость, робость или совесть, — неизвестно. А может быть, такие средства уже изыскиваются?

Однако дело поэта, как мы видели, совершенно несоизмеримо с порядком внешнего мира. Задачи поэта, как принято у нас говорить, общекультурные; его дело — историческое. Поэтому поэт имеет право повторить вслед за Пушкиным:

И мало горя мне, свободно ли печать  
Морочит олухов, иль чуткая цензура

В журнальных замыслах стесняет балагура.

Говоря так, Пушкин закреплял за чернью право устанавливать цензуру, ибо полагал, что число олухов не убавится.

Дело поэта вовсе не в том, чтобы достучаться непременно до всех олухов; скорее добытая им гармония производит отбор между ними, с целью добыть нечто более интересное, чем среднечеловеческое, из груды человеческого шлама. Этой цели,



конечно, рано или поздно достигнет истинная гармония; никакая цензура в мире не может помешать этому основному делу поэзии.

Не будем сегодня, в день, отданный памяти Пушкина, спорить о том, верно или неверно отделял Пушкин свободу, которую мы называем личной, от свободы, которую мы называем политической. Мы знаем, что он требовал «иной», «тайной» свободы. По-нашему, она «личная»; но для поэта это не только личная свобода:

...Никому	Дивясь божественным природы красотам,
Отчета не давать; себе лишь самому	И пред созданьями искусств и вдохновенья —
Служить и угождать; для власти, для ливреи	Безмолвно утопать в восторгах умиления —
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шен;	Вот счастье! Вот права!..
По <i>прихоти</i> своей скитаться здесь и там,	

Это сказано перед смертью. В юности Пушкин говорил о том же:

Любовь и *тайная свобода*

Внушили сердцу гимн простой.

Эта *тайная свобода*, эта *прихоть* — слово, которое потом всех громче повторил Фет («Безумной прихоти певца!»), — вовсе не личная только свобода, а гораздо большая: она тесно связана с двумя первыми делами, которых требует от поэта Аполлон. Все перечисленное в стихах Пушкина есть необходимое условие для освобождения гармонии. Позволяя мешать себе в деле испытания гармонией людей — в третьем деле, Пушкин не мог позволить мешать себе в первых двух делах; и эти дела — не личные.

Между тем жизнь Пушкина, склоняясь к закату, все больше наполнялась преградами, которые ставились на его путях. Слабел Пушкин — слабела с ним вместе и культура его поры: единственной культурной эпохи в России прошлого века. Приближались роковые сороковые годы. Над смертным одром Пушкина раздавался младенческий лепет Белинского. Этот лепет казался нам совершенно противоположным, совершенно враждебным вежливому голосу графа Бенкендорфа. Он кажется нам таковым и до сих пор. Было бы слишком больно всем нам, если бы оказалось, что это — не так. И, если это даже не совсем так, будем все-таки думать, что это совсем не так. Пока еще ведь —

508

Тьмы низких истин нам дороже

Нас возвышающий обман.

Во второй половине века то, что слышалось в младенческом лепете Белинского, Писарев орал уже во всю глотку.

От дальнейших сопоставлений я воздержусь, ибо довести картину до ясности пока невозможно; может быть, за паутиной времени откроется совсем не то, что мелькает в моих разлетающихся мыслях, и не то, что прочно хранится в мыслях, противоположных моим; надо пережить еще какие-то события; приговор по этому делу — в руках будущего историка России.

Пушкин умер. Но «для мальчиков не умирают Позы», — сказал Шиллер. И Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура.

Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит.

Это — предсмертные вздохи Пушкина, и также — вздохи культуры пушкинской поры.

На свете счастья нет, а есть покой и воля.

*Покой и воля.* Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю, — тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл.

Любезные чиновники, которые мешали поэту испытывать гармонией сердца, навсегда сохранили за собой кличку черни. Но они мешали поэту лишь в третьем его деле. Испытание сердец поэзией Пушкина во всем ее объеме уже произведено без них.

Пусть же остерегутся от худшей клички те чиновники, которые собираются направлять поэзию по каким-то собственным руслам, посягая на ее тайную свободу и препятствуя ей выполнять ее таинственное назначение.

Мы умираем, а искусство остается. Его конечные цели нам неизвестны и не могут быть известны. Оно единственно и нераздельно.

Я хотел бы, ради забавы, провозгласить три простых истины:

Никаких особенных искусств не имеется; не следует давать имя искусства тому, что называется не так; для того чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать.

В этих веселых истинах здравого смысла, перед которым мы так грешны, можно поклоняться веселым именем Пушкина.

10 февраля 1921

# Михаил Кузмин

1872—1936



509

*В. К.*

Пуститься бы по белу свету  
Вдвоем с тобой в далекий путь,  
На нашу старую планету  
Глазами новыми взглянуть!  
Все так же траурны гондолы,  
Печален золотистый Рим?  
В тосканские спускаясь доли,  
О Данте вновь заговорим.  
Твой вечер так же ль изумруден,  
Очаровательный Стамбул?  
Все так же ль в час веселых буден  
Пьянит твоих базаров гул?  
О дальнем странствии мечтаю,  
Зачем нам знать стесненье мер?

\* \* \*

С чего начать? толпою торопливой  
К моей душе, так долго молчаливой,  
Бегут стихи, как стадо резвых коз.  
Опять плегу венок любовных роз  
Рукою верною и терпеливой.

Я не хвастун, но не скопец сонливый,  
И не боюсь обманчивых заноз;

## ЭПИЛОГ

Что делать с вами, милые стихи?  
Кончается, едва начавшись.  
Счастливы все: невесты, женихи,  
Покойник мертв, скончавшись.

В романах строгих ясны все слова,  
В конце — большая точка;  
Известно — кто Арман, и кто вдова,  
И чья Элиза дочка.

Достигнем мы садов Китая,  
Среди фарфоровых химер.  
Стихов с собой мы брать не будем,  
Мы их в дороге сочиним,  
И ни на миг не позабудем,  
Что мы огнем горим одним.  
Когда с тобою на корме мы,  
Что мне все песни прошлых лет?  
Твои лобзанья мне поэмы,  
И каждый сердца стук — сонет!  
На океанском пароходе  
Ты так же мой, я так же твой!  
Ведет нас при любой погоде  
Любовь — наш верный рулевой.

1912

Спрошу открыто, без манерных поз:  
“С чего начать?”

Так я метался в жизни суетливой, —  
Явились Вы — и я с мольбой стыдливой  
Смотрю на стан, стройней озерных лоз,  
И вижу ясно, как смешон вопрос.  
Теперь я знаю, гордый и счастливый,  
С чего начать.

Но в легком беге повести моей  
Нет стройности намека,  
Над пропастью летит она вольней  
Газели скока.

Слез не заметит на моем лице  
Читатель плакса,  
Судьбой не точка ставится в конце,  
А только клякса.

*Е. Нагродской*

Из глины голубых голубок  
Лепил прилежной я рукой,  
Вдыхая душу в них дыханьем.  
И шевелилися с шураньем,  
И жались одна к другой,  
Седясь в круг на круглый кубок.  
Клевали алые малины,  
Лениво пили молоко,  
Закинув горла голубые,

И были как совсем живые,  
Но не летали далеко,  
И знал я, что они из глины.  
И показалось мне бездушным  
Таинственное ремесло,  
И призрачными стали птицы,  
И начала душа томиться,  
Чтоб сердце дар свой принесло  
Живым голубкам, но послушным.  
1913

### ГЕТЕ

Я не брошу метафоре:  
«Ты — выдумка дикаря-патагонца, —  
Когда на памяти, в придворном шлафоре  
По Веймару разгуливало солнце.  
Лучи свои спрягало в лысину  
И негромко назвалось Geheimrath'ом!,  
Но ведь из сердца не выкинуть,  
Что он был лучезарным и великим братом.  
Кому же и быть тайным советником,

Как не старому Вольфгангу Гете?  
Спрятавшись за орешником,  
На него почтительно указывают дети.  
Конечно, слабость: старческий розариум,  
Под семидесятилетним плащом Лизетта,  
Но все настоящее в немецкой жизни — лишь  
комментарий,  
Может быть, к одной только строке поэта.  
1916

## 510 ЛЕРМОНТОВУ

С одной мечтой в упрямом взоре,  
На Божьем свете не жилец,  
Ты сам — и Демон, и Печорин,  
И беглый, горестный чернец.

Ты с малых лет стоял у двери,  
Твердя: «Нет, нет, я ухожу», —  
Стремясь и к первобытной вере,  
И к романтичному ножу.

К земле и людям равнодушен,  
Привязан к избранной судьбе,  
Одной тоске своей послушен,  
Ты миру чужд, и мир — тебе.

Ты страсть мечтал необычайной,  
Но, ах, как прост о ней рассказ!

Пленился ты Кавказа тайной, —  
Могилой стал тебе Кавказ.

И Божьи радости мелькнули,  
Как сон, как снежная мятель...  
Ты выбираешь — что? две пули  
Да пошловатую дуэль.

Поклонник демонского жара,  
Ты детский вызов слал Творцу.  
Россия, милая Тамара,  
Не верь печальному певцу.

В лазури бледной он узнает,  
Что был лишь начат долгий путь.  
Ведь часто и дитя кусает  
Кормящую его же грудь.  
1916

### ИСКУССТВО

Туман и майскую росу  
Сберу я в плотные полотна.  
Закупорив в сосудец плотно,  
До света в дом свой отнесу.  
Созвездья благостно горят,  
Указанные в Зодиаке,  
Планеты заключают браки,  
Оберегая мой обряд.  
Вот жизни горькой и живой  
Истлевшее беру растение.  
Клокочет вешнее кипенье...  
Пылай, союзник огневой!

Все, что от смерти, ляг на дно.  
(В колодце ль видны звезды, в небе ль?)  
Былой лозы прозрачный стебель  
Мне снова вывести дано.  
Кора и розоватый цвет —  
Все восстановлено из праха.  
Кто тленного не знает страха,  
Тому уничтоженья нет.  
Промчится ль ветра буйный конь —  
Верхушки легкой не качает.  
Весна нездешняя венчает  
Главу, коль жив святой огонь.  
Май 1921

### ПУШКИН

Он жив! у всех душа нетленна,  
Но он особенно живет!  
Благоговейно и блаженно  
Вкушаем вечной жизни мед.  
Пленительны и полнозвучны,  
Текут родимые слова...  
Как наши выдумки докучны,

И новизна как не нова!  
Но в совершенства хладный камень  
Его черты нельзя замкнуть:  
Бежит, горя, летучий пламень,  
Взволнованно вздымая грудь.  
Он — жрец, и он веселый малый,  
Пророк и страстный человек,

Но в смене чувства небывалой  
 К одной черте направлен бег.  
 Москва и лик Петра победный,  
 Деревня, Моцарт и Жуан,  
 И мрачный Герман, Всадник Медный  
 И наше солнце, наш туман!  
 Романтик, классик, старый, новый?  
 Он — Пушкин, и бессмертен он!  
 К чему же школьные оковы  
 Тому, кто сам себе закон?  
 Из стран, откуда нет возврата,

### МУЗА

В глухие воды бросив невод,  
 Под вещей лепет темных лип,  
 Глядит задумчивая дева  
 На чешую волшебных рыб.

То в упоении зверином  
 Свивают алые хвосты,

### СТИХИ ОБ ИСКУССТВЕ

Косые соответствия  
 В пространство бросить  
 Зеркальных сфер, —  
 Безумные параболы,  
 Звеня, взвивают  
 Побег стеблей.

### ОТДЫХ

1

Бывают странными пророками  
 Поэты иногда...  
 Косноязычными намеками  
 То накликается,  
 То отворачивается  
 Грядущая беда.

Самим неведомо, что сказано,  
 Какой иероглиф.  
 Вдруг то, что цепью крепко связано,  
 То разлетается,  
 То раздражается,  
 Сердца испепелив...

\* \* \*

С какою-то странной силой  
 Владеют нами слова,  
 И звук немилый иль милый,  
 Как будто романа глава  
 «Маркиза» — пара в боскете  
 И праздник ночной кругом.  
 «Левкой» — в вечернем свете  
 На Ниле приютный дом.  
 Когда назовут вам волка —  
 Сугробы, сумерки, зверь.

Через года он бросил мост,  
 И если в нем признаем брата,  
 Он не обидится: он — прост  
 И он живой. Живая шутка  
 Живит арапские уста,  
 И смех, и звон, и прибаутка  
 Влекут в бывалые места.  
 Так полон голос милой жизни,  
 Такою прелестью живим,  
 Что слышим мы в печальной тризне  
 Дыханье светлых именин.

1921

То выплывут аквамарином,  
 Легки, прозрачны и просты.

Восторженно не разумея  
 Плодов запечатленных вод,  
 Все ждет, что голова Орфея  
 Златистой розою всплывет.

Февраль 1922

Зодиакальным племенем  
 Поля пылают,  
 Кипит эфир,  
 Но все пересечения  
 Чертеж выводят  
 Недвижных букв

Имени твоего!

[1922]

Мы строим призрачные здания,  
 Чертим чужой чертеж,  
 Но вдруг плотину рвут страдания,  
 И разбиваются,  
 И расстилаются...  
 Куда от них уйдешь?

Чем старше мы, тем осторожнее  
 В грядущее глядим.  
 Страшны опасности дорожные,  
 И в дни субботние  
 Все беззаботнее  
 Немеет нелюдим.

Но слово одно: «треуголка»  
 Владеет мною теперь.  
 Конечно, тридцатые годы,  
 И дальше: Пушкин, лицей,  
 Но мне надоели моды  
 И ветошь старых речей.  
 И вижу совсем я другое:  
 Я вижу вздернутый нос  
 И Вас, то сидя, то стоя,  
 Каким я Вас в сердце унес.

<sup>1</sup> Тайным советником (нем.).

## О ПРЕКРАСНОЙ ЯСНОСТИ. ЗАМЕТКИ О ПРОЗЕ

Когда твердые элементы соединились в сушу, а влага опоясала землю морями, растеклась по ней реками и озерами, тогда мир впервые вышел из состояния хаоса, над которым веял разделяющий Дух Божий. И дальше — посредством разграничивания, ясных борозд — получился тот сложный и прекрасный мир, который, принимая или не принимая, стремятся узнать, по-своему увидеть и запечатлеть художники.

В жизни каждого человека наступают минуты, когда, будучи ребенком, он вдруг скажет: “я — и стул”, “я — и кошка”, “я — и мяч”, потом, будучи взрослым: “я — и мир”. Независимо от будущих отношений его к миру, этот разделительный момент — всегда глубокий поворотный пункт.

Похожие отчасти этапы проходит искусство, периодически — то размеряются, распределяются и формируются дальше его клады, то ломаются доведенные до совершенства формы новым началом хаотических сил, новым нашествием варваров.

Но оглядываясь, мы видим, что периоды творчества, стремящегося к ясности, неколебимо стоят, словно маяки, ведущие к одной цели, и напор разрушительного прибора придает только новую глянцевию вечным камням и приносит новые драгоценности в сокровищницу, которую сам пытался низвергнуть.

Есть художники, несущие людям хаос, недоумевающий ужас и расщепленность своего духа, и есть другие — дающие миру свою стройность. Нет особенной надобности говорить, насколько вторые, при равенстве таланта, выше и целительнее первых, и не трудно угадать, почему в смутное время авторы, обнажающие свои язвы, сильнее бьют по нервам, если не “жгут сердца”, мазохических слушателей. Не входя в рассмотрение того, что эстетический, нравственный и религиозный долг обязывает человека (и особенно художника) искать и найти в себе мир с собою и с миром, мы считаем непреложным, что творения хотя бы самого непримиренного, неясного и бесформенного писателя подчинены законам ясной гармонии и архитектоники. Наиболее причудливые, смутные и мрачные вымыслы Эдг. По, необузданные фантазии Гофмана нам особенно дороги именно потому, что они облечены в кристальную форму. Что же сказать про бытовую московскую историйку, которая была бы одета в столь непонятный, темный космический убор, что редкие вразумительные строчки нам казались бы лучшими друзьями после разлуки? Не сказал ли бы подозрительный человек, что автор пускает туман, чтобы заставить не понять того, в чем и понимать-то нечего? Это несоответствие формы с содержанием, отсутствие контуров, ненужный туман и акробатский синтаксис могут быть названы не очень красивым именем... Мы скромно назовем это — безвкусицей.

Пусть ваша душа будет цельна или расколота, пусть миропостижение будет мистическим, реалистическим, скептическим, или даже идеалистическим (если вы до того несчастны), пусть приемы творчества будут импрессионистическими, реалистическими, натуралистическими, содержание — лирическим или фабулистическим, пусть будет настроение, впечатление — что хотите, но, умоляю, будьте логичны — да простится мне этот крик сердца! — логичны в замысле, в постройке произведения, в синтаксисе.

Пренебрежение к логике (неумышленное) так чуждо человеческой природе, что, если вас заставят быстро назвать десять предметов, не имеющих между собою связи, вы едва ли сможете это сделать. Интересный вывод мог бы получиться при выписывании одних существительных из стихотворения: нам, несомненно, казалось бы, что причиной отдаленности одного слова от другого по значению является только длинный путь мысли и, следовательно, сжатость стиха, но отнюдь не отсутствие логической зависимости. Еще менее терпимо подобное отсутствие логичности в форме, особенно прозаической, и менее всего именно в деталях, в постройке периодов и фраз. Хотелось бы золотыми буквами написать сцену из “Мещанина во дворянстве” на стене “прозаической академии”, если бы у нас была таковая:

Учитель философии: Во-первых, слова можно расставить так, как у вас сделано: “Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза заставляют меня умирать от любви”. Или: “от любви умирать меня заставляют, прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза”. Или: “ваши глаза прекрасные от любви меня заставляют, прекрасная маркиза, умирать”. Или: “умирать ваши прекрасные глаза, прекрасная маркиза, от любви меня заставляют”. Или: “меня заставляют ваши глаза прекрасные умирать, прекрасная маркиза, от любви”.

Г-н Журден: Но как сказать лучше всего?

Уч. философии: Так, как вы сказали раньше: “Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза меня заставляют умирать от любви” (д. II, сц. 6).

О да, г-н Журден, вы сказали очень хорошо, именно так, как нужно, хотя вы и уверяете, что не учились!

Может быть, техника прозаической речи не так разработана, как теория стиха и стихотворных форм, но то, что сделано для прозы ораторской, т.е. произносимой перед слушателями, всецело может касаться и слов, не предназначенных для чтения вслух. Там мы учимся строению периодов, кадансам, приступам, заключениям и украшениям посредством риторических фигур. Мы учимся, так сказать, кладке камней в том здании, зодчими которого хотим быть; и нам должно иметь зоркий глаз, вернуть руку и ясное чувство планомерности, перспективы, стройности, чтобы достигнуть желаемого результата. Нужно, чтобы от неверно положенного свода не рухнула вся постройка, чтобы частности не затемняли целого, чтобы самый несимметричный и тревожащий замысел был достигнут сознательными и закономерными средствами. Это и будет тем искусством, про которое говорилось: “ars longa, vita brevis”. Необходимо, кроме



непосредственного таланта, знание своего материала и формы, и соответствия между нею и содержанием. Рассказ, по своей форме, не просит и даже не особенно допускает содержания исключительно лирического, без того, чтобы что-нибудь рассказывалось (конечно, не рассказ о чувстве, о впечатлении). Тем более требует фабулистического элемента — роман, при чем нельзя забывать, что колыбелью новеллы и романа были романские страны, где более, чем где бы то ни было, развит аполлонический взгляд на искусство: разделяющий, формирующий, точный и стройный. И образцы рассказа и романа, начиная с Апулея, итальянских и испанских новеллистов — через аббата Прево, Лесажа, Бальзака, Флобера, до Ан. Франса и, наконец, бесподобного Анри де Ренье — нужно искать, конечно, в латинских землях. Нам особенно дорого имя последнего из авторов, не только как наиболее современного, но и как безошибочного мастера стиля, который не даст повода бояться за него, что он крышу дома *empire* загромоздит трубами или к греческому портику пристроит готическую колокольню.

Наконец, мы произнесли то слово, которым в настоящее время так злоупотребляют и в инвективах и в дифирамбах, — слово “стиль”. Стиль, стильно, стилист, стилизатор — казалось бы такие ясные, определенные понятия, но все же происходит какой-то подлог, делающий путаницу. Когда французы называют Ан. Франса стилистом, какого не было еще со времени Вольтера, они, конечно, не имеют в виду исключительно его новелл из итальянской истории: он во всем — прекрасный стилист, и в статьях, и в современных романах, и в чем угодно. Это значит, что он сохраняет последнюю чистоту, логичность и дух французского языка, делая осторожные завоевания, не выходя из пределов характера этого языка. И в этом отношении Маллармэ, скажем, отнюдь не стилист. Сохранять чистоту языка не значит как-то лишать его плоти и крови, вылащивать, обращать в кошерное мясо, — нет, но не насиловать его и твердо блюсти его характер, его склонности и капризы. Грубо можно назвать это — грамматикой (не учебной, но опытной), или логикой родной речи. Основываясь на этом знании или чутье языка, возможны и завоевания в смысле неологизмов и синтаксических новшеств. И с этой точки зрения мы несомненно назовем стилистами и Островского, и Печерского, и особенно Лескова — эту сокровищницу русской речи, которую нужно бы иметь настольной книгой наравне с словарем Даля, — мы повременили бы, однако, называть Андрея Белого, З. Гиппиус и А. Ремизова — стилистами.

513

Но как только мы возьмем изречение: “стиль — это человек”, мы готовы поставить этих авторов в первую голову. Ясно, что здесь определяется какое-то совсем другое понятие, сравнительно недавнее, потому что, скажем, отличить по слогу новеллистов одного от другого довольно трудно. Очевидно, что дело идет об индивидуальности языка, о том аромате, о том “*je ne sais quoi*”, что должно быть присуще каждому даровитому писателю, что его отличает от другого, как наружность, звук голоса и т. д. Но раз это присуще всем (даровитым, достойным), то нет надобности этого подчеркивать, выделять, и мы отказываемся называть стилистом автора, развивающего “свой” стиль в ущерб чистоте языка, тем более, что оба эти качества отлично уживаются вместе, как видно из вышеприведенных примеров.

Третье понятие о стиле, пустившее за последнее время особенно крепкие корни именно у нас в России, тесно связано со “стильностью”, “стилизацией”; впрочем, о последнем слове мы поговорим особо.

Нам кажется, что в этом случае имеется в виду особое, специальное соответствие языка с данною формою произведения в ее историческом и эстетическом значении. Как в форму терцин, сонета, рондо не укладывается любое содержание, и художественный такт подсказывает нам для каждой мысли, каждого чувства подходящую форму, так еще более в прозаических произведениях о каждом предмете, в всяком времени, эпохе, следует говорить подходящим языком. Так язык Пушкина, продолжая сохранять безупречную чистоту русской речи, не теряя своего аромата, как-то неприметно, но явственно меняется, смотря по тому, пишет ли поэт “Пиковую даму”, “Сцены из рыцарских времен” или отрывок: “Цезарь путешествовал”. То же мы можем сказать и про Лескова. Это качество драгоценно и почти настоятельно необходимо художнику, не желающему ограничиться одним кругом, одним временем для своих изображений.

Этот неизбежный и законный прием (в связи с историзмом) дал повод близоруким людям смешивать его со стилизацией. Стилизация это перенесение своего замысла в известную эпоху, и облечение его в точную литературную форму данного времени. Так, к стилизации мы отнесем “Contes drôlatiques” Бальзака, “Trois contes” Флобера (но не “Саламбо”, не “Св. Антония”), “Le bon plaisir” Анри де Ренье, “Песнь торжествующей любви” Тургенева, легенды Лескова, “Огненного Ангела” В. Брюсова, но не рассказы С. Ауслендера, не “Лимонарь” Ремизова.

Действительно, эти последние авторы, желая пользоваться известными эпохами и сообразуя свой язык с этим желанием, далеки от мысли брать готовые формы, и только люди, никогда не имевшие в руках старинных новелл или подлинных апокрифов, могут считать эти книги полною стилизациейю. Последнюю можно было бы почесть за художественную подделку, эстетическую игру, *tour de force*, если бы помимо воли современные авторы не вкладывали всей своей любви к старине и своей индивидуальности в эти формы, которые они не случайно признали самыми подходящими для своих замыслов; особенно очевидно это в “Огненном Ангеле”, где совершенно Брюсовские коллизии героев, Брюсовский (и непогрешимо русский) язык сочетаются так удивительно с точной и подлинной формой немецкого автобиографического рассказа XVII века.

Подводя итоги сказанному, если бы я мог кому-нибудь дать наставление, я бы сказал так: “Друг мой, имея талант, то есть — умение по-своему, по-новому видеть мир, память художника, способность отличать нужное от случайного, правдоподобную выдумку, — пишите логично, соблюдая чистоту народной речи, имея свой слог, ясно чувствуйте соответствие данной формы с известным содержанием и приличествующим ей языком, будьте искусным зодчим как в мелочах, так и в целом, будьте понятны в ваших выражениях”. Любимому же другу на ухо сказал бы: “Если вы совестливый художник, молитесь, чтобы ваш хаос (если вы хаотичны) просветился и устроился, или покуда сдерживайте его ясной формой: в рассказе пусть рассказывается, в драме пусть действуют, лирику сохраните для стихов, любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, — и вы найдете секрет дивной вещи — прекрасной ясности” — которую назвал бы я “кларизмом”.

Но “путь искусства долог, а жизнь коротка”, и все эти наставления не суть ли только благие пожелания самому себе?

### АНАЛОГИЯ ИЛИ ПРОВИДЕНИЕ? (О А.С. ХОМЯКОВЕ КАК О ПОЭТЕ)

Признать за поэтическим творчеством известное колдовство, некоторую волшебную силу — значит вернуть его к древнейшим истокам, к магическому значению и действию слов, словесных формул и прорицаний. Иногда простые лирические стихотворения в личной жизни поэта как бы отгоняют от него случившиеся бедствия, лишая их возможной напряженности и тяжких последствий, а также и предотвращая еще неизвестную грозящую беду. Я думаю, стало почти ходячим мнением, что, написав элегию, поэт значительно освобождается от томившей его печали и, наоборот, случайно выразив грустные, ничем, по-видимому, не вызванные мысли, он, может быть, отводит подстерегающее его несчастье. Часто поэт пишет об одном, не предполагая, что в этих строках совсем иное отыщут и прочтут потомки, а иногда и современники его.

Разумеется, это свойство освобождения, ограды и провидения, принадлежащее поэзии личной, распространяется и на лирику общественную. В мистических практиках, а также и в Церкви давно учитывается таинственная сила колебания воздуха не только устремлением духовным, но и произнесенными вслух словами. Эта сила свойственна и поэзии.

Мысли эти пришли мне теперь при чтении полузабытых стихов А.С. Хомякова.. Поэзия не была главным занятием известного славянофила и, может быть, не совсем несправедливо оставлена в тени, хотя исследователь мог бы найти в ней какую-то ступень от Языкова последнего периода к Тютчеву. Чистая и благородная, она страдает однообразием, загораясь временами несколько риторическим пафосом. Но мне важна не столько поэзия Хомякова, сколько ее аналогия с переживаемыми теперь событиями. Даже не аналогия, а почти тождество, провидение поэта, зависящее не от одного сходства политических моментов, ибо:

...звонкий стих в себе вмещает

Времен грядущих семена, —

говорит сам поэт, и действительно, не отголоски первой половины XIX столетия, а будто подлинное описание теперешнего вандализма видим мы в строках:

Разрушил чудеса минувших поколений, —  
И злато, и труды голодной нищеты,

И сила юности, и прелесть красоты,  
Все было добычей владык иноплеменных.  
(«Послание к Веневетиновым»)

При чтении этих строк, может быть, вспомнятся вообще всякие разрушители, но прежде всего те, что погубили Реймский собор, Шантильи, Лувен...

Прямо уже к русским, и именно к нам, русским 1914 года, относятся следующие, такие звучные и прочувствованные стихи:

Их много там, где гнев Дуная,  
Где Альпы тучей обвились,  
В ущельях скал, в Карпатах темных,  
В Балканских дебрях и лесах,  
В сетях Тевтона вероломных...  
И ждут окованные братья —

Когда же зов услышат твой,  
Когда ты крылья, как объятья,  
Прострешь?..  
Их час придет: окрепнут крылья,  
Младые когти подрастут,  
Вскричат Орлы, — и цепь насилья  
Железным клювом расклюют!  
(«Орел»)

Или следующие строфы «Оды»:

Потомства пламенным проклятьям  
Да будет предан тот, чей глас  
Против Славян Славянским братьям  
Мечи вручил в преступный час!

Да будут прокляты сраженья,  
Одноплеменников раздор,  
И перешедшей в поколенья  
Вражды бессмысленной позор!..

И взор поэта вдохновенный  
Уж видит новый век чудес...  
Он видит: гордо над вселенной,  
До свода синего небес,

Орлы Славянские взлетают  
Широким, дерзостным крылом,  
Но мощную главу склоняют  
Пред старшим — Северным Орлом.

В другом стихотворении, как-то нам особенно близком в эти дни славянского объединения и галицийских побед, поэт, пророчествуя, рисует картину, которая ныне, полвека спустя, кажется вещим отражением наших страстных надежд:

И с неба картину я зрел величаву:  
В убранстве и блеске весь Западный край,  
Мораву, и Лабу, и дальнюю Саву,  
Гремящий и синий Дунай.

И в старой одежде Святого Кирилла  
Епископ на Петшин восходил,  
И следом валила народная сила,  
И воздух был полон куреньем кадил,

И Прагу я видел, и Прага сияла,  
Сиял златоверхий на Петшине храм;  
Молитва Славянская громко звучала  
В напевах, знакомых минувшим векам.

И клир, воспевая небесную славу,  
Звал милость Господню на Западный край,  
На Лаву, Мораву, на дальнюю Саву,  
На шумный и синий Дунай.

А.С. Хомяков был *русским* в самом высоком значении этого понятия, он любил Россию и, сознавая умом просвещенным и свободолюбивым все исторические грехи ее, сердцем ощущал ее великое призвание, как, может быть, никто из вдохновенных. Он знал, что Россия «раскается» и *победит*.

КУЗМИН

Не в пьянстве похвальбы безумной,  
Не в пьянстве гордости слепой,  
Не в буйстве смеха, песни шумной,  
Не с звоном чаши круговой;

Иди! тебя зовут народы  
И, совершив свой бранный пир,  
Даруй им дар святой свободы,  
Дай мысли жизнь, дай жизни мир!

Но в силе трезвенной смиренья  
И обновленной чистоты  
На дело грозного служенья  
В кровавый бой предстанешь ты...

Иди, светла твоя дорога:  
В душе любовь, в деснице гром,  
Грозна, прекрасна — Ангел Бога  
С огнесверкающим челом!  
(«Раскавшейся России»)

Какая противоположность бездушному идеалу гуманизма, столь ясно выраженному в текущую войну, заключается и в другом обращении поэта к России, дающем как бы целую программу, если не политическую, то духовную, культурную и психологическую:

И вот, за то, что ты смиренна,  
Что в чувстве детской простоты,  
В молчанье сердца сокровенна,  
Глагол Творца прияла ты, —  
Тебе Он дал свое призванье,  
Тебе Он светлый дал удел:

Хранить для мира достоянье  
Высоких жертв и чистых дел;  
Хранить племен святое братство,  
Любви живительный сосуд,  
И веры пламенной богатство,  
И правду, и бескровный суд.  
(«России»)

Едва ли события, современные Хомякову, давали ему повод к таким надеждам, столь нашим, столь верным, хотя и выраженным несколько прозаически:

Все велики, все свободны,  
На врагов — победный строй,

Полны мыслью благородной,  
Крепки верою одной.  
(«Не гордись перед Белградом»)

Только теперь, в 1914 году, можно вполне понять и оценить эти вселенские чувства и сказать: да будет!

## ЛИТЕРАТУРНЫЕ СТАТЬИ. ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

Путь Валерия Брюсова, который теперь, увы, обозрим до конца — путь идеального поэта. Поэта как выразителя известной области *общественной* жизни. Даже в годы наиболее индивидуалистического уклона самый этот антиобщественный уклон Брюсов склонен был рассматривать как явление общественное. Идеальный поэт, конечно, с точки зрения Брюсова, по-своему понявшего пушкинское определение поэта:

...на всякий звук  
Свой отклик в воздухе пустом

Родишь ты вдруг.

Мы часто строим идеалы по своему подобию, исходя из врожденных нам свойств, потому путь Брюсова как вообще «какого-то» поэта отчасти совпадает с его личным путем, Валерия Яковлевича Брюсова, но, если бы встретилось несоответствие между предначертанной линией поведения и личным влечением, желанием, бессознательным капризом, я не сомневаюсь, что Брюсов второе всегда принес бы в жертву первому. Брюсов прошел много этапов, но менее всего можно в нем встретить неожиданностей. Для внимательно следившего за эволюцией литературы как явления

общественного (а именно так и представлял себе ее покойный поэт) все изменения Брюсова были «откликами на всякий звук».

А следил он зорко за малейшими колебаниями, иногда принимая даже секундную рябь (вроде Рене Гиля или Северянина) за действительное движение воздуха.

Выступив в глухую пору русской литературной жизни, когда натурализм после Достоевского и Толстого, переросших фантастически не только натурализм, но и всяческую литературу, впал в чеховское уныние или раздробился в бытовое и областное эпигонство, — Брюсов долгое время свой отклик давал в «воздухе пустом». У него были соратники, но самосознание пионерства, и именно пионерства общественного, присуще было, может быть, одному только Брюсову.

Деятельность Брюсова всегда носила плановый характер. Легче всего проследить это на переводах. В противоположность Бальмонту, исполнявшему просто переводные заказы чего придется, Брюсов работал над передачей на русский язык того, что считал в данный момент необходимым в целях стратегических и полемических. Близость каждого отдельного автора не играла первенствующей роли. Потому, кроме Верхарна, он берет за Верлена, д'Аннунцио, Метерлинка и французских лириков.

Каков же путь идеального поэта, по представлению Брюсова, путь, с которым отнюдь не бессознательно совпадает его собственная дорога?

Реакция против умирающего натурализма,  
индивидуализм, магия,  
символизм, европеизм, универсальность, создание школы;  
преодоление символизма, акмеизм,  
формальные искания, футуризм,  
возвращение к материалу,  
материализм, общественность,  
коммунизм, универсальность, создание школы.

Все эти стадии прошел и Брюсов, причем точками более тесного соприкосновения этих путей являются те, которые основаны на сознательности и известном рационализме.

Как бы ни была обидна эта схема (схематичность не мешала Брюсову, а как бы вдохновляла его, как осознание себя главой из истории всемирной литературы), но Брюсов сохранял и сохранил до конца дней свое лицо. Путь поэта, конечно, прекрасен, но нужно что-то простое, человеческое, живое, чтобы вся эта постройка не оказалась одним чертежом. Нужен пафос, и он, конечно, был у Брюсова. Несознательно он оживлял путь предначертанный и стройный, как течение светил.

Пафос этот был — упоение, наивное и подлинное, текущим моментом и положением, которое в нем занимает поэт. Текущим моментом не личных переживаний, явлений природы и биографии, а современностью в ее литературно-общественном значении. Упоение тем узлом исторической современности, на котором в данную минуту находишься. Пафос общественной современности — главная страсть Брюсова. Это и есть то живое, что дорого в Брюсове на всех его «путях и перепутьях», во всех его «всех напевах», в его руководствах к стихосложению и т.п. Он упоен, что течет как светило, что путь его совпадает с судьбами вообще всякой литературы. Никакого желания скачков в сторону не приходит в голову, если только скачки в сторону не являются показательными для очередного направления.

Эту страстность и энергию в исполнении общих и заранее намеченных планов, я думаю, Брюсов вносил бы во все области деятельности, с которыми бы волею судеб вошел в соприкосновение. Кроме того, он чувствовал бы восторг от сознания, что он так безукоризненно соответствует требованиям общественной современности. Эта страсть везде делала бы его настоящим *поэтом*.

## ЖИВЫЕ ЛЮДИ И НАТУРАЛЬНЫЕ

Отчего, когда вы оканчиваете некоторые книги, когда опускается последний раз занавес после некоторых пьес, кроме чувства растроганности, ужаса или восхищения (сообразно характеру произведения) у вас пробуждается легкая грусть разлуки, словно уехали милые, любимые люди?

Отчего, отдавая должное всем литературным и даже поэтическим достоинствам некоторых произведений, чувствуешь, что это только произведения литературы, не более?

То же случается и по отношению к крупным сценическим явлениям, будь то отдельные личные таланты, общая ли стройность, вдохновенная ли заразительность режиссера. Высшее достижение, высшая точка, когда воспринимающему (зрителю, слушателю, читателю) незаметен долгий и трудный путь, которым достигнута эта простота, эта жизнь, когда веришь, что иначе и быть не могло, что это живет, и уже почти не следишь, хороши ли художественные приемы. Это — жизнь, но жизнь в искусстве, где свои условия и законы жизни, весьма различные от жизненных условий в житейском смысле этого слова. Если у различных родов искусств несхожие законы, то еще большая разница между условиями жизненности сценической и реальной.

Кажется, стало уже довольно избитой истиной, что правдивая история жизни делается, будучи буквально записанной, самым неправдоподобным романом, и романы наиболее реальные принадлежат всецело выдумке автора. Действующие лица бальзаковской «Человеческой комедии» не были портретами реалистическими современников и, между тем, живут и будут жить еще века, а какое-нибудь натуралистическое изображение данного общества с копиями всем известных лиц даже

при большом таланте автора (мне представляется не совсем вероятным, чтобы талант не предостерег писателя от такой противоположной затеи) приобретает не более, как призрачную, двухнедельную славу скандальной хроники, и, главное, обязательно будет неправдоподобно.

Несчастливая женщина (фактически несчастная), пьяный по-настоящему настоящий купец, настоящий утопленник отнюдь не дадут (если их просто во всем природном виде выпустить на сцену) впечатления сценически несчастной женщины, сценического пьяного купца, сценического утопленника. Все же это, изображенное по сценическим законам, произведет впечатление неожиданной реальности.

Натурализм в искусстве почти невозможен, даже губителен.

Законы искусства и жизни различны, почти противоположны, разного происхождения.

Достижения в искусстве — всегда жизнь, реальная и подлинная, более реальная, чем, может быть, действительность, убедительная и настоящая.

Большим недоразумением было бы думать, что я говорю о натурализме.

Если произведение искусства — более, чем призрачное существование в искусственном безвоздушном пространстве, если оно больше, чем прихоть, фантазия (как у всякого барона бывает), технический опыт или головная выдумка артиста — оно всегда реально, жизненно и убедительно.

Лучшая техника кажется отсутствием техники: хорошо переваренная сложность даст высшую простоту, которая будет, конечно, отличаться от той простоты, которая «хуже воровства», или той, которая происходит от скудости.

## МЕЧТАТЕЛИ

(«Записки мечтателей» № 2—3. «Переписка из двух углов», изд. «Алконост», 1921)

517

Издательство «Алконост» связало собою имена Ал. Блока, Андрея Белого, Вяч. Иванова, Иванова-Разумника, А. Ремизова, Анны Радловой, К. Эрберга. Соединение это не изобретено «Алконостом», а получено как бы в наследство от альманахов «Скифы» и «Наш Путь».

Физиономия достаточно определенная, по Школьным определениям — символисты, сами предпочитают называть себя мечтателями.

Если сравнить с формальными барабанами московских школ и упрямым достоинством акмеизма, произвольно и довольно тупо ограничивающего себя со всех сторон, то конечно — мечтатели. Во всяком случае это — люди, считающиеся с такими устарелыми словами, как «мировоззрение», «лирический пафос», «внутреннее содержание» и «метафизика искусства». Произведения их можно разбирать с какой угодно точки зрения, проще и убедительнее всего применить, конечно, формальный подход, но сами авторы ставят себе задачи более широкие и менее определенные. Разумеется, они все-таки литераторы и многие из их мечтаний — не более как бессознательный (или сознательный) литературный прием. К таким приемам можно отнести «Дневник писателя» Белого, где он изо всех сил старается доказать, что он не может писать статей, и пишет при этом статью. Можно объявить ряд лекций, на тему: «почему нельзя читать лекций», — и все-таки это будут лекции. В страстном желании дойти до последнего совлечения, выворотить себя наизнанку, Белый приводит редакционные счета, сообщает совершенно домашние подробности, кто его ссудил деньгами и т.п. — и все-таки это только литературный прием и из литературы Белый никуда не выскочил и прыгает не «в никуда», как уверяет, а в ту же литературу.

Даже не приходит в голову, правду, или выдумку он пишет, все происходит в области искусства и литературной диалектики, где биографическая искренность несколько не убеждает.

Эпопея «Я», которую сам автор считает своим значительнейшим и лучшим творением, конечно, событие в литературе, при том событие трагическое. Никогда еще не была так обнажена химическая лаборатория творчества, никогда еще формальная изобретательность, метафизическая диалектика, психологический самоанализ не были так обострены, пущены в ход все силы, какое-то Лейпцигское сражение — и по-моему, оно проиграно. Духовная раздробленность и мелькание делают почти жутким весь блеск и химическое искусство Белого. Я не могу и не взял бы на себя указывать такому значительному писателю, как А. Белый, каким образом достигнуть органической целостности, тем более, что это лежит вне области искусства; но очевидно, что для этого недостаточно напряжения воли и что химическое соединение жизненных элементов не производит живого человека.

Эпопея Белого представляется мне почти небывалым и печальным памятником борьбы раздробленной механичности с органичной человечностью.

В противоположность Белому, Блок утверждает себя как служителя искусства, как поэта и его прозаические страницы производят поэтическое, несколько неопределенное, волнение, как слова значительного и искреннего человека.

Третья глава «Возмездия» Блока и вступление к поэме («Младенчество»?) Вяч. Иванова принадлежат к страницам, вполне достойным этих прекраснейших поэтов. То же можно сказать и о рассказах Ремизова, лучших за последние годы. Стихи Павлович, Эрберга и невинное замаскированное фрондерство Замятина, рабски, на этот раз, подражавшего Ремизову, заканчивают «Записки мечтателей».



Новое имя Шапошникова, ввергает в некое недоумение. С какой угодно точки зрения, это — совершенный вздор. Там есть метафизические положения, но от метафизических положений даже до передней искусства еще очень далеко.

Можно пожалуй и «Переписку из двух углов», как инсценировку, принять за литературный прием, но имея счастье знать обоих совопросников (и Вяч. Иванова и М.О. Гершензона) я думаю, что эта инсценировка — действительность. По существу дела это, конечно, не меняет. Иному эта переписка в 1920 году может напомнить того ученого, упоминаемого Плинием, который во время извержения занимался научными исследованиями, или константинопольских иерархов, не кончивших богословские споры, когда в Царьград входили уже турки, — но дело в том, что переписка касается очень близко настоящей минуты, очень животрепещуща и насущно нужна. Конечно, вопросы, перенесенные в высокую область философии, несколько охлаждаются, но приобретают новую значительность.

Помимо актуальности, истинная радость, всем любящим мысль и искусство, следить за турниром двух утонченнейших умов, оказавшимся без победы того или другого противника. Дело вкуса предпочесть просветленный эллинизм, о котором немного с семинарской эlegantностью толкует Вяч. Иванов, или талмудический анализ кочевой и анархической тоски Гершензона, где временами появляется дух Руссо, обычно сопутствующий всем добродетельным разрушителям и насильственным печальникам о человечестве. «Алконост» изданием этой переписки сделал истинный подарок не только любителям изящных «словопрений», но и всем умеющим разбирать за гущей действительности планы мировых построений.

### КРЫЛАТЫЙ ГОСТЬ, ГЕРБАРИЙ И ЭКЗАМЕНЫ

Я знал служащего при Ботаническом саде, который, торопливо и равнодушно проводя посетителей мимо прекрасных живых растений и цветов, все тащил их в гербарий, уверяя, что там гораздо удобнее изучать экземпляры растительного царства, так как можно наблюдать и продольные и поперечные разрезы, строение всяких клеточек, тычинок и пестиков и т.п. Может быть, он был и прав с точки зрения ученого<sup>2</sup>. Но для тех, в чью живую жизнь каким-нибудь образом входит живое растение, такое мнение может показаться только чудовищным и нелепым.

<sup>2</sup> «А что такое — ученый? Это скучнейшее создание, которое принципиально изучает и публикует то, что коренным образом лишено всякого интереса» (Ан. Франс, «Утренники на вилле Саид», стр. 96, 1922 г.).

Что критики предпочитают подобный подход к произведениям искусства — неудивительно. Легче ткнуть пальцем в четвертый пэон, чем указать на веяние творческого духа, которое одно только и делает искусство живым и не стареющим. Но художники, в здравом уме и твердой памяти предпочитающие мертвое достоинство формального мастерства своему высокому и горькому жребию — или шарлатаны, или одураченные слабые люди.

Безумно думать, что в безвоздушном пространстве существуют вечные, чистые формы.

Безумно думать, что есть какие-то современные формы для формы, не вызванные органической, внутренней необходимостью.

Сегодняшние искания для исканий, завтра — устаревшая ветошь.

Хлебников и Вяч. Иванов замечательные поэты, несмотря на символизм и футуризм, а не благодаря своей принадлежности к этим школам.

«Вообразили, что искусство, — как фонтан, тогда как оно — губка. Решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться. Сочли, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия» (Б. Пастернак, «Несколько положений». «Современник», № 1, 1922 г.).

Да, о вящей способности воспринимать, предчувствовать, ясновидеть раньше, чем это выразить — забыли. Мы подходим к основному истоку всякого искусства, чисто женскому началу Сибилинства, Дельфийской девы — пророчицы, вещуньи. Это начало потом подвергается влиянию других духовных наших сил — воли, темперамента, порыва или гармонизации, но ядро необходимое — таково. Без него — всякое мастерство — простая побрякушка и «литература».

Искусство — эмоционально и вещь.

Сначала возрости сумму восприятий и ясновидения — потом ищи средства изобразительности. «Литература» — не есть искусство. Рифмачество — не есть поэзия.

У каждого произведения — свои законы и формы, вызванные органической необходимостью, по которым оно и должно быть судимо.

Каприз и произвол — не есть воображение.

Самый мужественный поэт пророчески рождается из материнского лоно женского подсознательного видения.

Мы подошли к истокам поэзии, мы подошли к главному основному пафосу поэзии Анны Радловой.

Ее поэзия — женская, как истоки всякого искусства. Вещее пророческое беспокойство на нее находит. Дарование настолько органическое, что его можно назвать почти физиологическим, как девство, как «священная немочь». Не потому она пишет стихи, что нечего делать или для «упражнения в искусстве», а потому что она больна стихами, одержима видениями и звуками. Покуда ее дух развивается с таким напором и быстротой, что средства изобразительности, при всей своей простоте и органичности, едва за ним поспевают. Вот-вот и стихи овладеют поэтом и лошади понесут.

Этого не случается, но страх за это есть, настолько силен внутренний огонь и порыв. Поэт едва успевает формировать подсознательный апокалипсис полетов, пожаров, вихря, сфер, кругов, солнц, растерзанной великой страны, кружения вселенной, круглого неба, огромной, всеобщей и простой, земной любви. «Крылатый гость» настолько проникнут одним духом, что кажется большой поэмой, а не собранием отдельных стихотворений.

Большая свобода и твердость отличает этот сборник от «Кораблей». Шаг, от последнего сборника до «Крылатого гостя» может быть еще больший, чем от «Сот» до «Кораблей». И это не перемена стиля, а органическое развитие, углубление, расширение основного покуда направления. В «Госте» Анна Радлова, главным образом, пользуется своеобразным свободным размером, причем длина строчек определяется не всегда возможной длительностью человеческого дыхания. Многие строчки требуют разрыва, хотя бы и не на рифмованном месте, и некоторые распределения метранпажем слишком длинных строк поражают своею догадливостью. Я думаю, что гнаться за тем, чтобы все строчки были рифмованными и вытягивать их для этого до непроизносимой длины нечего. Слова просты, прямы, и несколько суровы. Некоторые эллинистические уподобления подчеркивают пиндарический характер стихотворений. Так же просты и суровы рифмы. Тут не встретишь рифм вроде «влипли» и «Киплинг», это было бы неуместно и почти неприлично, как румяна на прекрасном, спокойном и родном лице. В нескольких стихотворениях, написанных правильным размером, такая скромность рифм могла бы показаться бедностью, если бы она не придавала им величавого и сдержанного достоинства. От общего важного, возвышенного, мужественного тона, нежный лиризм звучит еще нежнее и привлекательнее.

Это — может быть, самая необходимая, самая современная теперь книга, потому что современность, глубоко и пророчески воспринятая, выражена с большой силой, простотой и пафосом. Теперь, может быть, это и составляет главное трепещущее значение этой книги. Но произведения искусства — не только исторические документы и что нам кажется достоинством, — нашим внукам будет казаться недостатком, но что для книги составляет непреходящую ценность, это — самая способность восприятия, патетическая, пророческая и очень своя. Это для всех времен и для всех людей с душой и слухом будет неувядающим достоинством этой прекрасной, крылатой книги.

Мне кажется невозможным оставить без разъяснения некоторые места «Литературного дневника» Мариэтты Шагинян в № 151 «Петроградской Правды», касающиеся вообще поэзии и в частности поэзии Анны Радловой. Почтенный критик говорит, что творчество это — экзамен в преодолении трудностей и что Анна Радлова «уклоняется» от экзамена. Вопрос спорный, есть ли гений — награжденное трудолюбие и спортивная ловкость.

Но остановлюсь на музыкальных экзаменах композиции и академических дипломах. К счастью, поэтических академий у нас нет. Неужели Мариэтте Шагинян неизвестно, что Бородин и Мусоргский не только не держали, но и не могли бы выдержать экзаменов, которые блистательно преодолевали десятки трудолюбивых бездарностей, что Берлиоз, Вагнер, Дебюсси всеми консерватористами считались чудовищами дилетантизма и безграмотности, что Сомов не мог окончить Академии?

У Радловой в «Сотах» нет ни одного свободного размера; в «Кораблях» штук пять, а в «Крылатом госте» встречаются самые правильные стихотворения. Так что она могла не выдержать экзамена, но уклоняться от него не уклонялась. Внимательней, товарищ Шагинян! Можно подумать, что Вы не читаете книг, о которых пишете.

Про Шкапскую Вы говорите, что печатая вполне правильные стихи, не разбивая их на строчки (как печатал свои баллады Поль Фор), она создала новую форму и сравнивает это с псалмами Давида. Новшество это чисто для глаз. Для слуха стихи остаются стихами, как их ни напечатай. Псалмы же переведены прозой, почему так и печатаются и никакого речитатива тут не отыскать.

Длинные неровные строчки появились задолго до Радловой (Клопшток, Гете, Фет, Маяковский).

Нужно очень мало знать элементов музыки, чтобы кадрили и польки Гумилевской школы (антимузыкальнейшего принципиально поэта) считать за музыкальное направление, а свободный стих эллино-немецкого происхождения называть антимузыкальным, путая сюда еще и «прозаизмы», к музыкальности никакого отношения не имеющие.

Экзамен, конечно, пустяки, но известный minimum добросовестности не вредит и критику: не говорить о том, чего не знаешь.

## ЭМОЦИОНАЛЬНОСТЬ И ФАКТУРА

Эмоциональное, свое, единственное, неповторимое восприятие, овеществленное через соответствующую форму для произведения эмоционального же действия — вот задача искусства.

Движет к искусству — любовь. Любовь к миру, материалу, человеку. Не схематическая, или отвлеченная, а простая, конкретная, единолично направленная любовь. Но ясно осознанная, не прихоть, не минутное желание.

Эмоциональность и фактура — неизбежные составы произведения искусства. Вне их соединения ничего не получится: или немые «поэты в душе», или бездушные, никому ненужные ловкачи и мастера. Только при соединении этих двух элементов можно говорить о каком-нибудь искусстве.

Технические изыскания, открытия и новшества, не обуславливаемые эмоциональной необходимостью, никакого эмоционального действия оказать не могут и интересуют только профессионалов, суждения которых о произведениях искусства вообще не должны иметь никакого серьезного значения.

Равновесие этих элементов часто бывает нарушено; предпочтение перевес в ту или другую сторону — дело вкуса.

Фактура — вооружение, запас эмоциональных восприятий — воинственный пыл, патриотическое или партийное одушевление, поводы и цели войны. Вооруженный с ног до головы человек, который у себя дома мирно пьет чай, не участвует в военных действиях. Скорей уже похоже на войну, когда люди, воодушевленные воинским жаром, с голыми руками, бессмысленно и безнадежно защищают свои дома от вражеских пушек.

Академия после долгого перерыва выпустила ряд новых художников. Я не знаю, какое дается им теперь звание и дается ли. Прежде они назывались «свободными художниками». Какая ответственность, если вдуматься в эти слова. Художник, да еще свободный! Ни тем, ни другим школа сделать не могла, да и не должна была. Нельзя дать массе людей то, что для каждого должно быть неповторимым. Так же как операцию освобождения невозможно произвести механическим способом.

Академия дает вооружение, больше ничего. Но одно вооружение действие производить не может, следовательно, об искусстве не может быть и речи. И если есть там полотна, о которых необходимо говорить, то это потому, что в них выражены эмоции, не подлежащие академическому контролю, или цензу. Большинство кончивших и представляющих из себя вооруженных (в большей или меньшей степени) людей, о которых совершенно неизвестно, завалятся ли они спать, будут ли играть в бабки, или пойдут на приступ. Последнее предполагается почему-то меньше всего. Может быть, конечно, чья-нибудь благодетельная воля нальет вина в эти пустые бутылки, но сомневаюсь, чтобы «художник» проснулся в теперь уже бездушном мастере Павлове или рабском подражателе приемов учителя Акишине. С точки зрения формальной у последнего кое-что сделано, может быть, еще более «здорово», чем у самого Петрова-Водкина, но это — пустяки, обезьянство, выветренное повторение того, что само полно напряженного эмоционального содержания.

Единственная картина, могущая заинтересовать и профессионалов и людей, ищущих от искусства эмоционального действия, это — картина В. Дмитриева. Она была бы примечательна не только среди выставки фактурных достижений, потому что это — действительный художник, если еще и не совсем свободный, то в значительной мере освободившийся. Конечно, происхождение от Петрова-Водкина еще чувствуется даже в самом круге эмоциональных восприятий, но при сродстве легче еще заметна и разница. У Дмитриева все смягчено лиризмом, аскетизм Петрова-Водкина переходит в целомудрие, резкость — в сдержанность, новгородское письмо в московское.

Широкий лиро-эпический полет снежного пейзажа, золотой чистой зари, видимая сферичность города, напоминающая о земном шаре, «пупе земли» (Царьград, Москва, Сион?) — гипнотизирует уже своей, единственной, прелестью. И это искусство глубоко русское и свое, непохожее ни на Сурикова, ни на Нестерова, ни на Петрова-Водкина. Иконописная женская фигура на первом плане, может быть, менее индивидуальна.

В большом расстоянии от Дмитриева, но заставляющие предчувствовать художника и позволяющие говорить об искусстве — находятся работы Ющенко, напоминающие принципы экспрессионизма, и Эссен, с занятной выдумкой и эмоциональными красками. Во всяком случае они уже пробуют как-то действовать оружием, которым снабдила их Академия.

#### ЛИТЕРАТУРНЫЕ СТАТЬИ. К. Д. БАЛЬМОНТ

Во время последнего своего приезда в Петербург Бальмонт жил на Большом проспекте Васильевского острова, у самой почти гавани. Из окон верхнего этажа видна была Нева с лебедками и полоска плоского линючего взморья.

Бальмонт, подойдя к окну, сказал: «Я люблю, отсюда виден океан» (причем «н» произносил в нос, на французский манер).

Конечно, ни Брюсов, ни Сологуб, ни Вяч. Иванов, ни Блок не назвали бы «Маркизовой лужи» океаном, а Бальмонт назвал, и эта, если хотите, аффектация была в нем естественна, выражала характернейшую черту поэта — *артистичность*.

Артистичность — соединение театральности, увлечения, позы, естественного отчасти, отчасти искусственно поддерживаемого подъема — свойство далеко не всех художников, не всех поэтов, но придает какую-то особенную привлекательность данной личности. Такой человек может быть «кумиром».

И Бальмонт несомненно принадлежит к категории кумиров и довольно долгое время и был им.

Конечно, прекрасные достоинства поэта проверяются не тем, был ли он кумиром или не был. Кумирами, и несомненными, был и Игорь Северянин, и почти сделался Маяковский — и нельзя себе представить в виде кумира Хлебникова. Просто совсем другой темперамент, другое тесто художника.

И я думаю, ни о ком не сохранится столько анекдотов, как о Бальмонте, доказывающих его артистичность и его поэтическую «причуду». Опять-таки это не какая-нибудь заслуга, но показательное свойство артистичности — может быть, на чей-нибудь взгляд и аффектированной и несносной.

Есть высокие и прекрасные художники, у которых артистичность так скрыта, что про них при усилении и желании не сочинишь никакого «богемного» анекдота. Какой анекдот расскажешь про Сомова, в то же время как про Судейкина можно вспомнить сотни. Достоинства художников эта черта не преуказывает, но известный характер его творчества и личности определяет.

Нежный, капризный, требовательный, артистичный, пламенный, может быть, несносный, Бальмонт — поэт, поэт и поэт.

Трижды поэт и исключительно поэт.

Спешу прибавить — и поэт прекрасный, «напевный», как он сам выражался. Но эта самая напевность некоторых может и отгаливать.

Больше всего Бальмонт осуществляет так поэта: поющего, как птица, как соловей, менее поэтично — как тетерев на току, влюбленно, закрыв глаза, ничего не видя и не слыша.

И напевные строчки льются, льются, звучат, звенят, затопляя и смысл, и слушателя, и закрывшего глаза поэта. В этом есть физический гипнотизм и магия.

Поэзия Бальмонта первым делом действует чувствительно, звуково, через слух.

Но, как и при всякой магии, <с> неисчерпаемыми преимуществами ее сопряжены и свои опасности. Магические формулы, имея власть волшебного действия, без веры и силы закливающего и присутствующего обращаются в набор почти бессмысленных слов.

Бальмонт, к счастью, остается всегда *поэтом*, даже когда магия его менее чувствуется. Эту силу поэзии, может быть, больше, чем кто-либо, он сознает и сам, утверждая поэзию как волшебство.

Это свойство роднит произведения Бальмонта скорее всего с народным творчеством младенческих народов, и, говоря о соответствии его таланта с теми вещами, которые он переводит, конечно, нужно признать наиболее удачными переводы и подражания знаменательных песен разных стран и народов, а не индивидуальные достижения Шелли, Кальдерона, Уитмена (особенно), Эдгара По и др. Знание языков и легкость стиха не делают Бальмонта безупречным переводчиком таких отдаленных по духу и складу от него поэтов, как Шелли и Уитмен. Причем Бальмонт, обреченный поэт, соловей, влюбленный в свое искусство, отчасти в себя самого, не может и не хочет видеть другой личности, других людей, внешних предметов; все для него — в его чувстве, даже не в чувстве, а в неопределенных волшебных волнах магических звуков поэзии.

Потому Бальмонт не мог бы никогда быть романистом и зорким критиком. Его удел — прекрасными, настойчивыми, колдовскими повторами, напевностью, почти стихийною (и вместе с тем такою личной, капризною, влюбленною, неповторяемою) силою призывать небо на землю.

Во всех его сборниках, не ослабевая (я настаиваю на этом), звучит эта особенность, отмечая его от других символистов и «декадентов». Мне кажется, что перемены в приемах и свойствах творчества за пятнадцать лет очень мало коснулись поэзии Бальмонта. Одинаковый процент удач, одинаковое горенье, пламенность, нежность остаются неприкосновенными до последних годов.

Перед нами все тот же капризный, юный, влюбленный, дерзающий поэт, не переживший еще затянувшегося периода «бури и натиска».

У всякой поэтической школы есть свои «бури и натиск». Кажется, только «акмеизм» благополучно явился и сел безо всякой бури, хотя, может быть, и с известным натиском. Теперь даже «бури» футуризма от нас отошли, и конечно уж далеки «бледные ноги» Брюсова. Бальмонт принадлежит к самому дерзкому, юному периоду символизма, периоду еще до «Весов», до «Скорпиона».

У всякого поэта бывает свой возраст «бури и натиска», и Бальмонт каким-то чудом сумел его продлить, пронести больше четверти века. Он знает не только магию поэзии, но и секрет молодости, оставаясь по-прежнему свежим в последних своих произведениях. Одно время принято было считать сборники «Горящие здания» и «Будем как солнце» высшею точкой расцвета бальмонтовского таланта, по-моему же, все его сборники (не считая первых, нехарактерных для него) приблизительно одного достоинства с тою только разницею, что чем они позднее, тем более удивляешься свежести и, так сказать, неприкосновенности его поэзии.

Прошло тридцать лет, и имя Бальмонта, внушавшее обожание одним, другим ужас, непомерное увлечение и непонятие, затем наслаждение (такова участь всяческих кумиров), теперь сделалось твердым, чистым, любимым. Поэзия русская без него немислима, как драгоценный убор без алого рубина, как оркестр без флейты-заклинательницы, как сад без розы.

Времена меняются, проходят и временные пристрастия: может быть, не остановит на Кузнецком мосту Бальмонта незнакомая барышня и не поцелует ему всенародно руку, может быть, не осыпят его «эстетики» орхидеями, но все, кому дорога наша поэзия, кто что-нибудь видит в ней, будут тем горячее, чем спокойнее благодарны прекрасному, всегда молодому и племенному поэту за его волшебства, за его напевность, его капризы.



## ЭМОЦИОНАЛЬНОСТЬ КАК ОСНОВНОЙ ЭЛЕМЕНТ ИСКУССТВА

Было бы преступным лицемерием и непонятным снобизмом умалчивать об основных положениях художественной идеологии из боязни, как бы они не оказались общеизвестными, тем более что, беря за точку отправления положение всеми признанное, выводы можно сделать далеко не для всех приемлемыми. Солнечная теплота — явление достаточно известное, но применения и следствия ее могут отличаться неожиданным разнообразием. Так неужели же, занимаясь этими следствиями, мы не упомянем о самой солнечной теплоте, как о явлении банальном и неприличном для упоминания? Предоставим такое поведение литературным снобам. К тому же часто обходят молчанием положения и условия, будто бы слишком азбучные, лишь для того, чтобы они не сбивали с заведомо ложного пути, или для того, чтобы на их место (будто бы освободившееся) поставить ненадежных самозванцев.

Как бы ни были привлекательны и интересны многие этапы в процессе творчества, как бы новы и разнообразны ни были усовершенствования (или просто перемены) в технических приемах, придавать им большего, чем они имеют, значения нельзя. Перемещение центра тяжести без специальной эквилибристики почти неминуемо влечет за собою падение.

Следует установить и восстановить, что сущность искусства заключается в произведении единственного, неповторимого эмоционального действия посредством выраженного в единственной, неповторимой форме единственного, неповторимого эмоционального восприятия.

Три момента эти, конечно, могут быть рассматриваемы и отдельно, но полностью каждый порознь иметь не может. Временная же последовательность их едва ли нарушима: восприятие, форма, действие, — и всякие перетасовки в этом отношении могут быть только пагубными. Единственность, неповторимость и эмоциональность каждого из этих моментов — необходимые условия для создания произведения искусства. Связь между первым и вторым, чаще всего бессознательная, устанавливается самим художником, связь же между вторым и третьим, то есть между произведением искусства и его эмоциональным действием, в большой мере зависит от свойств воспринимающего. Конечно, доверие к художнику со стороны зрителя или слушателя и его пассивность облегчают путь для более точного воздействия, но полной гарантии определенного действия быть не может. Несомненно только действие, и именно эмоционального характера. Неизвестно также, в какой области жизни осуществится это действие и через какой промежуток времени даст росток то эмоциональное семя, которое неизбежно падает от каждого произведения искусства. Но влияние это не может быть не нравственным и должно усиливать или пробуждать волю к жизни и приводить к приятию мира. Если же не приятие мира, то лишь как временное отрицание для большего утверждения. Упоминаю об этом потому, что существует ряд художников, строящих свое искусство на отрицании и ненависти, которые, конечно, принадлежат к разряду эмоции, но подобные явления нельзя не признать вредными, и настоящий эмоционалист должен их категорически отвергать. Притом не надо забывать, что всякое ложное искусство, основанное на отрицании и ненависти, всякое безнравственное искусство, в какой бы блеск и пафос оно бы ни было облечено, осуждено рано или поздно на гибель. Было бы большим заблуждением думать, что предыдущими строками от искусства требуется этическая тенденциозность или поучительность.

Искусство не доказывает и не поучает — оно показывает и передает из сердца в сердце эмоции. Но и эмоции бывают пустые, ничтожные и даже вредные. Этого не следует забывать, если не для слушателя, то (и главное) для самого себя.

Искусство есть осуществление, воплощение, овеществление и потому не может существовать вне формы и материала. Чем больше преодолена форма и материал до того, что их почти не существует, тем легче и свободнее творит художник, тем прямее доходит его творческая мысль. Материал есть условие творчества, но не цель и не назначение. Всякая задержка внимания воспринимающего на материале или форме представляет препятствие к пониманию чаще всего. Разве что внешним образом привлечь внимание к внутреннему составляет сознательный замысел художника.

Эмоциональность может быть направлена главным образом на факты, а не на идеи. Идея, претворенная эмоциональностью, делается уже чувством, то есть теряет свою отвлеченность. Искусство не терпит отвлеченности к рассудочности — вот почему эмоциональным искусством беднее всего Франция, страна, где рассудочность и отвлеченность, обобщенность и стремление к неизблемым канонам свили свое главное гнездо.

Имея дело с неповторимым, исключительным и феноменальным, эмоциональное искусство отвергает всякие законы, каноны и обобщения, признавая обязательным только законы данного творца для данного его произведения. Потому для каждой вещи возможен свой стиль, свой слог, свой материал. Новый он или старый — это все равно. Нужно достигать действия и иметь чувство — вот и все. Мастерство или новизна формальная без новизны эмоциональной — пустая побрякушка. Возможны всяческие неологизмы, ломка синтаксиса, что хотите, и если они не сами для себя, а для неповторимой выразительности. Но главная задача поэта — вернуть словам их первобытную чистоту и значительность.

Искусству доступны все времена и страны, но направлено оно исключительно на настоящее. Прошлое и будущее занимают его или как заключающиеся в настоящем, или окрашенные еще острее современностью. Ретроспективизм, старание дать прошлое безо всякого отношения к настоящему есть бесполезное и безжизненное упражнение, а создавать будущее не на основании находящихся в современности данных приводит



к бессмысленным и вредным утопиям. И то и другое лежит совершенно вне области искусства, по крайней мере эмоционального, которое не есть археология, а если и считает пророческий дар очень близким поэтическому творчеству, то утопий никаких не строит и будущее зрит как настоящее, сердцем к сердцу, глаза в глаза.

Искусство всегда имеет в виду жизнь, факт, чувство и человека, а не понятия, не идеи, не рассудочные построения. Конечно, логические построения имеют свое место в ходе творческой работы, но это не истоки, не основные элементы искусства. Интенсивностью частных эмоций можно их сделать общеобязательными и через конкретную любовь к отдельному человеку заставить понять любовь к человечеству, но обратный путь от общего к частному немислим и губителен. Искусство не может руководствоваться предпосылками, что существуют где-то (все равно — навсегда или временно) какие-то общие каноны эстетики, этики и логики; оно не может исходить от отвлеченных понятий о человечестве, долге, добродетели и т.п. Оно делается безжизненным и неплодотворным, то есть не искусством. Эмоционализм идет от частного к общему, к всенародному и всемирному, не обязательно достигая конечных пределов, но твердо зная, что для искусства это единственно возможный путь, расширяясь вверх, а не суживаясь вниз.

Будучи творческой функцией и эссенцией нашей жизненной силы, искусство никак не может основываться на элементах, этому противоположных: на материале, форме и механизации. Будучи движением и любовью, оно не терпит ничего недвижимого и бесстрастного, всякие незыблемые (хотя бы и временные) законы, каноны и формулы ему нестерпимы.

Школы, основанные на формальных методах, не могут называться течениями в искусстве. Это только губительное облегчение для ленивых или бессодержательных людей. Нужно владеть приемами всех школ и уметь бесконечно изобретать новые для того, чтобы они не мешали, не пугались под ногами, как собачонки или ребятишки. Вот и все, что от них требуется. Тут возможен дар изобретательности, в конце концов ничего с даром творчества не имеющей.

Формальный подход к искусству годится только для статистики и регистрации, он непригоден для критики. Понять, пережить и почувствовать (ничего, что все три слова старомодны) произведение никак нельзя по одному описанию его внешних признаков. Нужно отношение к нему, пристрастность в ту или другую сторону, следствие эмоционального действия. Нужно полюбить или ужаснуться — вот что значит понять. Для тех же людей, что тупо стремятся движения живого человека, их эмоциональные импульсы, таинственное назначение объяснить часовым механизмом, этот живой человек обернется трупом или восковой куклой. Искусство владеет способностью оборотня по отношению к тем, кто этого заслуживает. Для гробокопателей любой цветущий луг — не более как возможное место для кладбища.

Искусство захлопнет свои двери у них перед носом; описывайте, сколько хотите, измеряйте эти створки, но не думайте, что вы с какой бы то ни было стороны имеете дело с искусством. Когда же формальное изучение дает хотя бы самый чахлый результат, похожий на тень понимания, — это неминуемо значит, что критик изменил своему методу и обманул или читателей, или самого себя. Среди формальных критиков могут встретиться живые люди (с натяжкой, но мыслимо), которым старание сделаться манекенами не всегда удается. В минуты слабости или отвращения от взятой на себя бессмысленной и одиозной роли и они могут обмолвиться живым словом.

Школы же, где сами художники характеризуют себя формальными приемами, представляют какое-то чудовищное недоразумение и самоистребление.

Формальные признаки могут вводить в заблуждение не только критиков. Так, в серии монографий о немецких экспрессионистах (*Junge Kunst*) издается и Сезанн, тогда как все новое искусство Германии ему противоположно. Экспрессионизм противопоставляет себя не только футуризму, кубизму и импрессионизму, но всей культуре XIX века, основанной на позитивизме, материале, каноне и механизации. В этом его сила и широта (не в отдельных пока достижениях). И Сезанн, этот Рафаэль XIX века с мечтой о незыблемом каноне, фактуре и т.п., — наименее эмоциональный, совершенно абстрактный, обобщенный мастер. Отсутствие общности в методах и приемах дают возможность принимать экспрессионистов за продолжателей кубизма и футуризма — и лишают это исключительное течение всякого смысла. Потому что смысл его — в вопле, крике против механизации, автоматизации, расчленения и обездушивания жизни, против технической цивилизации, приведшей к войне и ужасам капитализма, — во имя души, человечности, факта и частного случая. Бунт против отвлеченности и идеологии с одной стороны и против тупого обожествления — с другой. Бунт против методов и канонов. Какое же это продолжение кубизма, явления, кость от кости, плоть от плоти происходящего от всей механической дореволюционной культуры? Формальные же методы могут так совпадать, что сами экспрессионисты записывают Сезанна в дедушки, тогда как он их злейший враг. Так дурачит формальный метод своих поклонников. Недавний пример. Может быть, некоторые найдут общее, скажем, между декорациями к кинофильму «Кабинет Калигари» и конструкциями В. Лебедева к «Ужину шуток», между тем как они характернее всего для противоположения. Далеко не все удачные декорации «Калигари» насковзь эмоциональны, как и вся эта картина, и пронзают вашу душу остро и болезненно. Великолепная же работа Лебедева есть преодоление чисто технических задач и действует исключительно на глаз и рассудок. С точки же зрения формальной, может быть, и найдется что-нибудь общее.

У экспрессионистов перемещен центр тяжести, и это колоссальная и главная их заслуга.

# Георгий Иванов

1894—1958



ГЕОРГИЙ

524

\* \* \*

Дитя гармонии — александрийский стих,  
Ты мед и золото для бедных губ моих.

Я истощил свой дар в желаньях бесполезных.  
Шум жизни для меня, как звон цепей железных...

\* \* \*

Как вымысел восточного поэта,  
Мой вышитый ковер, затейлив ты,  
Там листья малахитового цвета,  
Малиновые, крупные цветы.

От полураспустившихся пионов  
Прелестный отвела лица овал

\* \* \*

Слово за словом, строка за строкой —  
Все о тебе ослабевшей рукой.

Розы и жалобы — все о тебе.  
Полночь. Сиянье. Покорность судьбе.

Полночь. Сиянье. Ты в мире одна.  
Ты тишина, ты заря, ты весна.

\* \* \*

В награду за мои грехи,  
Позор и торжество,  
Вдруг появляются стихи —  
Вот так... Из ничего.

Все кое-как и как-нибудь,  
Волшебна на авось:

Где счастье? Увы — где прошлогодний снег...  
Но я еще люблю стихов широкий бег,

Вдруг озаряемый, как солнцем с небосклона,  
Печальной музыкой четвертого пэона.  
1921

Султанша смуглая. Галактионов  
Такой Зарему нам нарисовал.

Но это не фонтан Бахчисарая,  
Он потаеннее и слаще бьет,  
И лебедь романтизма, умирая,  
Раскинув крылья, перед ним поет.

И холодна ты, как вечный покой...  
Слово за словом, строка за строкой,

Капля за каплей — кровь и вода —  
В синюю вечность твою навсегда.

Как розы падают на грудь...  
— И ты мне розу брось!

Нет, лучше брось за облака —  
Там рифма заблестит,  
Коснется тленного цветка  
И в вечный превратит.

\* \* \*

Восточные поэты пели  
Хвалу цветам и именам,  
Догадываясь еле-еле  
О том, что недоступно нам.

Но эта смутная догадка,  
Полумечта, полухвала,  
Вся разукрашенная сладко,  
Тем ядовитее была.

1

Я не стал ни лучше и ни хуже.  
Под ногами тот же прах земной,  
Только расстоянье стало уже  
Между вечной музыкой и мной.

Жду, когда исчезнет расстоянье,  
Жду, когда исчезнут все слова  
И душа провалится в сиянье  
Катастрофы или торжества.

\* \* \*

«Желтофиоль» — похоже на виолу,  
На меланхолию, на канифоль.  
Иллюзия относится к Эолу,  
Как к белизне — безмолвие и боль.  
И, подчиняясь рифмы произволу,  
Мне все равно — пароль или король.

\* \* \*

Мелодия становится цветком,  
Он распускается и осыпается,  
Он делается ветром и песком,  
Летящим на огонь весенним мотыльком,  
Ветвями ивы в воду опускается...

Проходит тысяча мгновенных лет  
И репервоплощается мелодия  
В тяжелый взгляд, в сиянье эпозет,

\* \* \*

Поэзия: искусственная поза,  
Условное сиянье звездных чар,  
Где, улыбаясь, произносят — «Роза»  
И с содроганьем думают: «Анчар».

\* \* \*

О нет, не обращаюсь к миру я  
И вашего не жду признания.  
Я попросту хлороформирую  
Поэзией свое сознание.

Сияла ночь Омар Хайяму,  
Свистел персидский соловей,  
И розы заплетали яму,  
Могильных полную червей.

Быть может, высшая надменность:  
То развлекаться, то скучать,  
Сквозь пальцы видеть современность,  
О самом главном — промолчать.

2

Что ж, поэтом долго ли родиться...  
Вот сумей поэтом умереть!  
Собственным позором насладиться,  
В собственной бессмыслице сгореть!

Разрушая, снова начиная,  
Все автоматически губя,  
В доказательство, что жизнь иная  
Так же безнадежна, как земная,  
Так же недоступна для тебя.

Поэзия — точнейшая наука:  
Друг друга отражают зеркала,  
Срывается с натянутого лука  
Отравленная музыкой стрела  
И в пустоту летит, быстрее звука...

«...Оставь меня. Мне ложе стелит скука!»

В рейтузы, в ментик, в «Ваше благородие»,  
В корнета гвардии — о, почему бы нет?..

Туман... Тамань... Пустыня внемлет Богу.  
— Как далеко до завтрашнего дня!..

И Лермонтов один выходит на дорогу,  
Серебряными шпорами звеня.

Где, говоря о рае, дышат адом  
Мучительных ночей и страшных дней,  
Пропитанных насквозь блаженным ядом  
Проросших в мироздание корней.

И наблюдаю с безучастием,  
Как растворяются сомнения,  
Как боль сливается со счастьем  
В сиянье одеревенения.

## В ЗАЩИТУ ХОДАСЕВИЧА

Еще недавно, в «Тяжелой лире», Ходасевич обмолвился:

Ни грубой славы, ни гонений

От современников не жду.

Казалось — именно так. Казалось — Ходасевич, поэт, еще до войны занявший в русской поэзии очень определенное место, вряд ли в ней когда-нибудь «переместится», все равно как, гонимый или прославленный. Не такого порядка была природа его поэзии.

Прилежный ученик Баратынского, поэт сухой, точный, сдержанный — Ходасевич уже в вышедшем в 1914 году «Счастливым домике» является исключительным мастером.

Последующие его книги — «Путем зерна» и особенно «Тяжелая лира» — в этом смысле еще удачнее. С формальной стороны это почти предел безошибочного мастерства. Можно только удивляться в стихах Ходасевича единственному в своем роде сочетанию ума, вкуса и чувства меры. И, если бы значительность поэзии измерялась ее формальными достоинствами, Ходасевича следовало бы признать поэтом огромного значения...

Но можно быть первоклассным мастером и остаться второстепенным поэтом. Недостаточно ума, вкуса, умения, чтобы стихи стали той поэзией, которая хоть и расплывчата, но хорошо все-таки зовется поэзией «Божьей милостью». Ну конечно, прежде всего должны быть «хорошие ямбы», как Рафаэль прежде всего должен уметь рисовать, чтобы «музыка», которая есть у него в душе, могла воплотиться. Но одних ямбов мало. «Ямбами» Ходасевич почти равен Баратынскому. Но ясно все-таки «стотысячеверстное» расстояние между ними. С Баратынским нельзя расстаться, раз «узнав» его. С ним, как с Пушкиным, Тютчевым, узнав его, хочется «жить и умереть». А с Ходасевичем...

Перелистайте недавно вышедшее «Собрание стихов», где собран «весь Ходасевич» за 14 лет. Как холоден и ограничен, как скуден его внутренний мир. Какая нещедрая и непевучая «душа» у совершеннейших этих ямбов. О да, — Ходасевич «умеет рисовать». Но что за его уменьем? Усмешка иронии или зевок смертельной скуки:

Смотрю в окно — и презираю.  
Смотрю в себя — презрен я сам.  
На землю грома призываю,  
Не доверяя небесам.

Дневным сиянием объятый,  
Один беззвездный вижу мрак...  
Так вьется на гряде червяк,  
Рассечен тяжкою лопатой.

Конечно, Ходасевич все-таки поэт, а не просто мастер-стихотворец. Конечно, его стихи все-таки поэзия. Но и какая-нибудь тундра, где только болото и мох, «все-таки» природа, и не ее вина, что бывает другая природа, скажем, побережье Средиземного моря...

526

...Ни грубой славы, ни гонений

От современников не жду...

Казалось бы — именно так. Неоткуда, не за что. Но Ходасевич ошибался. В наши дни, в эмиграции, к нему неожиданно пришла «грубая слава». Именно «грубая», потому что основанная на безразличии к самой сути его творчества.

\* \* \*

Неожиданно для себя выступаю как бы «развенчивателем» Ходасевича. Тем более это неожиданно, что я издавна люблю его стихи (еще в России, где любивших Ходасевича можно было по пальцам пересчитать и в числе которых не было никого из нынешних его «прославителей»). Люблю и не переставал любить. Но люблю «трезво», т.е. ценю, уважаю, безо всякой, конечно, «влюбленности», потому что какая же влюбленность в «дело рук человеческих», в мастерство. И нет, не развенчивать хочу, но, трезво любя, трезво уважая, даже преклоняясь, вижу в хоре «грубых» восхвалений — новую форму безразличия, непонимания...

Прежде: Борис Садовской, Макс Волошин, какой-нибудь там Эллис, словом, второй ряд модернизма и — Ходасевич.

Теперь: Арион эмиграции. Наш поэт после Блока. Наш певец.

В новой форме — то же искажение.

Как не вспомнить тут словцо одного «одиозного» критика: «Ходасевич — любимый поэт не любящих поэзии». Пусть простят меня создатели вокруг имени Ходасевича «грубой славы». Да, поэзии они, должно быть, не любят, к ней безразличны. Любили бы — язык бы не повернулся сопоставить Ходасевич — Блок. Не повернулся бы выговорить: Арион. Но не любят, равнодушны, и поворачивается с легкостью.

«Арион эмиграции». О чем же поет этот «таинственный певец», суша «влажную ризу» на чужом солнце? Какую «радость» несет его песня?

Гляжу в окно — и презираю.  
Гляжу в себя — презрен я сам...

...Так вьется по земле червяк,  
Рассечен тяжкою лопатой.

Арион, таинственный пушкинский певец? Арион, душа пушкинской (вселенской) поэзии?

...Она, да только с рожками,

С трясуцей бородой...

В статье «Поэзия Ходасевича» В. Вейдле пишет: «...Поэзия (Ходасевича), от которой отвернуться нельзя, которую нельзя одобрить и на этом успокоиться.

...Не стихи, которые могут писать мастера и ученики... а другие, способные сделаться для нас тем, чем сделались в свое время для нас стихи Блока.

...Впрочем, быть может, надо еще объяснить кому-нибудь, что нас связывает с этим поэтом?..»

Мережковский обмолвился: «Арион эмиграции». Антон Крайний поставил вопросительный, правда, до чрезвычайности вопросительный, знак равенства Ходасевич — Блок. В. Вейдле в обстоятельной статье подводит под эти обмолвки кропотливый многотрудный фундамент. Но обмолвиться много проще, чем «научно обосновать». Да и как обосновать и оправдать в поэзии отсутствие тайны, «крыльев» (Вейдле сам признается: «бескрылый гений»). Как заставить полюбить... отсутствие любви, полное, до конца, к чему бы то ни было? Как скрыть, замаскировать глубочайшую скуку, исходящую от всякой «бескрылости» и «нелюбви»?

Да, критик прав: конечно, ученики так не пишут, на то они и ученики, а Ходасевич первокласснейший мастер. Но для прилежного, умного ученика поэзия эта не является недостижимым образцом. Все дело в способностях и настойчивости. Да, «Ходасевичем» можно «стать». Трудно, чрезвычайно трудно, но можно. Но Ходасевичем — не Пушкиным, не Баратынским, не Тютчевым... не Блоком. И никогда поэтому стихи Ходасевича не будут тем, чем были для нас стихи Блока: они органически на это неспособны.

Поэзия Блока прежде всего чудесна, волшебна, происхождение ее таинственно, необъяснимо ни для самого поэта, ни для тех, для кого она чем-то стала.

Блок явление спорное. Сейчас еще трудно сказать, преувеличивает ли его значение поколение, на Блоке воспитанное, или (как иногда кажется), напротив, — преуменьшает. Но одно ясно: стихи Блока — «растрепанная» путаница, поэзия взлетов и падений, и падений в ней, конечно, в тысячу раз больше. Но путаница эта вдруг «как-то», «почему-то» озаряется «непостижимым умом», «райским» светом, за который прощаешь все срывы, после которого пресным кажется «постижимое» совершенство. Этому никакой ученик не может научиться и никакой мастер не может научить. Да, «таким был для нас Блок», и никогда не был, никогда не будет Ходасевич.

Кстати, начав свою статью высокомерным: «...Впрочем, может быть, нужно еще объяснить кому-нибудь...», — В. Вейдле, после подробнейших и обстоятельнейших объяснений на протяжении целого печатного листа, кончает ее гораздо менее уверенно: «...Быть может, это теперь яснее, хотя именно потому, что это правда, это так трудно объяснить, именно потому, что мы все так близки к нему, нам трудно его показать друг другу...»

Короче говоря:

— Поверьте, господа, на честное слово.

\* \* \*

И кому, в самом деле, все это понадобилось? Меньше всего, конечно, самому поэту. Ходасевич не заменит нам Блока, «нашим» поэтом не станет. Но поэзия его была и останется образцом ума, вкуса, мастерства, редким и замечательным явлением в русской литературе.

527

#### «СТИХИ О РОССИИ» АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Мы и не подозревали, читая в каталогах об этой маленькой книжке «военных» стихов, что на серой бумаге, в грошовом издании, нас ожидает книга из числа тех, которые сами собой заучиваются наизусть, чьими страницами можно дышать, как воздухом...

Впрочем, в наше, хотя и чрезвычайно «эстетическое», но порядком безвкусное время появление «Стихов о России» никакого «события» не сделало. Книга вышла, критика дала о ней десяток рецензий, сочувственных, но в меру — и все («...да, конечно, Блок прекрасный поэт, но военные стихи, знаете, — такая область...» — вот содержание большинства рецензий). Нельзя даже обвинять людей, по бескорыстной любви к изящной словесности не поступивших в почтово-телеграфное ведомство, нельзя их, добродушных и тупых (присяжных идейных критиков), судить за нечуткость или непонимание! Слишком много «хладных трупов» удачно конкурирует в наши дни с истинными поэтами. Мы все привыкли быть ценителями великолепных фальсификаций, восхищаться отлично сработанными манекенами, так что с людей, «профессионально» тугих на ухо и близоруких, и спрашивать не приходится. И не все ли равно в конечном счете! Пусть осуждают за тенденцию или похлопывают Блока по плечу — «ничего, мол». Пусть их! Для тех, кто не разучился еще отличать поэзию от Игоря Северянина, «Стихи о России» — редкий и чудесный подарок.

Когда читаешь «Стихи о России», вспоминаются слова Валерия Брюсова (в авторском предисловии) о книгах, которые нельзя перелистывать, а надо читать, «как роман». «Стихи о России» не сборник последних стихотворений поэта. Это *изборник* — где рядом с новыми, впервые появляющимися стихами есть стихи, напечатанные уже несколько лет назад. И читаешь его не как роман, разумеется, но как стройную поэму, где каждое стихотворение — звено или глава. Открывается книга стихами о Куликовом поле:

На пути — горячий белый камень.  
За рекой — поганая орда.  
Светлый стяг над нашими полками  
Не выиграет больше никогда...

Я — не первый воин, не последний,  
Долго будет родина больна.  
Помни же за раннею обедней  
Мила друга, светлая жена!

Этот цикл определяет тон всей книги — просветленную грусть и мудрую ясно-мужественную любовь поэта к России — даже такой:

Кладя в тарелку грошик медный,  
Три, да еще семь раз подряд  
Поцеловать столетний, бледный  
И зацелованный оклад...

Потом переслонить купоны,  
Пузатый отворив комод.

И под лампадой у иконы  
Пить чай, отщелкивая счет,

И на перины пуховые  
В тяжелом завалиться сне... —  
Да, и такой, моя Россия,  
Ты всех краев дороже мне.

Просветленная грусть Блока несколько не «нытье» и не истерия наших дней. Мы знаем, что все значительное в лирической поэзии пронизано лучами вековой грусти,



грусти-тревоги или грусти-покоя — все равно. «Веселеньких» великих лирических произведений не бывало. Лучшие из них — «талантливы», «милы», лучшие — плоды остроумия, находчивости, беллетристической изобретательности. И разве может быть иначе, если самое имя этой божественной грусти — лиризм. Тайна лиризма постигается только избранными. Знает ее и Блок.

Мастерство Блока — не сухое мастерство ремесленника, до тонкости изучившего свое дело. Поэт пришел к совершенству не путем механической работы, не путем долбления экзерсисов (экзерсисы, впрочем, вещь полезная, и многим их можно только рекомендовать). Блок постиг тайну гармонического творчества силой своего творческого прозрения, той таинственной и чудесной силой, о которой в старину говорили: «Божья милость».

В «Стихах о России» — почти все совершенно. Как же, спросят нас, ведь это не сплошь новые стихи? Куда же делись промахи и срывы, несомненно большие в ранних стихах Блока? Да, и более всего безукоризненное мастерство поэта сказалось именно в плане книги. Выбор стихов сделан так, что мы иначе и не решаемся определить его, как «*провидение вкуса*».

В книге двадцать три стихотворения, и почти каждое — новый этап лирического познания России. От первых смутных и горьких откровений до заключительных строк:

И опять мы к тебе, Россия,

Добрели из чужой земли.

Такой большой и сложный путь, и каким убедительно-ясным и гармонически-законченным представляется он нам, когда, вслед за стихами о Куликовом поле, мы читаем «Русь», и дальше «Праздник радостный...», «Последнее напутствие» и, наконец, «Я не предал белое знамя...», заканчивающееся так<sup>1</sup>:

И горит звезда Вифлеема

Так светло, как любовь моя.

528

Подлинно — звезда горит, «как любовь», а не наоборот. Вынесенная из мрака и смуты, она светлей даже вифлеемской звезды!

А вот стихи:

Петроградское небо мутилось дождем,  
На войну уходил эшелон.  
Без конца — взвод за взводом и штык за штыком  
Наполнял за вагоном вагон...

И кричали *ура*, и шутили они,  
Рот смеялся, крестилась рука.

...И, садясь, запевали *Варяга* одни,  
А другие — не в лад — *Ермака*,

Вдруг под ветром взлетел опадающий лист,  
Раскачнувшись, фонарь замигал,  
И под черною тучей веселый горнист  
Заиграл к отправленью сигнал.

Когда читаешь такие стихи, ясным становится, как, в конце концов, не нужны истинным поэтам все школы и «измы», их правила и поэтические «обязательные постановления».

Нет, не видно там князьего стяга,  
Не шеломами черпают Дон,  
И прекрасная внучка варяга  
Не клянет половецкий полон...

Нет, не вьются там по ветру чубы,  
Не пестреют в стенах бунчуки...  
Там чернеют фабричные трубы,  
Там заводские стонут гудки...

<sup>1</sup> Очень показательна, что Блок не включил в «Стихи о России» таких чудесных, но, несомненно, нарушивших бы стройность книги своею туманно-символической окраской стихотворений, как, например, «Девушка пела...».

Это стихи символиста. Но какой реалист (я не о поклонниках Ратгауза, разумеется, говорю) не примет их? Какой акмеист не скажет, что они прекрасны? В «Стихах о России» нет ни одного «былинного» образа, никаких молодечеств и «гой еси». Но в них — Россия былин и татарского владычества, Россия Лермонтова и Некрасова, волжских скитов и 1905 года. Как фальшиво звучат рядом с этими подлинно народными стихами подделки наших поэтов под народную поэзию, с неизменными Ярилой, Ладью и Лелем. Как не нужна в сравнении с ними вся эта интеллигентская труха, частушка пополам с Кольцовым. Книга Блока — точно чистый воздух, от соприкосновения с которым рассыпаются в прах стилизаторские мумии «под народ».

Последние стихи Блока истинно классичны, но они нисколько не походят на те стихи Брюсова, например, которые «трудно отличить» от Пушкина или Жуковского. Это естественная классичность высокого мастера, прошедшего все искусства творческого пути. Некоторые из них стоят уже на той ступени просветления простоты, когда стихи, как песня, становятся доступными *каждому* сердцу.

Утонченное мастерство совпадает в «Стихах о России» со всем богатством творческого опыта. Любовь, мука, мудрость, вся сложность чувств современного лирика соединены в них с величественной, в веках теряющейся духовной генеалогией. Старая истина — что современникам трудно и невозможно, пожалуй, верно оценить поэта, с точностью определить удельный вес его творчества. Но что Блок не просто «мастер чеканной формы», а явление одного порядка с теми, «чьи имена звучат нам, как призывы», — после выхода «Стихов о России» можно сказать с уверенностью.

P.S. Один сердито и пространно полемизирующий с нами критик из толстого журнала по поводу статей наших о «военной поэзии» между прочим говорит: «Отмечу, что наиболее талантливый и искренний из наших символистов, А. Блок, целомудренно молчал на тему о войне». Козырь почтенного критика оказался битым. *Молча* Блок подготовлял именно книгу «военных стихов», — мы смело скажем — лучшую свою книгу.

Н. Гумилев в прекрасном стихотворении о войне восклицает:

Чувствую, что скоро осень будет,  
Солнечные кончатся труды,

И от древа духа снимут люди  
Золотые, зрелые плоды.

Вот он, первый, тяжелый, золотой — уже упал на землю с отягченных  
дозревающими плодами могучих ветвей «древа духа»!

### ЧЕРНОЗЕМНЫЕ ГОЛОСА

Чистый родник народного творчества всегда был лучшим достоянием русской поэзии. Кажется, это единственная область в истории литературы, стоящая выше пристрастных вкусов и не нуждающаяся в переоценках. Но черпать непосредственно из этого родника удавалось лишь немногим — или великим, или особенно близким к первоисточнику поэтам. Пушкин, Лермонтов, Кольцов... — я не знаю, можно ли продолжить этот краткий перечень. Былины и песни Некрасова и Никитина уже сильно тронуты книжностью. Алексей Толстой вышел из нее целиком.

Можно безошибочно отметить по колебаниям любви к народной поэзии упадки и расцветы поэзии вообще. Но, разумеется, есть любовь и любовь. Так, в наши дни интерес к народному творчеству процветает, и многие поэты хозяйничают в его сокровищнице, хотя далеко не все из них имеют на это право.

Некоторые литературные поделки последнего времени были достаточно искусны, чтобы очаровать многих. Вспомним «Ярь» Сергея Городецкого.

Восторженно была принята она именно за мнимую свою народность. Теперь мы знаем, что стихи этого даровитого чисто книжным дарованием поэта, все его народные образы и словечки — стилизация чистой воды.

Такова очень грубая и очень распространенная читательская ошибка — судить о поэте не по голосу и духу его созданий, а по тому, о чем он рассказывает. Городецкий не уставал играть на гусях, но неужели сусального золота, варварской пестроты красок, «гой еси» и сапог бутылками достаточно, чтобы счесть его стихи за плоть от плоти безыскусственной народной песни!

Но шумное восхищение стилизацией не помешало нам равнодушно пройти мимо настоящего самородного ключа, неожиданно пробившегося сквозь толщу нашей литературы.

Мы говорим о Клюеве.

Первая его книга «Сосен перезвон», правда, была принята радушно. Но предисловие Валерия Брюсова, эпитафия и явные следы новейших литературных влияний сделали свое дело.

Только немногие оценили стихи Клюева по достоинству. Большинство сочло его просто за модернизированного мужичка, одного из тех, с которыми носятся один сезон, потом забывают. Правда и то, что остро талантливые, на первый, даже беглый, взгляд, ранние стихи Клюева носили лишь слабую тень своей индивидуальной сущности. Но с выхода этой книжки прошло пять лет, поэт рос и совершенствовался, и тем обиднее, что приветствовавшие его незрелую книгу равнодушно и скупко говорят о последней. Между тем книга эта по своей силе и непосредственности, подлинной народности есть значительное явление нашей литературной жизни.

Книга делится на две части: «Мирские думы» и «Песни из Заонежья». Подлинно думы, подлинно песни.

Если бы один из вдохновенных слепцов, бродивших некогда по Руси, в наши дни с сумой и посохом прошел по родным весям, разве не те же слова зазвучали бы в его сказаниях, что и в «Мирских думах» Клюева?

Поэт спрашивает: «Отчего ты, дороженька, куришься?» И вот как трогательно и просто звучит ответ:

Оттого, человеце, я куревом  
Замутилась, как плесо от невода,  
Что по мне проходили солдатушки  
С громобойными лютыми пушками.  
Идучи, они пели: «лебедушку  
Заклевать солеталися вороны»,  
Друг со другом крестами менялися,  
Полагали зароки великие:

«Постоим-де мы, братцы, за родину,  
За мирскую Миколову пахоту,  
За белицу-весну с зорькой-свеченькой,  
Над мощами полесий затепленной!..»  
Стороною же, рыси лукавее,  
Хоронясь за бугры да валежины,  
Кралась смерть, отмечая на хартии,  
Как ярыга, досрочных покойников.

Книга написана в период 1915—1916 гг. и так естественна, что многие ее песни о войне — это не барабанный бой военной беллетристики. Отношение к войне у Клюева целомудренно-серьезное, и слова приходят к нему возвышенные и простые.

Покойные солдатские душеньки  
Подымаются с поля убойного,  
Подают голоса лебединые,  
Словно с озером гуси отлетные,  
С свято-русской сторонкой прощаются.  
...Их встречают там горные воины

С грознокрылым Михайлом Архангелом,  
По три кратно лобзают страдателей,  
Изгоняют из душ боязнь смертную.  
Опосля их ведут в храм апостольский —  
По своим телесам окровавленным  
Отстоять поминальную службу.

В поэме «Беседный наигрыш» он рассказывает, что «народилось железное царство, с Вильгельмищем царищем поганым, они веруют Лютеру богу»... И разве не прекрасна эта лубочная лапидарность стиля, так уместная здесь!

Речь Клюева насыщена местными олонецкими крестьянскими словами. Она затейлива и не всегда понятна, но она звучит, как пение птицы, плеск реки, шум деревьев, она проникнута естественной гармонией природы. И хотя Клюев достиг песенного мастерства, переболев литературой и даже модернизмом, все же нынешние его стихи в лучшей своей части чужды ей. Стихи Клюева говорят сами за себя. Но если нужно обосновать наше утверждение, что они глубоко народны, далеки от всякой ремесленности и в то же время отмечены неподдельным мастерством, — попытаемся сделать так.

Поэзия Клюева потому народна, что поэт видит мир не сквозь интеллигентские или эстетические очки, но ясным и острым взглядом крестьянина и славянина. То, что он пишет почти исключительно о деревне, в конце концов, случайно, хотя и естественно в человеке, вышедшем из народа. Клюев силен той духовной культурой, разительным примером которой служит наше старообрядчество, — культурой твердой в самой себе и не нуждающейся ни в чьей поддержке. Сегодня Клюев пишет о деревне. Завтра его может взволновать иное. И как знать, может быть, мы услышим от него стихи о Лоренцо Великолепном. Разумеется, Клюев не станет говорить о том, что ему чуждо. Но что бы ни взволновало его, мы уверены, никогда его ясный крестьянский взгляд не потеряет своей зоркости; стихи его, перестав быть песней по форме, сохранят всю глубину и чистоту народной песни.

Теперь о мастерстве. В наши дни принято говорить, что поэтическое мастерство свойственно многим современным поэтам. Разумеется, это заблуждение, так как действительно распространенная теперь внешняя умелость, насадителем которой был Брюсов, в конечном счете есть фиктивная ценность. Но мастерство, которое учит поставить слово так, чтобы оно, темное и глухое, вдруг засияло всеми цветами радуги, зазеленело, как горное эхо, — мастерство, позволяющее сокровенное движение души облечь в единственные по своей силе слова, — это настоящее мастерство встречается у нас так же редко, как и во все времена. У Клюева, пусть и не в полной мере, все же оно есть.

Можно сделать Клюеву несколько упреков. Может быть, его поэзия слишком ограничивает свой кругозор. Иногда смысл его стихов намеренно запутан. Порою он забывает вольную стихию песни для затейливости чисто словесных упражнений. Но путь Клюева, без сомнения, есть единственно верный и возможный путь для современного поэта, которому дано великое счастье черпать содержание непосредственно из самого светлого и неисчерпаемого родника. На его примере мы видим, какого высокого очарования может достигнуть поэт, прошедший через соблазн литературы, отбросивший все лишнее и вернувшийся к песенному творчеству во всеоружии поэтической техники, но несколько не утратив драгоценной непосредственности восприятий, дающей жизнь и утонченным стихам современного лирика и простодушной песне олонецкого рыбака. Но яд книжной литературы, яд, который сильная творческая организация Клюева сумела побороть и обратить себе на пользу, для других, более слабых, оказался не по плечу. Тепличная атмосфера современной русской поэзии произвела свое губительное действие на более хрупкие и неприспособленные к жизни дарования Сергея Есенина и Сергея Клычкова.

В деревнях теперь тысячами рождаются частушки. Эта область народного творчества, еще неизученная и нецененная, носит в себе самые разнообразие, положительные и отрицательные, черты. Нельзя, конечно, ставить частушку на один уровень со старой народной песней, но нельзя и без внимания отнестись к этому новому виду лирики. Нам кажется, что частушке суждено быть в народном творчестве переходной ступенью. Пока она находится в периоде формирования, приговоров ей выносить нельзя. Есть частушки плоские и отвратительные, есть истинно поэтические. Во всяком случае, любя народную песню, невозможно презирать частушку.

Есенин и Клычков, особенно первый, могли бы писать чудесные, проникнутые неподдельным лиризмом, веселые и грустные, любовные и плясовые частушки. У них есть для этого нужные слова, звонкий стих и крылатые рифмы, но... Но оба они прошли курс модернизма, тот поверхностный и несложный курс, который начинается перелистыванием «Чтеца-декламатора» и заканчивается усердным чтением «Весов» и «Золотого руна». Читанием, когда все восхищает, принимается на веру и все усваивается как непреложная истина.

Пасутся в тумане олени,  
И кто-то у горных излук  
Склонил золотые колени  
И поднял серебряный лук...

...Иду, в траве звенит мой посох,  
В лицо махает шаль зари,  
Стребая сено на покосах,  
Поют в тумане косари.

Автор первого отрывка — Клычков, второго — Есенин. Но и Брюсов, и Сергей Соловьев, и Эллис, словом, любой изысканный москвич (в Петрограде так писать уже перестали) мог бы поставить под этими строками свое имя. И только предательское «махает» выдает их происхождение. Но, разумеется, то, что законно и уместно в частушке, здесь звучит как простая безграмотность. А жаль! Сквозь красоту и гладкость стихов С. Есенина и С. Клычкова просвечивают крупинки той черноземной силы, которая дает стихам Клюева мощь и простоту. Оба поэта, кажется, очень юны и оба, несомненно, даровиты. Стихи Есенина менее гладки и умелы, но подлинного в них больше. Он говорит:

Над твоими грезами я ведь сам ведун.  
Ты сама под ласками сбросишь шелк фаты,

Унесу я пьяную до утра в кусты.

Он подбирает слова только благозвучные, образы только конкретно-красивые, но почти в каждом его стихотворении есть какая-нибудь зацепочка, какие-нибудь «рогульки луны», и тогда видишь, что вся эта красивость здесь — лишь не к лицу платью.

Сергей Клычков осторожней и искусней Есенина. Но то, что встречается у последнего на каждом шагу, лишь изредка повеет, как степной ветерок, в стихах Клычкова. Он сам, кажется, так упорно желает быть литератором и модернистом, так старательно приносит все в жертву этому желанию, что становится досадно и грустно. Насколько имя певца пленительней и почетней, чем этот почти бюрократический титул! Клычков, наверное, этого не поймет. Неужели не поймет и Есенин?

Повторяем сказанное в начале этой заметки: любовь к народной лирике пробуждается у нас с каждым годом. Это знаменует, будем верить, что наша поэзия вступает в более здоровую, ясную, близкую к жизни область. Ложные формы этой любви, слава Богу, сменяются новыми: на смену Сергею Городецкому пришел Клюев. Глубоко интересный как поэт, он еще более значителен как предвестник ожидаемого всеми нами расцвета русской поэзии. Настанет время, и голоса черноземных певцов, ныне заглушаемые и комкаемые, свободно и широко сольются с голосами тех, на чью долю выпадет великая честь наследников Пушкина. Лишь тогда условная черта, отделяющая в нашей литературе народную поэзию, сотрется и перестанет существовать.







Акмеизм

# Николай Гумилев

1886—1921



НИКОЛАЙ

534

## ПЕСНЯ О ПЕВЦЕ И КОРОЛЕ

Мой замок стоит на утесе крутом  
В далеких, туманных горах,  
Его я воздвигнул во мраке ночном  
С проклятьем на бледных устах.

В том замке высоком никто не живет,  
Лишь я его гордый король,  
Да ночью спускается с диких высот  
Жестокий, насмешливый тролль.

На дальнем утесе, труслив и смешон,  
Он держит коварную речь,  
Но чует, что меч для него припасен,  
Не знающий жалости меч.

Однажды сидел я в порфире златой,  
Горел мой алмазный венец,  
И в дверь постучался певец молодой,  
Бездомный бродячий певец.

Для всех, кто отвагой и силой богат,  
Отворены двери дворца;  
В пурпуровой зале я слушать был рад  
Безумные речи певца.

С красивою арфой он стал недвижим,  
Он звякнул дрожащей струной,  
И дико промчалась по залам моим  
Гармония песни больной.

«Я шел один в ночи беззвездной  
В горах с уступа на уступ  
И увидал над мрачной бездной,  
Как мрамор белый, женский труп.

Влачили змеи по уступам,  
Угрюмый рос чертополох,  
И над красивым женским трупом  
Бродил безумный скоморох.

И смерти дивный сон тревожа,  
Он бубен потрясал в руке,

Над миром девственного ложа  
Плясал в дурацком колпаке.

Едва звенели колокольца,  
Не отдаваясь в горах,  
Дешевые сверкали кольца  
На узких сморщенных руках.

Он хохотал, смешной, беззубый,  
Скача по сумрачным холмам,  
И прижимал больные губы  
К холодным девичьим губам.

И я ушел, унес вопросы,  
Смущая ими божество,  
Но выше этого утеса  
Не видел в мире ничего».

Я долее слушать безумца не мог,  
Я поднял сверкающий меч,  
Певцу подарил я кровавый цветок  
В награду за дерзкую речь.

Цветок зазял на высокой груди,  
Красиво горящий багрец...  
«Безумный певец, ты мне страшен, уйди».  
Но мертвенно бледен певец.

Порвались струны, протяжно звеня,  
Как арфу его я разбил  
За то, что он плакать заставил меня,  
Властителя гордых могил.

Как прежде, в туманах не видно луча,  
Как прежде, скитается тролль.  
Он, бедный, не знает, бояся меча,  
Что властный рыдает король.

По-прежнему тих одинокий дворец,  
В нем трое, в нем трое всего:  
Печальный король, и убитый певец,  
И дикая песня его.

<Осень 1905>

**ПЕСНЬ ЗАРАТУСТРЫ**

Юные, светлые братья  
Силы, восторга, мечты,  
Вам раскрываю объятия,  
Сын голубой высоты.

Тени, кресты и могилы  
Скрылись в загадочной мгле,  
Свет воскресающей силы  
Властно царит на земле.

**ПОЭТУ**

Пусть будет стих твой гибок, но упруг,  
Как тополь зеленеющей долины,  
Как грудь земли, куда вонзился плуг,  
Как девушка, не знавшая мужчины.

Уверенную строгость береги:  
Твой стих не должен ни порхать, ни биться.  
Хотя у музыки легкие шаги,  
Она богиня, а не танцовщица.

**ЧИТАТЕЛЬ КНИГ**

Читатель книг, и я хотел найти  
Мой тихий рай в покорности сознания,  
Я их любил, те странные пути,  
Где нет надежд и нет воспоминанья.

Неутомимо плыть ручьями строк,  
В проливы глаз вступать нетерпеливо,

**ПАМЯТИ АННЕНСКОГО**

К таким неожиданным и певучим бредням  
Зовя с собой умы людей,  
Был Иннокентий Анненский последним  
Из царскосельских лебедей.

Я помню дни: я, робкий, торопливый,  
Входил в высокий кабинет,  
Где ждал меня спокойный и учтивый,  
Слегка седеющий поэт.

Десяток фраз, пленительных и странных,  
Как бы случайно уроня,  
Он вбрасывал в пространство безымянных  
Мечтаний — слабого меня.

О, в сумрак отступающие вещи,  
И еле слышные духи,  
И этот голос, нежный и зловецкий,  
Уже читающий стихи!

В них плакала какая-то обида,  
Звенела медь и шла гроза,

Кольца роскошные мчатся.  
Ярок восторг высоты;  
Будем мы вечно встречаться  
В вечном блаженстве мечты.

Жаркое сердце поэта  
Блещет как звонкая сталь.  
Горе не знающим света!  
Горе обнявшим печаль!  
<Осень 1905>

И перебойных рифм веселый гам,  
Соблазн уклонов легкий и свободный,  
Оставь, оставь покрашенным шутам,  
Танцующим на площади народной.

И выйдя на священные тропы,  
Певучести пошли свои проклятья.  
Пойми: она любовница толпы,  
Как милостыни, ждет она объятия.  
<Февраль 1908>  
Париж

И наблюдать, как пенится поток,  
И слушать гул идущего прилива!

Но вечером... О, как она страшна,  
Ночная тень за шкафом, за киотом,  
И маятник, недвижимый, как луна,  
Что светит над мерцающим болотом!  
<1909>

А там, над шкафом, профиль Эврипида  
Слепил горящие глаза.

...Скамью я знаю в парке; мне сказали,  
Что он любил сидеть на ней,  
Задумчиво смотря, как сини дали  
В червонном золоте аллеи.

Там вечером и страшно и красиво,  
В тумане светит мрамор плит,  
И женщина, как серна, боязлива,  
Во тьме к прохожему спешит.

Она глядит, она поет и плачет,  
И снова плачет и поет,  
Не понимая, что все это значит,  
Но только чувствуя — не тот.

Журчит вода, протачивая шлюзы,  
Сырой травой пахнет мгла,  
И жалок голос одинокой музыки,  
Последней — Царского Села.  
<Декабрь (?) 1911>

## ОДА Д'АННУНЦИО

*К его выступлению в Генуе*

Опять волчица на столбе  
Рычит в огне багряных светов...  
Судьба Италии — в судьбе  
Ее торжественных поэтов.

Был Августов высокий век,  
И золотые строки были:  
Спокойней величавых рек  
С ней разговаривал Вергилий.

Был век печали; и тогда,  
Как враг в ее стучался двери,  
Бежал от мирного труда  
Изгнанник бедный, Алигьери.

Униженная до конца,  
Страна, веселием объята,  
Короновала мертвеца  
В короновании Торквата.

И в дни прекраснейшей войны,  
Которой кланяюсь я земно,  
К которой завистью полны  
И Александр и Агамемнон,

536 Когда все лучшее, что в нас  
Таилось скупно и сурово,

## ТВОРЧЕСТВО

Моим рожденные словом,  
Гиганты пили вино  
Всю ночь, и было багровым,  
И было страшным оно.

О, если б кровь мою пили,  
Я меньше бы изнемог,  
И пальцы зари бродили  
По мне, когда я прилег.

Проснулся, когда был вечер,  
Вставал туман от болот,

## СЛОВО

В оный день, когда над миром новым  
Бог склонял лицо Свое, тогда  
Солнце останавливали словом,  
Словом разрушали города.

И орел не взмахивал крылами,  
Звезды жались в ужасе к луне,  
Если, точно розовое пламя,  
Слово проплывало в вышине.

А для низкой жизни были числа,  
Как домашний, подъяремный скот,  
Потому что все оттенки смысла  
Умное число передает.

Вся сила духа, доблесть рас,  
Свои разрушило оковы —

Слова: «Встает великий Рим,  
Берите ружья, дети горя...» —  
Грозней громов; внимая им,  
Толпа взволнованнее моря.

А море синей пеленой  
Легло вокруг, как мощь и слава  
Италии, как щит святой  
Ее стариннейшего права.

А горы стыннут в небесах,  
Загадочны и незнакомы,  
Там зреют молнии в лесах,  
Там чутко притаились громы.

И, конь, встающий на дыбы,  
Народ поверил в правду света,  
Вручая страшные судьбы  
Рукам изнеженным поэта.

И все поют, поют стихи  
О том, что вольные народы  
Живут, как образы стихий,  
Ветра и пламени и воды.  
<5 — 12 мая 1915>

Тревожный и теплый ветер  
Дышал из южных ворот.

И стало мне вдруг так больно,  
Так жалко стало дня,  
Своею дорогой вольной  
Прошедшего без меня...

Умчаться б вдогонку свету!  
Но я не в силах порвать  
Мою зловещую эту  
Ночных видений тетрадь.  
<1918>

Патриарх седой, себе под руку  
Покоривший и добро и зло,  
Не решаясь обратиться к звуку,  
Тростью на песке чертил число.

Но забыли мы, что осиянно  
Только слово средь земных тревог,  
И в Евангелии от Иоанна  
Сказано, что слово это Бог.

Мы ему поставили пределом  
Скудные пределы естества,  
И, как пчелы в улье опустелом,  
Дурно пахнут мертвые слова.  
<1919>

**ПАМЯТЬ**

Только змеи сбрасывают кожи,  
Чтоб душа старела и росла.  
Мы, увы, со змеями не схожи,  
Мы меняем души, не тела.

Память, ты рукою великанши  
Жизнь ведешь, как под уздцы коня.  
Ты расскажешь мне о тех, что раньше  
В этом теле жили до меня.

Самый первый: некрасив и тонок,  
Полюбивший только сумрак рощ,  
Лист опавший, колдовской ребенок,  
Словом останавливавший дождь.

Дерево да рыжая собака —  
Вот кого он взял себе в друзья.  
Память, Память, ты не сыщешь знака,  
Не уверишь мир, что то был я.

И второй... Любил он ветер с юга,  
В каждом шуме слышал звоны лир,  
Говорил, что жизнь — его подруга,  
Коврик под его ногами — мир.

Он совсем не нравится мне, это  
Он хотел стать богом и царем.  
Он повесил вывеску поэта  
Над дверьми в мой молчаливый дом.

Я люблю избранника свободы,  
Мореплователя и стрелка.  
Ах, ему так звонко пели воды  
И завидовали облака.

Высока была его палатка,  
Мулы были резвы и сильны.

**МОИ ЧИТАТЕЛИ**

Старый бродяга в Аддис-Абебе,  
Покоривший многие племена,  
Прислал ко мне черного копыеносца  
С приветом, составленным из моих стихов.  
Лейтенант, водивший канонерки  
Под огнем неприятельских батарей,  
Целую ночь над южным морем  
Читал мне на память мои стихи.  
Человек, среди толпы народа  
Застреливший императорского посла,  
Подошел пожать мне руку,  
Поблагодарить за мои стихи.

Много их, сильных, злых и веселых,  
Убивавших слонов и людей,  
Умиравших от жажды в пустыне,  
Замерзавших на кромке вечного льда,  
Верных нашей планете,  
Сильной, веселой и злой,  
Возят мои книги в седельной сумке,  
Читают их в пальмовой роще,  
Забывают на тонущем корабле.

Как вино, впивал он воздух сладкий  
Белому неведомой страны.

Память, ты слабее год от году,  
Тот ли это, или кто другой  
Променил веселую свободу  
На священный долгожданный бой.

Знал он муки голода и жажды,  
Сон тревожный, бесконечный путь,  
Но святой Георгий тронул дважды  
Пулею не тронутую грудь.

Я — угрюмый и упрямый зодчий  
Храма, восстающего во мгле.  
Я возревновал о славе Отчей,  
Как на небесах, и на земле.

Сердце будет пламенем палимо  
Вплоть до дня, когда взойдут, ясны,  
Стены нового Иерусалима  
На полях моей родной страны.

И тогда повеет ветер странный —  
И прольется с неба страшный свет:  
Это Млечный Путь расцвел неожиданно  
Садам ослепительных планет.

Преодо мной предстанет, мне неведом,  
Путник, скрыв лицо. Но все пойму,  
Видя льва, стремящегося следом,  
И орла, летящего к нему.

Крикну я... Но разве кто поможет,  
Чтоб моя душа не умерла?  
Только змеи сбрасывают кожи,  
Мы меняем души, не тела.  
<Апрель 1921>

Я не оскорбляю их неврастенией,  
Не унижаю душевной теплотой,  
Не надоедаю многозначительными намеками  
На содержимое выеденного яйца,  
Но когда вокруг свищут пули,  
Когда волны ломают борта,  
Я учу их, как не бояться,  
Не бояться и делать, что надо.

И когда женщина с прекрасным лицом,  
Единственно дорогим во вселенной,  
Скажет: «Я не люблю вас»,  
Я учу их, как улыбнуться,  
И уйти, и не возвращаться больше.  
А когда придет их последний час,  
Ровный, красный туман застелет взоры,  
Я научу их сразу припомнить  
Всю жестокую, милую жизнь,  
Всю родную, странную землю  
И, представ перед ликом Бога  
С простыми и мудрыми словами,  
Ждать спокойно Его суда.

1921



## ЧИТАТЕЛЬ

Поэзия для человека — один из способов выражения своей личности и проявляется при посредстве слова, единственного орудия, удовлетворяющего ее потребностям. Все, что говорится о поэтичности какого-нибудь пейзажа или явления природы, указывает только на пригодность их в качестве поэтического материала или намекает на очень отдаленную аналогию в анимистическом духе между поэтом и природой. То же относится и к поступкам или чувствам человека, не воплощенным в слове. Они могут быть прекрасными, как впечатление, даваемое поэзией, но не станут ею, потому что поэзия заключает в себе далеко не все прекрасное, что доступно человеку. Никакими средствами стихотворной фонетики не передать подлинного голоса скрипки или флейты, никакими стилистическими приемами не воплотить блеска солнца, веяния ветра.

Поэзия и религия — две стороны одной и той же монеты. И та и другая требуют от человека духовной работы. Но не во имя практической цели, как этика и эстетика, а во имя высшей, неизвестной им самим. Этика приспособляет человека к жизни в обществе, эстетика стремится увеличить его способность наслаждаться. Руководство же в перерождении человека в высший тип принадлежит религии и поэзии. Религия обращается к коллективу. Для ее целей, будь то построение небесного Иерусалима, повсеместное прославление Аллаха, очищение материи в Нирване, необходимы совместные усилия, своего рода работа полипов, образующая коралловый риф. Поэзия всегда обращается к личности. Даже там, где поэт говорит с толпой, — он говорит отдельно с каждым из толпы. От личности поэзия требует того же, чего религия от коллектива. Во-первых, признания своей единственности и всемогущества, во-вторых, усовершенствования своей природы. Поэт, понявший «трав неясный запах», хочет, чтобы то же стал чувствовать и читатель. Ему надо, чтобы всем «была звездная книга ясна» и «с ним говорила морская волна». Поэтому поэт в минуты творчества должен быть обладателем какого-нибудь ощущения, до него не осознанного и ценного. Это рождает в нем чувство катастрофичности, ему кажется, что он говорит свое последнее и самое главное, без познания чего не стоило земле и рождаться. Это совсем особенное чувство, иногда наполняющее таким трепетом, что оно мешало бы говорить, если бы не сопутствующее ему чувство победности, сознание того, что творишь совершенные сочетания слов, подобные тем, которые некогда воскрешали мертвых, разрушали стены. Эти два чувства бывают и у плохих поэтов. Изучение техники заставляет их являться реже, но давать большие результаты.

Поэзия всегда желала отмежеваться от прозы. И типографским (прежде каллиграфическим) путем, начиная каждую строку с большой буквы, и звуковым ясно слышимым ритмом, рифмой, аллитерацией, и стилистически, создавая особый «поэтический» язык (трубадуры, Ронсар, Ломоносов), и композиционно, достигая особой краткости мысли, и эйдологически в выборе образов. И повсюду проза следовала за ней, утверждая, что между ними, собственно, нет разницы, подобно бедняку, преследуемому своей дружбой богатого родственника. За последнее время ее старания как будто увенчались успехом. С одной стороны, она под пером Флобера, Бодлера, Рембо приобрела манеры избранныцы судьбы, с другой, поэзия, помня, что повитка неперемное условие ее существования, неустанно ищет новых и новых средств воздействия и подошла к запретной области в стихе Вордсворда, композиции Байрона, свободном стихе и др. и даже в начертании, раз Поль Фор печатает свои стихи в строку, как прозу.

Я думаю, и невозможно найти точной границы между прозой и поэзией, как не найдем ее между растениями и минералами, животными и растениями. Однако существование гибридных особей не унижает чистого типа. И относительно поэзии ее новейшие исследователи пришли к согласию. В Англии продолжает царить аксиома Кольриджа, определяющая поэзию как «лучшие слова в лучшем порядке». Во Франции мнение Т. де Банвиля: поэма — то, что уже сотворено и не может быть исправлено. А к этим двум мнениям примкнул и Малларме, сказавший: «Поэзия везде, где есть внешнее усилие стиля».

Выражая себя в слове, поэт всегда обращается к кому-то, к какому-то слушателю. Часто этот слушатель он сам, и здесь мы имеем дело с естественным раздвоением личности. Иногда некий мистический собеседник, еще не явившийся друг, или возлюбленная, иногда это Бог, Природа, Народ...

Это — в минуту творчества. Однако ни для кого, а для поэта тем более не тайна, что каждое стихотворение находит себе живого реального читателя среди современников, порой потомков. Этот читатель отнюдь не достоин того презрения, которым так часто обливали его поэты. Это благодаря ему печатаются книги, создаются репутации, это он дал нам возможность читать Гомера, Данте и Шекспира. Кроме того, никакой поэт и не должен забывать, что он сам, по отношению к другим поэтам, тоже только читатель. Однако все мы подобны человеку, выучившемуся иностранному языку по учебникам. Мы можем говорить, но не понимаем, когда говорят с нами. Неисчислимы руководства для поэтов, но руководств для читателей не существует. Поэзия развивается, направления в ней сменяются направлениями, читатель остается все тем же, и никто не пытается фонарем познания осветить закоулки его темной читательской души. Этим мы сейчас и займемся.

Прежде всего каждый читатель глубоко убежден, что он авторитет; один — потому, что дослужился до чина полковника, другой — потому, что написал книгу о минералогии, третий — потому, что знает, что тут и хитрости никакой нет: «Нравится — значит, хорошо, не нравится — значит, плохо; ведь поэзия — язык богов, ergo, я могу о ней судить совершенно свободно». Таково общее правило, но в дальнейшем своем отношении читатели разделяются на три основных типа: наивный, сноб и экзальтированный. Наивный ищет в поэзии приятных воспоминаний: если он любит природу — он порицает поэтов, не говорящих о ней, если он социалист, Дон-Жуан или мистик — он ищет стихов по своей специальности. Он хочет находить в стихах привычные ему

образы и мысли, упоминания о вещах, которые ему нравятся. О своих впечатлениях он говорит мало и обыкновенно ничем не мотивирует своих мнений. В общем, довольно добродушный, хотя и подвержен припадкам слепой ярости, как всякое травоядное. Распространен среди критиков старого закала.

Сноб считает себя просвещенным читателем: он любит говорить об искусстве поэта. Обыкновенно он знает о существовании какого-нибудь технического приема и следит за ним при чтении стихотворения. Это от него вы услышите, что X — великий поэт, потому, что вводит сложные ритмы, Y — потому, что создает новые слова, Z — потому, что волнует путем повторений. Он выражает свои мнения пространно и порой интересно, но, учитывая только один, редко два или три приема, неизбежно ошибается самым плачевным образом. Встречается исключительно среди критиков новой школы.

Экзальтированный любит поэзию и ненавидит поэтику. В прежнее время он встречался и в других областях человеческого духа. Это он требовал сожжения первых врачей, анатомов, дерзающих раскрыть тайну Божьего создания. Был он и среди моряков, освистывавших первый пароход, потому что мореплавателю должен молиться Деве Марии о даровании благоприятного ветра, а не жечь какие-то дрова, чтобы заставить вертеться какие-то колеса. Вытесненный отовсюду, он сохранился только среди читателей стихов. Он говорит о духе, цвете и вкусе стихотворения, о его чудесной силе или, наоборот, дряблости, о холодности или теплоте поэта. Встречается редко, вытесняемый все больше и больше двумя первыми типами, и то среди самих поэтов.

Картина безотрадная, не правда ли? И если поэтическое творчество есть оплодотворение одного духа другим посредством слова, подобное оплодотворению естественному, то это напоминает любовь ангелов к каиниткам, или, что то же самое, — простое скотоложество. Однако может быть иной читатель, читатель-друг. Этот читатель думает только о том, о чем ему говорит поэт, становится как бы написавшим данное стихотворение, напоминает его интонациями, движениями. Он переживает творческий миг во всей его сложности и остроте, он прекрасно знает, как связаны техникой все достижения поэта и как лишь ее совершенства являются знаком, что поэт отмечен милостью Божией. Для него стихотворение дорого во всей его материальной прелести, как для псалмопевца слюни его возлюбленной и покрытое волосами лоно. Его не обманешь частичными достижениями, не подкупишь симпатичным образом. Прекрасное стихотворение входит в его сознание, как непреложный факт, меняет его, определяет его чувства и поступки. Только при условии его существования поэзия выполняет свое мировое назначение облагораживать людскую породу. Такой читатель есть, я по крайней мере видел одного. И я думаю, если бы не человеческое упрямство и нерадивость, многие могли бы стать такими.

Если бы я был Беллами, я бы написал роман из жизни читателя грядущего. Я бы рассказал о читательских направлениях и их борьбе, о читателях-врагах, обличающих недостаточную божественность поэтов, о читателях, подобных д'аннунциевской Джоюконде, о читателях Елены Спартанской, для завоевания которых надо превзойти Гомера. По счастью, я не Беллами и одним плохим романом будет меньше.

То, чего читатель вправе и поэтому должен требовать от поэта, и составит предмет этой книги. Но поэтов она не научит писать стихи, подобно тому, как учебник астрономии не научит создавать небесные светила. Однако и для поэтов она может служить для проверки своих уже написанных вещей и в момент, предшествующий творчеству, даст возможность взвесить, достаточно ли насыщено чувство, созрел образ и сильно волнение, или лучше не давать себе воли и приберечь силы для лучшего момента. Писать следует не тогда, когда можно, а когда должно. Слово “можно” следует выкинуть из всех областей исследования поэзии.

Делакруа говорил: “Надо неустанно изучать технику своего искусства, чтобы не думать о ней в минуты творчества”. Действительно, надо или совсем ничего не знать о технике, или знать ее хорошо. Шестнадцатилетний Лермонтов написал “Ангела” и только через десять лет мог написать равное ему стихотворение. Но зато “Ангел” был один, а все стихи Лермонтова 40-го и 41-го года прекрасны. Стихотворение, как “Афина-Паллада”, явившаяся из головы Зевеса, возникая из духа поэта, становится особым организмом. И, как всякий живой организм, оно имеет свою анатомию и физиологию. Прежде всего мы видим сочетание слов, этого мяса стихотворения. Их свойство и качество составляют предмет стилистики. Затем мы видим, что эти сочетания слов, дополняя одно другое, ведут к определенному впечатлению, и замечаем костяк стихотворения, его композицию. Затем мы выясняем себе всю природу образа, то ощущение, которое побудило поэта к творчеству, нервную систему стихотворения и таким образом, овладеваем эйдологией. Наконец (хотя все это делается одновременно), наше внимание привлекает звуковая сторона стиха (ритм, рифма, сочетание гласных и согласных), которая, подобно крови, переливается в его жилах, и мы уясняем себе его фонетику. Все эти качества присущи каждому стихотворению, самому гениальному и самому дилетантскому, подобно тому, как можно анатомировать живого и мертвеца. Но физиологические процессы в организме происходят лишь при условии его некоторого совершенства, и, подробно анатомировав стихотворение, мы можем только сказать — есть ли в нем все, что надо и в достаточной мере, чтобы оно жило.

Законы же его жизни, то есть взаимодействие его частей, надо изучать особо, и путь к этому еще почти не проложен.

## НАСЛЕДИЕ СИМВОЛИЗМА И АКМЕИЗМ

Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает. И то, что символические произведения уже почти не появляются, а если и появляются, то крайне слабые, даже с точки зрения символизма, и то, что все чаще и чаще раздаются голоса в пользу пересмотра еще так недавно бесспорных ценностей и репутаций, и то, что появились футуристы, эго-футуристы и прочие гиены, всегда следующие за львом.<sup>1</sup> На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли (от слова *ακμη* — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора), или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь), — во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме. Однако, чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом.

<sup>1</sup> Пусть не подумает читатель, что этой фразой я ставлю крест над всеми крайними устремлениями современно-го искусства. В одной из ближайших книжек "Аполлона" их разбор и оценке будет посвящена особая статья.

Французский символизм, родоначальник всего символизма как школы, выдвинул на передний план чисто литературные задачи: свободный стих, более своеобразный и зыбкий слог, метафору, вознесенную выше всего, и пресловутую "теорию соответствий". Последнее выдает с головой его не романскую и, следовательно, не национальную, наносную почву. Романский дух слишком любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию; эта же символическая слиянность всех образов и вещей, изменчивость их облика, могла родиться только в туманной мгле германских лесов. Мистик сказал бы, что символизм во Франции был прямым последствием Седана. Но, наряду с этим, он вскрыл во французской литературе аристократическую жажду редкого и трудно-достижимого и таким образом спас ее от угрожающего ей вульгарного натурализма.

Мы, русские, не можем считаться с французским символизмом, хотя бы уже потому, что новое течение, о котором я говорил выше, отдает решительное предпочтение романскому духу перед германским. Подобно тому, как французы искали новый, более свободный стих, акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов, более, чем когда-либо, свободной перестановкой ударений, и уже есть стихотворения, написанные по вновь продуманной силлабической системе стихосложения. Головокружительность символических метафор приучила их к смелым поворотам мысли; зыбкость слов, к которым они прислушивались, побудила искать в живой народной речи новых — с более устойчивым содержанием; и светлая ирония, не подрывающая корней нашей веры, — ирония, которая не могла не проявляться хоть изредка у романских писателей, — стала теперь на место той безнадежной, немецкой серьезности, которую так возлелеяли наши символисты. Наконец, высоко ценя символистов за то, что они указали нам на значение в искусстве символа, мы не согласны приносить ему в жертву прочих способов поэтического воздействия и ищем их полной согласованности. Этим мы отвечаем на вопрос о сравнительной "прекрасной трудности" двух течений: акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню. А один из принципов нового направления — всегда идти по линии наибольшего сопротивления.

Германский символизм в лице своих родоначальников Ницше и Ибсена выдвигал вопрос о роли человека в мироздании, индивидуума в обществе и разрешал его, находя какую-нибудь объективную цель или догмат, которым должно было служить. В этом сказывалось, что германский символизм не чувствует самоценности каждого явления, не нуждающейся ни в каком оправдании извне. Для нас иерархия в мире явлений — только удельный вес каждого из них, причем вес ничтожнейшего все-таки неизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и поэтому перед лицом небытия — все явления братья.

Мы не решились бы заставить атом поклониться Богу, если бы это не было в его природе. Но, ощущая себя явлениями среди явлений, мы становимся причастны мировому ритму, принимаем все воздействия на нас и в свою очередь воздействуем сами. Наш долг, наша воля, наше счастье и наша трагедия — ежечасно угадывать то, чем будет следующий час для нас, для нашего дела, для всего мира, и торопить его приближение. И как высшая награда, ни на миг не останавливая нашего внимания, грезится нам образ последнего часа, который не наступит никогда. Бунтовать же во имя иных условий бытия здесь, где есть смерть, так же странно, как узнику ломать стену, когда перед ним — открытая дверь. Здесь этика становится эстетикой, расширяясь до области последней. Здесь индивидуализм в высшем своем напряжении творит общественность. Здесь Бог становится Богом Живым, потому что человек почувствовал себя достойным такого Бога. Здесь смерть — занавес, отделяющий нас от актеров, от зрителей, и во вдохновении игры мы презираем трусливое заглядывание — что будет дальше? Как адамисты, мы немного лесные звери и во всяком случае не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению. Но тут время говорить русскому символизму.

Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он брался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом. Некоторые его искания в этом направлении почти приближались к созданию мифа. И он вправе спросить идущее ему на смену течение, только ли звериными добродетелями оно может похвастать и какое у него отношение к непознаваемому. Первое, что на такой вопрос может ответить акмеизм, будет указанием на то, что непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать. Второе — что все попытки в этом направлении — нецеломудренны. Вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе. Бедность воображения обнаружит тот, кто эволюцию личности будет представлять себе всегда в условиях времени и пространства. Как можем мы вспоминать наши прежние

существования (если это не явно литературный прием), когда мы были в бездне, где мириады иных возможностей бытия, о которых мы ничего не знаем, кроме того, что они существуют? Ведь каждая из них отрицается нашим бытием и в свою очередь отрицает его. Детски-мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания, — вот то, что нам дает неведомое. Франсуа Виллон, спрашивая, где теперь прекраснейшие дамы древности, отвечает сам себе горестным восклицанием:

...Mais où sont les neiges d'antan!

И это сильнее дает нам почувствовать нездешнее, чем целые томы рассуждений, на какой стороне луны находятся души усопших... Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма. Это не значит, чтобы он отвергал для себя право изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному; но тогда она должна только содрогаться. Разумеется, познание Бога, прекрасная дама Теология, останется на своем престоле, но ни ее низводить до степени литературы, ни литературу поднимать в ее алмазный холод акмеисты не хотят. Что же касается ангелов, демонов, стихийных и прочих духов, то они входят в состав материала художников и не должны больше земной тяжестью перевешивать другие взятые им образы.

Всякое направление испытывает влюбленность к тем или иным творцам и эпохам. Дорогие могилы связывают людей больше всего. В кругах, близких к акмеизму, чаще всего произносятся имена Шекспира, Рабле, Виллона и Теофиля Готье. Подбор этих имен не произволен. Каждое из них — краугольный камень для здания акмеизма, высокое напряжение той или иной его стихии. Шекспир показал нам внутренний мир человека, Рабле — тело и его радости, мудрую физиологичность, Виллон поведал нам о жизни, нисколько не сомневающейся в самой себе, хотя знающей все, — и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие, Теофиль Готье для этой жизни нашел в искусстве достойные одежды безупречных форм. Соединить в себе эти четыре момента — вот та мечта, которая объединяет сейчас между собою людей, так смело назвавших себя акмеистами.

541

## ЖИЗНЬ СТИХА

### I

Крестьянин пашет, каменщик строит, священник молится, и судит судьба. Что же делает поэт? Почему легко запоминаемыми стихами не изложит он условий произрастания различных злаков, почему отказывается сочинить новую “Дубинушку” или обсахаривать горькое лекарство религиозных тезисов? Почему только в минуты малодушия соглашается признать, что чувства добрые он лирой пробуждал? Разве нет места у поэта, все равно, в обществе ли буржуазном, социал-демократическом или общине религиозной? Пусть замолчит Иоанн Дамаскин!

Так говорят поборники тезиса “Искусство для жизни”. Отсюда — Франсуа Коппэ, Сюлли-Прюдом, Некрасов и во многом Андрей Белый.

Им возражают защитники “Искусства для искусства”: “Подите прочь, какое дело поэту мирному до вас... душе противны вы, как гробы, для вашей глупости и злобы имели вы до сей поры бичи, темницы, топоры, довольно с вас, рабов безумных”... Для нас, принцев Песни, жизнь только средство для полета: чем сильнее танцующий ударяет ногами землю, тем выше он поднимается. Чеканим ли мы свои стихи, как кубки, или пишем неясные, словно пьяные, песенки, мы всегда и прежде всего свободны и вовсе не желаем быть полезными.

Отсюда — Эредиа, Верлен, у нас — Майков.

Этот спор длится уже много веков, не приводя ни к каким результатам, и неудивительно: ведь от всякого отношения к чему-либо, к людям ли, к вещам или к мыслям, мы требуем прежде всего, чтобы оно было целомудренным. Под этим я подразумеваю право каждого явления быть самоценным, не нуждаться в оправдании своего бытия, и другое право, более высокое, — служить другим.

Гомер оттачивал свои гекзаметры, не заботясь ни о чем, кроме гласных звуков и согласных, цезур и спондеев, и к ним приноравливал содержание. Однако он счел бы себя плохим работником, если бы, слушая его песни, юноши не стремились к военной славе, если бы затуманенные взоры девушек не увеличивали красоту мира.

Нецеломудренность отношения есть и в тезисе “Искусство для жизни”, и в тезисе “Искусство для искусства”.

В первом случае искусство низводят до степени проститутки или солдата. Его существование имеет ценность лишь постольку, поскольку оно служит чуждым его целям. Неудивительно, если у кротких муз глаза становятся мутными и они приобретают дурные манеры.

Во втором — искусство изнеживается, становится мучительно-лунным, к нему применимы слова Маллармэ, вложенные в уста его Иродиады:

...J'aime l'horreur d'être vierge et je veux

Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux...

(Я люблю позор быть девственной и хочу жить среди ужаса, рождаемого моими волосами...)



Чистота — это подавленная чувственность, и она прекрасна, отсутствие же чувственности пугает, как новая неслыханная форма разврата.

Нет! возникает эра эстетического пуританизма, великих требований к поэту как творцу и мысли или слову — как материалу искусства. Поэт должен возложить на себя вериги трудных форм (вспомним гекзаметры Гомера, терцины и сонеты Данте, старошотландские строфы поэм Байрона) или форм обычных, но доведенных в своем развитии до пределов возможного (ямбы Пушкина), должен, но только во славу своего бога, которого он обязан иметь. Иначе он будет простым гимнастом.

Все же, если выбирать из двух вышеприведенных тезисов, я сказал бы, что в первом больше уважения к искусству и понимания его сущности. На него накладывается новая цепь, указывается новое применение кипящим в нем силам, пусть недостойное, низкое — это не важно: разве очищение Авгиевых конюшен не упоминается наравне с другими великими подвигами Геракла? В старинных балладах рассказывается, что Роланд тосковал, когда против него выходил десяток врагов. Красиво и достойно он мог биться только против сотни. Однако не надо забывать, что и Роланд мог быть побежден...

Сейчас я буду говорить только о стихах, помня слова Оскара Уайльда, приводящие в ужас слабых и вселяющих бодрость в сильных:

«Материал, употребляемый музыкантом или живописцем, беден по сравнению со словом. У слова есть не только музыка, нежная, как музыка альта или лютни, не только — краски, живые и роскошные, как те, что пленяют нас на полотнах Венеции и Испанцев; не только пластичные формы, не менее ясные и четкие, чем те, что открываются нам в мраморе или бронзе, — у них есть и мысль, и страсть, и одухотворенность.

Все это есть у одних слов».

А что стих есть высшая форма речи, знает всякий, кто, внимательно оттачивая кусок прозы, употреблял усилия, чтобы сдержать рождающийся ритм.

## II

542

Происхождение отдельных стихотворений таинственно схоже с происхождением живых организмов. Душа поэта получает толчок из внешнего мира, иногда в незабываемо яркий миг, иногда смутно, как зачатые во сне, и долго приходится вынашивать зародыш будущего творения, прислушиваясь к робким движениям еще неокрепшей новой жизни. Все действует на ход ее развития — и косой луч луны, и внезапно услышанная мелодия, и прочитанная книга, и запах цветка. Все определяет ее будущую судьбу. Древние уважали молчащего поэта, как уважают женщину, готовящуюся стать матерью.

Наконец, в муках, схожих с муками деторождения (об этом говорит и Тургенев), появляется стихотворение. Благо ему, если в момент его появления поэт не был увлечен какими-нибудь посторонними искусствам соображениями, если, кроткий, как голубь, он стремился передать уже выношенное, готовое, и, мудрый, как змей, старался заключить все это в наиболее совершенную форму.

Такое стихотворение может жить века, переходя от временного забвения к новой славе, и даже умерев, подобно царю Соломону, долго еще будет внушать священный трепет людям. Такова Илиада...

Но есть стихотворения невыношенные, в которых вокруг первоначального впечатления не успели наслоиться другие, есть и такие, в которых, наоборот, подробности затемняют основную тему, они — калеки в мире образов, и совершенство отдельных их частей не радует, а скорее печалит, как прекрасные глаза горбунов. Мы многим обязаны горбунам, они рассказывают нам удивительные вещи, но иногда с такой тоской мечтаешь о стройных юношах Спарты, что не жалеешь их слабых братьев и сестер, осужденных суровым законом. Этого хочет Аполлон, немного страшный, жестокий, но безумно красивый Бог.

Что же надо, чтобы стихотворение жило, и не в банке со спиртом, как любопытный уродец, не полужизнью больного в креслах, но жизнью полной и могучей, — чтобы оно возбуждало любовь и ненависть, заставляло мир считаться с фактом своего существования? Каким требованиям должно оно удовлетворять?

Я ответил бы коротко: *всем*.

В самом деле, оно должно иметь: мысль и чувство — без первой самое лирическое стихотворение будет мертво, а без второго даже эпическая баллада покажется скучной выдумкой (Пушкин в своей лирике и Шиллер в своих балладах знали это), — мягкость очертаний юного тела, где ничто не выделяется, ничто не пропадает, и четкость статуи, освещенной солнцем; простоту — для нее одной открыто будущее, и — утонченность, как живое признание преемственности от всех радостей и печалей прошлых веков; и еще превыше этого — стиль и жест.

В стиле Бог показывается из своего творения, поэт дает самого себя, но тайного, неизвестного ему самому, позволяет догадаться о цвете своих глаз, о форме своих рук. А это так важно. Ведь у Данте Алигьери — мальчика, влюбившегося в бледность лица Беатриче, неистового гибеллина и веронского изгнанника, мы любим не меньше, чем его «Божественную Комедию»... Под жестом в стихотворении я подразумеваю такую расстановку слов, подбор гласных и согласных звуков, ускорений и замедлений ритма, что читающий стихотворение невольно становится в позу его героя, перенимает его мимику и телодвижения и, благодаря внушению своего тела, испытывает то же, что сам поэт, так что мысль изреченная становится уже не ложью, а правдой. Жалобы поэтов на тот факт, что публика не сочувствует их страданиям, упиваясь музыкой стиха, основаны на недоразумении. И радость, и грусть, и отчаяние читатель



почувствует только свои. А чтобы возбуждать сочувствие, надо говорить о себе суконным языком, как это делал Надсон.

Возвращаясь к предыдущему: чтобы быть достойным своего имени, стихотворение, обладающее перечисленными качествами, должно сохранить между ними полную гармонию и, что всего важнее, быть вызванным к жизни не “пленной мысли раздражением”, а внутренней необходимостью, которая дает ему душу живую — темперамент. Кроме того, оно должно быть безукоризненно даже до неправильности. Потому что индивидуальность стихотворению придадут только сознательные отступления от общепринятого правила, причем они любят рядиться в бессознательные. Так, Charles Asselineau рассказывает о “распутном сонете”, где автор, сознательно нарушая правила, притворяется, что делает это в порыве поэтического вдохновения или увлечения страстью. И Ронсар, и Мейнар, и Малерб писали такие сонеты. Эти неправильности играют роль родинки, по ним легче всего восстановить в памяти облик целого.

Одним словом, стихотворение должно являться слепком прекрасного человеческого тела, этой высшей ступени представляемого совершенства: недаром же люди даже Господа Бога создали по своему образу и подобию. Такое стихотворение самоценно, оно имеет право существовать во что бы то ни стало. Так для спасения одного человека снаряжаются экспедиции, в которых гибнут десятки других людей. Но, однако, раз он спасен, он должен, как и все, перед самим собой оправдывать свое существование.

### III

Действительно, мир образов находится в тесной связи с миром людей, но не так, как это думают обыкновенно. Не будучи аналогией жизни, искусство не имеет бытия, вполне подобного нашему, не может нам доставить чувственного общения с иными реальностями. Стихи, написанные даже истинными визионерами в момент транс, имеют значение лишь постольку, поскольку они хороши. Думать иначе — значит повторять знаменитую ошибку воробьев, желающих склевать нарисованные плоды.

Но прекрасные стихотворения, как живые существа, входят в круг нашей жизни; они то учат, то зовут, то благословляют; среди них есть ангелы-хранители, мудрые вожди, искусители-демоны и милые друзья. Под их влиянием люди любят, враждуют и умирают. Для многих отношений они являются высшими судьями, вроде тотемов североамериканских дикарей. Пример — тургеневское “Затишье”, где стихотворение “Анчар” своей силой и далекостью ускоряет развязку одной, порусскому тяжелой, любви; или — “Идиот” Достоевского, когда “Бедный Рыцарь” звучит, как заклинание, на устах Аглаи, безумной от жажды полюбить героя; или — “Ночные Пляски” Сологуба с их поэтом, зачаровывающим капризных царевен дивной музыкой лермонтовских строф.

В современной русской поэзии, как на пример таких “живых” стихотворений, я укажу всего на несколько, стремясь единственно к тому, чтобы иллюстрировать вышесказанное, и оставляя в стороне многое важное и характерное. Вот хотя бы стихотворение Валерия Брюсова “В склепе”:

Ты в гробнице распростерта в мертвом венце.  
Я целую лунный отблеск на твоём лице!..

Что ты видишь, что ты помнишь в непробудном сне?  
Тени темные все ниже клонятся ко мне.

Сквозь решетчатые окна виден круг луны,  
В ясном небе, как над нами, тайна тишины.

Я пришел к тебе в гробницу через черный сад.  
У дверей меня лемуры злобно сторожат.

За тобой у изголовья венчик влажных роз,  
На твоих глазах, как жемчуг, капли прежних слез.

Знаю, знаю, мне не долго быть вдвоем с тобой!  
Лунный свет свершает мерно путь свой круговой.

Лунный луч, лаская розы, жемчуг серебрит,  
Лунный свет обходит кругом мрамор старых плит.

Ты — недвижна, ты — прекрасна, в миртовом венце.  
Я целую свет небесный на твоём лице!

Здесь, в этом стихотворении, брюсовская страстность, позволяющая ему невнимательно отнестись даже к высшему ужасу смерти, исчезновения, и брюсовская нежность, нежность почти девическая, которую все радует, все томит, и лунный свет, и жемчуг, и розы, — эти две самые характерные особенности его творчества помогают ему создать образ, слепок, быть может, мгновения встречи безвозвратно разлученных и навсегда отравленных этой разлукой влюбленных.

В стихотворении “Гелиады” (“Прозрачность”, стр. 24) Вячеслав Иванов, поэт, своей солнечностью и чисто мужской силой столь отличный от лунной женственности Брюсова, дает образ Фаэтона. Светлую древнюю сказку он превращает в вечно юную правду. Всегда были люди, обреченные на гибель самой природой их дерзаний. Но не всегда знали, что поражение может быть плодотворнее победы.

Он был прекрасен, отрок гордый.  
Сын Солнца, юный Солнцебог,  
Когда схватил рукою твердой  
Величья роковой залог, —

А кони бились о заставы,  
Почуя пламенный простор!

Когда бразды своей державы  
Восхитил у зардевших Ор, —

И, пущены, взнеслись, заржали,  
Покинув алую тюрьму,  
И с медным топотом бежали,  
Послушны легкому ярму... и т.д.

“Отрок гордый” не появляется в самом стихотворении, но мы видим его в словах и песнях трех девушек Гелиад, влюбленных в него, толкнувших его на погибель и оплакивающих его “над зеленым Эриданом”. И мучительно-завидна судьба того, о ком девушки поют такие песни!

И. Анненский тоже могуч, но мощью не столько Мужской, сколько Человеческой. У него не чувство рождает мысль, как это вообще бывает у поэтов, а сама мысль крепнет настолько, что становится чувством, живым до боли даже. Он любит исключительно “сегодня” и исключительно “здесь”, и эта любовь приводит его к преследованию не только декораций, но и декоративности. От этого его стихи мучат, они наносят душе неисцелимые раны, и против них надо бороться заклинаниями времен и пространства.

Какой тяжелый, темный бред!  
Как эти выси мутно-лунны!  
Касаться скрипки столько лет  
И не узнать при свете струны!

“Не правда ль? Больше никогда  
Мы не расстанемся — довольно?”  
И скрипка отвечала: “да”,  
Но сердцу скрипки было больно.

Кому ж нас надо? Кто зажег  
Два желтых лика, два улыбок?  
И вдруг почувствовал смычок,  
Что кто-то взял и кто-то слил их.

Смычок все понял, он затих,  
А в скрипке эхо все держалось,  
И было мукою для них,  
Что людям музыкой казалось.

“О, как давно! Сквозь эту тьму  
Скажи одно: ты та ли, та ли?”  
И струны ластились к нему,  
Звения, но, ластясь, трепетали.

Но человек не погасил  
До утра свеч... и струны пели,  
Лишь утро их нашло без сил  
На черном бархате постели.

544

С кем не случалось этого? Кому не приходилось склоняться над своей мечтой, чувствуя, что возможность осуществить ее потеряна безвозвратно? И тот, кто, прочитав это стихотворение, забудет о вечной, девственной свежести мира, поверит, что есть только мука, пусть кажущаяся музыкой, тот погиб, тот отравлен. Но разве не чарует мысль о гибели от такой певучей стрелы?

Затем, минуя “Незнакомку” Блока — о ней столько писалось, — я скажу еще о “Курантах Любви” Кузмина. Одновременно с ними автором писалась к ним и музыка, и это положило на них отпечаток какого-то особого торжества и нарядности, доступной только чистым звукам. Стих льется, как струя густого, душистого и сладкого меда, веришь, что только он — естественная форма человеческой речи, и разговор или прозаический отрывок после кажутся чем-то страшным, как шепот в тютчевскую ночь, как нечистое заклинание. Эта поэма составлена из ряда лирических отрывков, гимнов любви и о любви. Ее слова можно повторять каждый день, как повторяешь молитву, вдыхаешь запах духов, смотришь на цветы. Я приведу из нее один отрывок, который совершенно зачаровывает наше представление о завтрашнем дне, делает его рогом изобилия:

Любовь расставляет сети  
Из крепких шелков;  
Любовники, как дети,  
Ищут оков.

Придет к тебе не бывший  
Другие вечера.

Вчера ты любви не знаешь,  
Сегодня весь в огне.  
Вчера меня отвергаешь,  
Сегодня клянешься мне.

Полюбит, кто полюбит,  
Когда настанет срок,  
И будет то, что будет,  
Что приготовил нам рок.

Завтра полюбит любивший  
И не любивший вчера,

Мы, как малые дети,  
Ищем оков,  
И слепо падаем в сети  
Из крепких шелков.

Так искусство, родившись от жизни, снова идет к ней, но не как грошовый поденщик, не как сварливый брюзга, а как равный к равному.

#### IV

На днях прекратил свое существование журнал “Весы”, главная цитадель русского символизма. Вот несколько характерных фраз из заключительного манифеста редакции, напечатанного в № 12:

“Весы” были шлюзой, которая была необходима до тех пор, пока не слились два идейных уровня эпохи, и она становится бесполезной, когда это достигнуто, наконец, ее же действием. Вместе с победой идеи символизма в той форме, в какой они исповедовались и должны были исповедаться “Весами”, ненужным становится и сам журнал. Цель достигнута, и ее ipso средство бесцельно! Растут иные цели!”

“Мы не хотим сказать этим, что символическое движение умерло, что символизм перестал играть роль идейного лозунга нашей эпохи”... “Но завтра то же слово станет иным лозунгом, загорится иным пламенем, и оно уже горит по-иному над нами”.

Со всем этим нельзя не согласиться, особенно если дело коснется поэзии. Русский символизм, представленный полнее всего “Весами”, независимо от того, что он явился неизбежным моментом в истории человеческого духа, имел еще назначение

быть бойцом за культурные ценности, с которыми от Писарева до Горького у нас обращались очень бесцеремонно. Это назначение он выполнил блестяще и внушил дикарям русской печати если не уважение к великим именам и идеям, то, по крайней мере, страх перед ними. Но вопрос, надо ли ему еще существовать как литературной школе, сейчас имеет слишком мало надежд быть вполне разрешенным, потому что символизм создан не могучей волей одного лица, как “Парнас” волей Леконта де-Лиль, и не был результатом общественных переворотов, как романтизм, но явился следствием зрелости человеческого духа, провозгласившего, что мир есть наше представление. Так что устаревшим он окажется только тогда, когда человечество откажется от этого тезиса — и откажется не только на бумаге, но всем своим существом. Когда это случится, предоставляю судить философам. Теперь же мы не можем не быть символистами. Это не призыв, не пожелание, это только удостоверяемый мною факт.

## АНАТОМИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ

Среди многочисленных формул, определяющих существо поэзии, выделяются две, предложенные поэтами же, задумывавшимися над тайнами своего ремесла. Формула Кольриджа гласит: “Поэзия есть лучшие слова в лучшем порядке”. И формула Теодора де-Банвиля: “Поэзия есть то, что сотворено и, следовательно, не нуждается в переделке”. Обе эти формулы основаны на особенно ясном ощущении законов, по которым слова влияют на наше сознание. Поэтом является тот, кто учтет все законы, управляющие комплексом взятых им слов. Учитывающий только часть этих законов будет художником-прозаиком, а не учитывающий ничего, кроме идейного содержания слов и их сочетаний, будет литератором, творцом деловой прозы. Перечисление и классификация этих законов составляет теорию поэзии. Теория поэзии должна быть дедуктивной, не основанной только на изучении поэтических произведений, подобно тому, как механика объясняет различные сооружения, а не только описывает их. Теория же прозы (если таковая возможна) может быть только индуктивной, описывающей приемы тех или иных прозаиков, иначе она сольется с теорией поэзии

Кроме того, по определению Потебни, поэзия есть явление языка или особая форма речи. Всякая речь обращена к кому-нибудь и содержит нечто, относящееся как к говорящему, так и к слушающему, причем последнему говорящий приписывает те или иные свойства, находящиеся в нем самом. Человеческая личность способна на бесконечное дробление. Наши слова являются выраженьем лишь части нас, одного из наших ликов. О своей любви мы можем рассказать любимой женщине, другу, на суде, в пьяной компании, цветам, Богу. Ясно, что каждый раз наш рассказ будет иным, так как мы меняемся в зависимости от обстановки. С этим тесно связано такое же многообразие слушающего, так как мы обращаемся тоже лишь к некоторой его части. Так, обращаясь к морю, мы можем отметить его родственность нам или, наоборот, отчужденность, приписать ему заботу о нас, равнодушие или враждебность. Описание моря с фольклористической, живописной, геологической точки зрения, часто связанное с обращением, сюда не относится, так как явно, что обращение здесь лишь прием, и подлинный собеседник — некто иной.

Так как в каждом обращении есть некоторое волевое начало, то поэт для того, чтобы его слова были действительными, должен ясно видеть соотношение говорящего и слушающего и чувствовать условия, при которых связь между ними действительно возможна. Это является предметом поэтической психологии.

В каждом стихотворении обе эти части общей поэтики дополняют одна другую. Теория поэзии может быть сравнена с анатомией, а поэтическая психология с физиологией. Стихотворение же — это живой организм, подлежащий рассмотрению и анатомическому, и физиологическому.

Теория поэзии может быть разделена на четыре отдела: фонетику, стилистику, композицию и эйдологию. Фонетика исследует звуковую сторону стиха, ритмы, т.е. смену повышений и понижений голоса, инструментовку, т.е. качество и связь между собою различных звуков, науку об окончаниях и науку о рифме с ее звуковой стороны.

Стилистика рассматривает впечатление, производимое словом в зависимости от его происхождения, возраста, принадлежности к той или иной грамматической категории, места во фразе, а также группой слов, составляющих как бы одно целое, например, сравнением, метафорой и пр.

Композиция имеет дело с единицами идейного порядка и изучает интенсивность и смену мыслей, чувств и образов, вложенных в стихотворение. Сюда же относится и ученье о строфах, потому что та или иная строфа оказывает большое влияние на ход мысли поэта.

Эйдология подводит итог темам поэзии и возможным отношениям к этим темам поэта.

Каждый из этих отделов незаметно переходит в другой, а эйдология непосредственно примыкает к поэтической психологии. Разграничительных линий провести нельзя, да и не надо. В действительно великих произведениях поэзии всем четырем частям уделено равное внимание, они взаимно дополняют одна другую. Таковы поэмы Гомера, такова Божественная Комедия. Крупные поэтические направления обыкновенно устремляют особое внимание на два каких-нибудь отдела, объединяя их между собой и оставляя в тени два других. Меньшие выделяют лишь один отдел, иногда даже один какой-нибудь прием, входящий в его состав. Укажу, кстати, что возникший в последние годы акмеизм выставляет основным требованием равномерное внимание ко всем

четырем отделам. Того же требования придерживаются и французские поэты, составлявшие распавшуюся ныне группу Abbae.

<sup>2</sup> *Передаю это по протопону Аввакуму и ответственность за возможную ошибку возлагаю на него*

Попробуем произвести опыт такого четверного разбора на материале, взятом из области конденсированной поэзии, которой является богослужение. Дионисий Ареопагит рассказывает, что ангелы, славословя Бога, восклицают: аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя. Василий Великий объясняет, что это на человеческом языке означает: Слава Тебе, Боже!<sup>2</sup> Наши старообрядцы поют: аллилуйя, аллилуйя, слава Тебе, Боже! У православных слово аллилуйя повторено три раза. Отсюда большой спор.

В фонетическом отношении мы видим в пении старообрядцев одну строчку семистопного хорей с цезурой после четвертой стопы, размера цельного и по взволнованности своей вполне отвечающего назначению; у православных девятистопный хорей неминуемо распадается на две строки, шестистопную и трехстопную, благодаря чему цельность обращения пропадает. К тому же, так как при смежности строк длинной и короткой мы всегда стремимся уравнивать наше впечатление от них, выделяя короткую и затушевывая длинную, то ангельские слова получают характер какого-то припева, дополнения к человеческим, а не равнозначащи с ним.

В стилистическом отношении в старой редакции и мы наблюдаем правильную замену чужого слова родным, как, например, во фразе: “avez-vous vu тетю Машу?”, тогда как в новой “слава Тебе, Боже!” является совершенно ненужным переводом, вроде: приходите к нам на five o'clock в пять часов.

В композиционном отношении старая редакция опять-таки имеет преимущество, благодаря своей трехчленности, гораздо более свойственной нашему сознанию, чем четырехчленность новой редакции.

И в эйдолологическом отношении мы чувствуем в старой редакции обращение порознь ко всем лицам Пресвятой Троицы, тогда как в новой четвертое обращение относится неизвестно к кому.

Будем верить, что наступит время, когда поэты станут взвешивать каждое свое слово с той же тщательностью, как и творцы культовых песнопений.

# Сергей Городецкий

1884—1967



547

## ПОЭТ

Изныла грудь. Измаял душу.  
Все отдал, продал, подарил.  
Построил дом и сам же рушу.  
Всесильный — вот — поник без сил.

Глаза потухли. Глухо. Тихо.  
И мир — пустая скорлупа.  
А там, внизу, стоюко лихо,  
Вопит и плещет зверь-толпа.

«Ты наш, ты наш! Ты вскормлен нами.  
Ты поднят нами из низин.  
Ты впоен нашими страстями,  
Ты там не смеешь быть один!»

Как рокот дальнего прибора,  
Я слышу крики, плески рук.  
И одиночество глухое  
Вползает в сердце, сер паук.

Да. Я был ваш. И к вам лишь рвался,  
Когда, ярьась от вешних сил,  
В избытке жизни задыхался,  
Метался, сеял и дарил.

## ПОЭТ

Я рассказал, косноязычный,  
Природы яростную глушь.  
И был отраден необычный  
Мой быстрый стих для ярких душ;

Я рассказал наивным слогом  
Святой причастие любви  
И промолчал о тайном многом,  
Сокрытом в плоти и крови;

Я рассказал бессвязной речью  
Народа сильного беду,  
Взманивши гордость человечью  
Сорвать железную узду.

Теперь иное назначение  
Открылось духу моему,

Когда же в темную утробу  
Вся сила, сгинув, утекла,  
И жизнь моя к сырому гробу  
На шаг поближе подошла, —

Я увидел глаза и пасти,  
Мою пожравшие судьбу,  
И те же алчущие страсти,  
И ту же страстную алчбу.

И возмущенный отшатнулся,  
И устрешенный отошел.  
Владыкой в омут окунулся,  
Назад вернулся нищ и гол.

О, вам отныне только песни!  
Я жизнь для жизни сберегу.  
Я обману вас тем чудесней,  
Чем упоительней солгу.

Поэт, лукавствуй и коварствуй!  
И лжи и правды властелин,  
Когда ты царь — иди и царствуй,  
Когда ты нищий — будь один.  
*Март 1907*

И на великое служенье  
Я голос новый подыму.

Да будет свят и непорочен  
Мой целомудренный язык,  
Как взгляд орла седого, точен  
И чист, как снеговой родник.

Да будет всем всегда понятен  
Судьбою выкованный стих,  
Равно вчера и завтра внятен,  
Равно для юных и седых.

Да будет щедр и безразличен  
Для всех сияющий мой свет,  
Когда святым огнем отличен  
Я, волей божьей поэт.  
*1 сентября 1907*



\* \* \*

Мать родимая, тебе я эту книгу отдаю,  
Потому что разумею душу вольную твою;  
Потому что знал и знаю, как томилась в жизни ты,  
Как стихия, мне родная, все рвалась из тесноты;  
Здесь поведать захотел я дикой воли голоса,  
Что в плену уразумел я, что напела мне краса;

### ПОЭТ

Тут, на углу, в кафе нескромном,  
Чуть седоватый, чуть хмельной,  
Цилиндр надвинув, в позе томной,  
Всю ночь сидит поэт земной.

Друзей меняют проститутки,  
Вино меняется в стекле.  
Он смотрит, неизменно чуткий  
Ко всем явлениям на земле.

\* \* \*

548

Ночь, прощай! Я день свой встретил,  
Тьму родную разлюбил.  
Что узнал в ее ответе,  
Ей в молчанье возвратил.

### О.Э. Мандельштаму

Он верит в вес, он чит пространство,  
Он нежно любит матерьял.  
Он вещества не укорял  
За медленность и постоянство.

### ПОЭТ

Намчался ветер, завывая,  
И мечет клочья облаков.  
Меня томит тоска живая  
Никем не изреченных слов.

Умчал в ладье из хоровода  
Ушкуйник девушку-красу.  
В моей душе кричит природа,  
Как птица в девственном лесу.

### ВАЛЕРИЮ БРЮСОВУ

В те годы, в страшные те годы,  
Когда в провале двух эпох  
Мерцали мертвые эподы  
Кошмарами Эдгара По, —

Когда свирелями Верлена  
Звенел в поэтовой молве  
Закон губительный: из плена  
Лети, лети! — Au vent mauvais!<sup>1</sup>

Когда как мертвых листьев шорох  
Был слог, был звук, был лепет слов,  
Зануженных в шаманских шорах, —  
Свое он начал ремесло.

Да. Помним. Заласкать мещане  
Хотели бронзу, сталь и медь,  
Чтобы от их проржавых тцаний  
Гортани гневной онеметь.

Здесь любовь я исповедал к вечной женской глубине,  
Обернулся зорким оком к близкой сердцу старине;  
Здесь я снова стал ребенком, нежным, тихим и твоим,  
И опять в напеве звонком явлен бог с лицом благим.  
Дар прими и помни: в сыне ожила душа твоя.  
Этой книгою отныне пусть живу на свете я.  
<1907>

Старуха жизнь, играя в жмурки,  
Показывает вновь и вновь  
В вине сверкающем окурки  
И в твари проданной любовь!

Он смотрит с доброю усмешкой  
На простенькие чудеса...  
А там Медведица, тележкой  
Гремя, ползет на небеса.  
<1912>

Пусть хранит, пускай колышет  
Волны злого ведовства.  
Воздух ясен. Дух мой дышит.  
Просветляются слова.  
<1913>

Строфы послушную квадригу  
Он любит — буйно разогнав —  
Остановить. И в том он прав,  
Что в вечности покорен мигу.  
<1913>

Звезда скатилась, замирая  
В луче серебряной луны,  
Меня уносят в дали рая  
Никем не виданные сны.

Ребенок дремлет в тихой зыбке  
С блаженной думой на челе,  
В его нечаянной улыбке  
Я вижу бога на земле.  
<1916>

Но Врубелем в тончайший контур,  
Собой — в законченный портрет  
Навеки впаян, — горизонту  
Ночному был он строгий свет.

Кругом на отмели и рифы  
Бросались в гибель корабли,  
И клювами когтили грифы  
Мыс Прометеевой земли.

Кликуши плакали и выли,  
Освистывали пьедестал  
И злобой харкали — не вы ли,  
Кто нынче в гроб ему рыдал?

Он устоял, шальному тропу  
Подковой мягкий рот стеснив,  
Валун Рутении в Европу  
Перегранил — Бореем с нив.

<sup>1</sup> На злом ветру (франц.).

И стал над безднами провала,  
На грани берегов иных,  
На догоранье карнавала  
Смотрел с презрением седины.

### ЯМБЫ

Там, в старине, я вашим там был.  
И я вас бросил. И опять  
Вы на меня напали, ямбы,  
Чтоб песню берегом обнять.

Все, все, что было в страшном мире,  
Где задыхались старики,  
Послушно строилось в четыре  
Такие ж тесные строки.

Но мир ямбических поэтов  
Огнем и кровью обновлен.  
Я средь обугленных скелетов,  
Упавших храмов и колонн.

А из развалин, из равнины  
Встает несметный топот толп.  
Они несут, как исполины,  
Для новых зданий первый столп.

Старинный ямб, ты стал мне тесен!  
Загрохотавшее борьбой,  
Во мне, дрожа от новых песен,  
Переменило сердце бой.

### ВЕЛИМИРУ ХЛЕБНИКОВУ

За взлетом розовых фламинго,  
За синью рисовых полей  
Все дальше Персия манила  
Руками старых миндалей.

И он ушел, пытливо-косный,  
Как мысли в заумь, заверстав  
Насмешку глаз — в ржаные космы,  
Осанку денди — в два холста.

Томился синий сумрак высью,  
В удушье роз заглох простор,  
Когда ко мне он ловкой рысью  
Перемахнул через забор.

На подоконник сел. Молчали.  
Быть может, час, быть может, миг.  
А в звездах знаки слов качались,  
Еще не понятых людьми.

Прорежет воздух криком птичьим,  
И снова шорох моря нем.  
А мы ушли в косноязычье  
Филологических проблем.

Вопрос был в том, вздымать ли корни,  
Иль можно так же суффикс гнуть.  
И Велимир, быка упорней,  
Тянулся в звуковую муть.

И первым смелым из былого  
Вошел в огонь, в грозу, в Октябрь,  
Свое взыскующее слово  
С багряной бурей скрестя.

1924  
Москва

Я ритмы рвал. Был звук мой молод,  
Как не звучавший никогда.  
Я брал с постройки грузный молот.  
Дробилось слово, как руда.

И вот, среди ударов грома,  
Опять настала тишина.  
К крыльцу построенного дома  
Пришла счастливая страна.

Там, в буре дней, чужим я вам был,  
Немые ямбы! И опять  
Вы на меня напали, ямбы,  
Чтоб песню берегом обнять.

Сдаюсь. Ведь даже бури ропот  
Вошел в глухие берега.  
Пускай ямбические стопы  
Скуют недавнего врага.

Весь этот гул годов багровых  
Берите в тесный свой квадрат,  
Пока раскаты взрывов новых  
Его опять не раздробят.

1925  
Москва

Ч — череп, чаша, черевики.  
В — ветер, вьюга, веря.  
Вмещался зверь и ум великий  
В его лохматые края.

Заря лимонно-рыжим шелком  
Над бархатной вспахнулась тьмой,  
Когда в луче он скрылся колком,  
Все рассказав — и все ж немой.

И лист его, в былом пожухлый,  
Передо мной давно лежит.  
Круглеют бисерные буквы  
И сумрачные чертежи.

Урус-дервиш, поэт-бродяга  
По странам мысли и земли!  
Как без тебя в поэтах наго!  
Как нагло звук твой расплели!

Ты умер смертью всех бездомных.  
Ты, предземшара, в шар свой взят.  
И ключья дум твоих огромных,  
Как листья, по свету летят.

Но почему не быть в изъяне!  
Когда-нибудь в будой людье  
Родятся все же будетляне  
И возвратят тебя в себе.

1925  
Москва

## ПЕРЕД СТИХАМИ

Нет, не белый взлет метелей  
Над землей необозримой.  
Нет, не судорога в теле  
Неразгаданной любимой.

Нет, не шаг ночных прохожих  
В тихий дом, к теплу и свету.  
Нет, не гул весенней дрожи  
В горных льдах, летящих к лету.

Это тише шума листьев,  
Рвущих почки. Легче звука.  
Это зимних звезд лучистей.  
Это радостная мука.

Это в самых малых порах  
Сердца, жаждущего биться.  
Это шелест слов, в которых  
Мысль моя сейчас родится.  
1926

## ЛИРИКА НИКИТИНА

Черты лирики Никитина определяются тем, что поэтический талант его в основе своей был эпическим. Преобладающей формой его стихотворений является лиро-эпическая песня, в центре которой лежит рассказ о каком-нибудь событии: о восходе солнца, о приезде ямщика, о несчастной любви. Движение мысли в его стихотворениях тоже явно эпического характера: картины их очень отчетливо располагаются в пространстве и времени. Спокойствие не покидает поэта даже в драматических местах.

Наряду со стихотворениями такого типа встречаются рассуждения на религиозно-философские или — реже — политические темы, но они занимают очень скромное место как по количеству, так и по литературно-поэтическим своим достоинствам.

Тем не менее именно с них удобно начать обзор лирики Никитина: в них заключены, пускай разрозненные и нестройные, но искренние ответы на первейшие вопросы бытия, которые встают перед каждым поэтом; в них может быть найден ключ к пониманию всей поэзии Никитина.

В глубоком мире со вселенной нашла себя душа Никитина, когда впервые обратила на себя взоры. Умиленное созерцание характерно для этого первоначального момента, и настолько сильно было умиление, что стихи, выражавшие его, сложились крепко и стройно, слова нашлись для него точные и сильные.

Присутствие непостижимой силы

Таинственно скрывается во всем, —

достаточно прочесть стихотворение, начинающееся этими стихами, с необычайной честностью и простотой вводящими в глубину темы, чтобы воспринять эти настроения Никитина.

Созерцающий мир «с какою-то отрадой непонятной» в вечерний тихий час, поэт и в себе ощущает глубокий покой:

И чужды все земные впечатленья,  
И так светло во глубине души,

Мне кажется, со мной в уединенье  
Тогда весь мир беседует в тиши.

Но чувствуя в себе гармонию с миром, поэт не растворяется в нем пантеистически, а сознает ценность человеческой личности:

И как-то отрадно мне думать,

Что я человеком рожден.

Смерть не вносит разлада в эту гармонию. «Невидимой цепью жизнь связана тесно с таинственной смертью». Природа служит человеку «колыбелью и вместе могилой».

<...>

Мирового покоя, возможности сказать: «Прекрасен мир» искал он более всего. Слова Шекспира: «Все благо и прекрасно на земле, когда живет в своем определенье», поставленные им эпиграфом к «Кулаку», выражали его подлинное отношение к тем явлениям, которые исказили идею добра и красоты в мире.

В прямой связи с этим умонастроением стоят взгляды Никитина на поэзию и призвание поэта. Поэт — творец, преобразователь жизни, осуществитель царства добра и красоты. Завет поэту:

Умей из груди безобразной

Картину стройную создать.

Небо, радужные звезды, музыкальное море и дремучий лес, все «сокровища» природы раскрыты для поэта. Она — его «наставник», она — его «друг». Ее он слушает, в ней черпает вдохновение. И в письмах своих, и в стихах Никитин неоднократно возвращается к этой теме зависимости поэта от природы. Но непосредственное, безвольное, с чужого голоса — хотя бы то был голос самой природы — пенье никогда не представлялось Никитину поэтическим идеалом. Власть творящей силы поэта казалась ему неизбежной в самых широких пределах. Не менее чем форма стихотворения ей должна быть подчинена сама жизнь людей. Если про первое он спокойно говорит, что в поэзии нужно «обдуманное слово», то про второе у него вырывается гневное восклицание:

— Будь ты проклято, праздное слово!

Поэт-творец является разновидностью той сильной личности, которую постоянно изображает Никитин и борьба которой со средою занимает в его поэзии видное место:

Крепче камня в несносной истоме,

Крепче меди в кровавой нужде —

таков его герой. Разные облики он принимает, но душа в них одна и та же. Вот сирота, которому отец оставил

Клад наследственный:  
Волю твердую,

Удаль смелую.

Вот мужик, мстящий за дочь убийством и пожаром. Вот «дворник ласковый». Вот Пантелей, вот убийца из «измены». Пчелинец Кудимыч; парень, неудачно присушивавший девку; ямщики, бурлаки, мельники, лесники и пахари, бобыли и нищие — все они обнаруживают в себе одну и ту же непреклонно-мужественную стихию.

Герои Никитина действуют в условиях деревенского и мещанского быта.

Крупный эпический талант обнаруживает Никитин всякий раз, когда перо его описывает быт. «Сора», «Жена ямщика», «Порча», «Дежеж», «Староста», «Мельница», «Мертвое тело» и целый ряд других стихотворений останутся навсегда в русской литературе мастерскими изображениями деревенской жизни в последнее перед освобождением крестьян десятилетие, точно так же, как «Уличная встреча», «Портной», «Хозяин» и др. — городской. Помещичий быт также изображен им в стихотворениях «Рассказ ямщика» и «Старый слуга». Во всех этих изображениях стихия эпоса, естественно, по самым темам их, преобладает над лирической стихией. Описание картин природы, утвари, обстановки, одежды, фигур и лиц и, наконец, самих событий притягивает к себе внимание поэта. Но неизменно, всюду, весь этот эпический материал пронизан насквозь и крепко спаян своеобразным гуманистическим пафосом. Во всяком герое Никитин прежде всего видит человека.

Все цвета радуги — от мощного жизнеутверждения до глубокой скорби — доступны лиризму Никитина. Но может быть, самые очаровательные краски появляются на его палитре, когда темой его становится любовь. Лирика любви представлена немногочисленными стихотворениями в его поэзии. Никитинская лирика любви — это лирика несчастной любви. Слишком много творилось насильничества над девичьим сердцем в его быту для того, чтоб поэт получил возможность воспевать любовь счастливую. Темная, упорная страсть характерна для его героев; вспыльчивость и беззаветность — для героинь. Метод лирических стихотворений Никитина осторожен и мудр.

Трепет сердца, упоенье —

Вам, слова, не воплотиться! —

говорит поэт и старается дать почувствовать этот трепет путем соответствующего описания природы, постепенным приближением внешнего мира к внутреннему. Вот типичные строки:

Дремлют розы. Прохлада плывет.  
Кто-то свистнул... Вот замер и свист.  
Ухо слышит, едва упадет  
Насекомым подточенный лист.

Как при месяце кроток и тих  
У тебя милый очерк лица!  
Эту ночь, полный грез золотых,  
Я б продлил без конца, без конца.

Какой тяжеловесной прозой кажутся после любовной лирики Никитина его стихи на гражданские и политические темы! Лучше других здесь его раннее стихотворение «Русь», спасаемое широкими географическими перспективами. Но такие пьесы, как «Война за веру», «Новая борьба», «Карс»... отличаются полным отсутствием художественных достоинств. Незрелость политической мысли, легкая критика и легкое же утверждение слишком общих идеалов отличают другие его пьесы этой группы. В редких случаях, когда он конкретно чувствует социальные противоречия современного ему уклада русской жизни, его голос достигает твердости и силы. Такова тема мщения в пьесах неизвестного года... Но и она не развита полностью, а только показана в потенции.

Медленно движется время,  
Веруй, надейся и жди...

Зрей, наше юное племя,  
Путь твой широк впереди.

«Юное племя» — основа всех надежд поэта. Любовь к детям сквозит каждый раз, как детские облики появляются в его стихах. Без сентиментализма он рисует деревенскую детвору, но с большим чувством. С горечью вспоминает он свое детство, бывшее далеко не таким, какой должна быть золотая пора человеческой жизни.

На тебя, на твои только силы,

Молодежь, вся надежда теперь, —

говорит Никитин. Молодежь являлась для него мостом к будущему, а чувствовать будущее, и чувствовать его как светлое будущее, необходимо было его эпической, светло настроенной душе. Ведь в нем были глубокие задатки идиллического мировоззрения. Ведь в нем, как в поэте, заключены были все возможности стать поэтом идиллическим. Образцы чистой русской идиллии дал только Никитин. Такие поэмы, как «Купец на пчельнике», «Ночлег извозчиков», «Лесник и его внук», остаются единственными в своем роде. Надо только вслушаться в тягучий их ритм, в их эпитеты, благостные и

улыбающиеся, в тон, каким говорится и о пчелах, и об яствах, и о плутнях, и об одеждах, чтобы ясно увидеть, как любовно принимает поэт в лоно своих взоров дорогой ему мир русской действительности, с какой увлекательной нежностью описывает он все подробности, все ужимки, все мелочи. В этой солнечной любви бесследно растворяются все угловатости характеров, вся неказистость быта. А это и есть главное свойство идиллического поэта — видеть мир как прекрасную и спокойную картину. Только в стихотворениях этого типа у Никитина чувствуется полный вздох удовлетворенного процессом творчества художника, только в них его талант горит всеми своими гранями, только в них синтезируется вполне стремление к прекрасному с стремлением к реальному. Это дает право в поэтическом портрете Никитина подчеркивать черты идиллизма преимущественно перед другими, обыкновенно подчеркиваемыми; о Никитине немало говорилось как о поэте гражданском, как о певце демократии. Все это правда, но какая-то внешняя правда, слишком очевидная, не та, до которой хотим мы доискаться и без которой не можем до конца понять поэта.

Условия времени и места подорвали то, что было в никитинской поэзии вечного, и вот почему безысходная грусть слышится так часто в его песне. С глубокой мукой вслушиваемся мы в недопетую песню Никитина. Есть нечто символическое в судьбе этого поэта. Неразлучимы поэзия и жизнь, и из самых недр чернозема поднимаются великаны красоты. И вот все еще забывает жизнь поэзию, и книга биографий поэтов похожа на мартиролог. Значит, эта жизнь еще не жизнь.

Так в недопетой песне таится призыв к подвигам более действенный, чем строки, вроде:

— Дружно на труд поспешим.

С трудом читаются такие строки. Трудны и довольно частые прозаизмы в стихах Никитина. Но на некоторые формальные недостатки его стихов нельзя смотреть без благоговения. Это те уклонения от канонов литературного языка, которые как вехи указывают на путь поэта с низин мещанства в русский пантеон.

1912

## НЕКОТОРЫЕ ТЕЧЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Символическое движение в России можно к настоящему времени считать, в главном его русле, завершенным. Выросшее из декадентства, оно достигло усилиями целой плеяды талантов того, что по ходу развития должно было оказаться апофеозом и что оказалось катастрофой... Причины этой катастрофы коренились глубоко в самом движении. Помимо причин случайных, как разрозненность сил, отсутствие вождя единого и т.д., здесь более всего действовали внутренние пороки самого движения.

Метод приближения имеет большое значение в математике, но к искусству он неприменим. Бесконечное приближение квадрата через восьмиугольник, шестнадцатиугольник и т.д. к кругу мыслимо математически, но никак не *artis mente*. Искусство знает только квадрат, только круг. Искусство есть состояние равновесия прежде всего. Искусство есть прочность. Символизм принципиально пренебрег этими законами искусства. Символизм старался использовать текущее слова... Теории Потемби устанавливают с несомненностью подвижность всего мыслимого за словом и за сочетаниями слов; один и тот же образ не только для разных людей, но и для одного и того же человека в разное время — значит разное. Символисты сознательно поставили себе целью пользоваться, главным образом, этой текучестью, усиливать ее всеми мерами, и тем самым нарушили царственную прерогативу искусства — быть спокойным во всех положениях и при всяких методах.

Заставляя слова вступать в соединения не в одной плоскости, а в непредвидимо разных, символисты строили словесный монумент не по законам веса, но мечтали удержать его одними проволоками "соответствий". Они любили облекаться в тогу непонятности; это они сказали, что поэт не понимает сам себя, что, вообще, понимаемое искусство есть пошлость... Но непонятность их была проще, чем они думали.

За этой бедой шла горшая. Что могло поставить преграды вторжению символа в любую область мысли, если бесконечная значимость составляла его неотъемлемый признак? С полной последовательностью Георгий Чулков захотел отдать во власть символа всю область политико-общественных исканий своего времени. С еще большей последовательностью ввел в символизм мистику, религию, теософию и спиритизм Вячеслав Иванов. Оба эти примера тем характерны, что еретиками оказывались сами символисты; ересь заводилась в центре. Ничьи вассалы не вступали в такие бесконечные комбинации ссор и мира — в сфере теорий, как вассалы символа. И удивительно ли, что символисты одного из благороднейших своих деятелей проглядели: Иннокентий Анненский был увенчан не ими.

К основным порокам символизма в кругу разрушивших его причин нельзя не отнести также и ряды частных противоречий, живших в отдельных деятелях. Героическая деятельность Валерия Брюсова может быть определена, как опыт сочетания принципов французского Парнаса с мечтами русского символизма. Это — типичная драма воли и среды, личности и момента. Сладостная пытка, на которую обрек себя наследник одного из образов Владимира Соловьева, Александр Блок, желая своим сначала резко импрессионистическим, позднее лиро-магическим приемом дать этому образу символическое обоснование, еще до сих пор длится, разрешаясь частично то отпадами Блока в



реализм, то мертвыми паузами. Творчество Бальмонта оттого похоже на протуберанцы Солнца, что ему вечно надо вырываться из ссыхающейся коры символизма. Федор Сологуб никогда не скрывал непримиримого противоречия между идеологией символистов, которую он полуисповедовал, и своей собственной — солипсической.

Катастрофа символизма совершилась в тишине — хотя при поднятом занавесе. Ослепительные “венки сонетов” засыпали сцену. Одна за другой кончали самоубийством мечты о мифе, о трагедии, о великом эпосе, о великой в простоте своей лирике. Из “слепительного да” обратно выявлялось “непримиримое нет”. Символ стал талисманом, и обладающих им нашлось несметное количество. Смысл этой катастрофы был многозначителен. Значила она ни больше, ни меньше, как то, что символизм не был выразителем духа России — тот, по крайней мере, символизм, который был методом наших символистов. Ни “Дионис” Вячеслава Иванова, ни “Телеграфист” Андрея Белого, ни пресловутая “Тройка” Блока не оказались имеющими общую с Россией меру.

Искупителем символизма явился бы Николай Клюев, но он не символист. Клюев хранит в себе народное отношение к слову, как к незабываемой твердыне, как к Алмазу Непорочному. Ему и в голову не могло бы придти, что “слова — хамелеоны”; поставить в песню слово незначащее, шаткое да валкое, ему показалось бы преступлением; сплести слова между собою не очень тесно, да с причудами, не с такою прочностью и простотой, как бревна сруба, для него невозможно. Вздох облегчения пронесся от его книг. Вяло отнесся к нему символизм. Радостно приветствовал его акмеизм...

Новый век влил новую кровь в поэзию русскую. Начало второго десятилетия — как раз та фаза века, когда впервые намечаются черты его будущего лика. Некоторые черты новейшей поэзии уже определились, особенно в противоположении предыдущему периоду. Между многочисленными книгами этой новой поэзии было несколько интересных; среди немалого количества кружков выделился Цех Поэтов. Газетные критики уже в самом названии этом подметили противопоставление прямых поэтических задач — оракульским, жреческим и иным. Но не заметила критика, что эта скромность, прежде всего, обусловлена тем, что Цех, принимая на себя культуру стиха, вместе с тем принял все бремя, всю тяжесть неисполненных задач предыдущего поколения поэтов. Непреклонно отвергая все, чторосло на поэзии от методологических увлечений, Цех полностью признал высоко поставленный именно символистами идеал поэта. Цех приступил к работе без всяких предвзятых теорий. К концу первого года выкристаллизовались уже выразимые точно тезы.

Резко очерченные индивидуальности представляются Цеху большой ценностью, — в этом смысле традиция не прервана. Тем глубже кажется единство некоторых основных линий мироощущения. Эти линии приблизительно названы двумя словами: акмеизм и адамизм. Борьба между акмеизмом и символизмом, если это борьба, а не занятие покинутой крепости, есть, прежде всего, борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю. Символизм, в конце концов, заполнив мир “соответствиями”, обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами, и умалил его высокую самооценку. У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще. Звезда Маир, если она есть, прекрасна на своем месте, а не как невесомая точка опоры невесомой мечты. Тройка удаля и хороша своими бубенцами, ямщиком и конями, а не притянутой под ее покров политикой. И не только роза, звезда Маир, тройка — хороши, т.е. не только хорошо все уже давно прекрасное, но и уродство может быть прекрасно. После всяких “неприятных” мир бесспорно принят акмеизмом, во всей совокупности красот и безобразий. Отныне безобразно только то, что безобразно, что недооволощено, что завяло между бытием и небытием.

Первым этапом выявления этой любви к миру была экзотика. Как бы вновь сотворенные, в поэзию хлынули звери; слоны, жирафы, львы, попугаи с Антильских островов наполняли ранние стихи Н. Гумилева. Тогда нельзя было еще думать, что это уже идет Адам. Но мало-помалу стали находить себе выражение и адамистические ощущения.

Знаменательной в этом смысле является книга М. Зенкевича “Дикая Порфира”. С юношеской зоркостью он вновь и вновь увидел нерасторжимое единство земли и человека, в остывающей планете он увидел изрытое струпами тело Иова, и в теле человеческом — железо земли. Сняв наслоения тысячелетних культур, он понял себя, как “зверя, лишённого и когтей и шерсти”, и не менее “радостным миром” представился ему микрокосм человеческого тела, чем макрокосм остывающих и вспыхивающих солнц. Махайродусы и ящеры — доисторическая жизнь земли — пленили его воображение; ожили камни и металлы, во всем он понял “скрытое единство живой души, тупого вещества”.

Но этот новый Адам пришел не на шестой день творения в нетронутый и девственный мир, а в русскую современность. Он и здесь огляделся тем же ясным, зорким оком, принял все, что увидел, и пропел жизни и миру аллилуия. “И майор, и поп, и землемер”, “женщина веснущатая”, и шахтер который “залихватски жарит на гармошке”, и “слезливая старуха-гадалка” — все вошло в любовный взор Адама... Владимир Нарбут, выпустивший сначала книжку стихов, в которой предметов и вещей было больше, чем образов, во второй книжке (“Аллилуия”), является поэтом, осмысленно и непреклонно возлюбившим землю. Описывая украинский мелкопоместный быт, уродство маленьких уютов, он не является простым реалистом, как могло бы показаться взгляду, легкому на сравнения, в победителях ищущему побежденных. От реалиста Владимира Нарбута отличает присутствие того химического синтеза, сплавляющего

явление с поэтом, который и снится никакому, даже самому хорошему, реалисту не может. Этот синтез дает совсем другую природу всем вещам, которых коснулся поэт. Горшки, коряги и макитры в поэзии, напр., Ивана Никитина, совсем не те, что в поэзии Владимира Нарбута. Горшки Никитина существовали не хуже и до того, как он написал о них стихи. Горшки Нарбута рождаются впервые, когда он пишет своего “Горшечника”, как невиданные доселе, но отныне реальные явления. Оттого-то нежить всякая у Нарбута так жива, и в такой же полной воплощенности входит в рай новой поэзии, как и звери Гумилева, как человек Зенкевича.

Новый Адам не был бы самим собой и изменил бы своей задаче — опять назвать имена мира и тем вызвать всю тварь из влажного сумрака в прозрачный воздух, — если бы он, после зверей Африки и образов русской провинции, не увидел и человека, рожденного современной русской культурой. О, какой это истонченный, изломанный, изогнувшийся человек! Адам, как истинный художник, понял, что здесь он должен уступить место Еве. Женская рука, женское чутье, женский взор здесь более уместны... Лирика Анны Ахматовой остроумно и нежно подошла к этой задаче, достаточно трудной. О “Вечере” много писали. Многим сразу стали дорогими изящная печаль, нелживость и бесхитрость этой книги. Но мало кто заметил, что пессимизм “Вечера” — акмеистичен, что “называя” уродцев невращения и всякой иной тоски, Анна Ахматова в несчастных этих зверенышах любит не то, что искалечено в них, а то, что осталось от Адама, ликующего в раю своем. Эти “остатки” она ласкает в поэзии своей рукой почти мастера.

Труднее всего было проложить новый путь к лирике; к эпосу дорога не так была засорена, но к лирике безупречных слов надо было пробиваться. Не оттого ли и называлась юношеская книга Н. Гумилева “Путь конквистадоров”? Действительно, надо было иметь много отваги и бескорыстной любви к будущему, чтобы в то время, когда расцвета своего достигла лиро-магическая поэзия, исповедать и в лирике завет Теофиля Готье:

554 Созданье тем прекрасней,  
Чем взятый материал

Бесстрастей! —  
Стих, мрамор иль металл.

Как новый и бесстрашный архитектор, Н. Гумилев решил употреблять в поэзии только “бесстрастный материал”. В этом решении тем большая видна дерзость, что по характеру своей поэзии Н. Гумилев скорее всего лирик, — музыка Верлена, магия Блока — вот какие первоклассные твердыни он не побоялся атаковать из любви к беспристрастию. Во всяком случае путь к новой лирике и к ничем неограничиваемым темам открыт.

Итак, это просто-напросто Парнас — новые Адамы, — скажут нам любители “кругов” в истории. Нет, это не Парнас. Адам не ювелир, и он не в чарах вечности. Если Леконт де Лиль и полюбился Зенкевичу, то — “Сном Ягуара”. Если Гумилеву и дорог холод в красоте, то это холод Теофиля Готье, а не парнасцев. А уж какие же парнасцы Нарбут или Ахматова?

Нет, просто с новым веком пришло новое ощущение жизни и искусства. Стало ясно, что символизм не есть состояние равновесия, а потому возможен только для отдельных частей произведения искусства, а не для его созданий в целом. Новые поэты не парнасцы, потому что им не дорога сама отвлеченная вечность. Они и не импрессионисты, потому что каждое рядовое мгновение не является для них художественной самоцелью. Они не символисты, потому что не ищут в каждом мгновении просвета в вечность. Они акмеисты, потому что они берут в искусство те мгновения, которые могут быть вечными.

# Анна Ахматова

1889—1966



## МУЗЕ

Муза-сестра заглянула в лицо,  
Взгляд ее ясен и ярок.  
И отняла золотое кольцо,  
Первый весенний подарок.

Муза! ты видишь, как счастливы все —  
Девушки, женщины, вдовы...  
Лучше погибну не колесе,  
Только не эти оковы.

Знаю: гадая, и мне обрывать  
Нежный цветок маргаритку.

\* \* \*

Нам свежесть слов и чувства простоту  
Терять не то ль, что живописцу — зренье  
Или актеру — голос и движенье,  
А женщине прекрасной — красоту?

Но не пытайся для себя хранить  
Тебе дарованное небесами:

\* \* \*

Муза ушла по дороге,  
Осенней, узкой, крутой,  
И были смуглые ноги  
Обрызганы крупной росой.

Я долго ее просила  
Зимы со мной подождать,  
Но сказала: «Ведь здесь могила,  
Как ты можешь еще дышать?»

Должен на этой земле испытать  
Каждый любовную пытку.

Жгу до зари на окошке свечу  
И ни о ком не тоскую,  
Но не хочу, не хочу, не хочу  
Знать, как целуют другую.

Завтра мне скажут, смеясь, зеркала:  
«Взор твой не ясен, не ярок...»  
Тихо отвечу: «Она отняла  
Божий подарок».

*10 ноября 1911  
Царское Село*

Осуждены — и это знаем сами —  
Мы расточать, а не копить.

Иди один и исцеляй слепых,  
Чтобы узнать в тяжелый час сомненья  
Учеников злорадное глумленье  
И равнодушие толпы.

*23 июня 1915  
Слепнево*

Я голубку ей дать хотела,  
Ту, что всех в голубятне белей,  
Но птица сама полетела  
За стройной гостьей моей.

Я, глядя ей вслед, молчала,  
Я любила ее одну,  
А в небе заря стояла,  
Как ворота в ее страну.

*15 декабря 1915  
Царское Село*

## ПЕСНЯ О ПЕСНЕ

Она сначала обожжет,  
Как ветерок студень,  
А после в сердце упадет  
Одной слезой соленой.

И злomu сердцу станет жаль  
Чего-то. Грустно будет.  
Но эту легкую печаль  
Оно не позабудет.

\* \* \*

О, есть неповторимые слова,  
Кто их сказал — истратил слишком много.

\* \* \*

556

О, знала ль я, когда в одежде белой  
Входила муза в тесный мой приют,  
Что к лире, навсегда окаменелой,  
Мои живые руки припадут.

О, знала ль я, когда неслась, играя,  
Моей любви последняя гроза,

## БОРИС ПАСТЕРНАК

Он, сам себя сравнивший с конским глазом,  
Косится, смотрит, видит, узнает,  
И вот уже расплавленным алмазом  
Сияют лужи, изнаывает лед.

В лиловой мгле покоятся задворки,  
Платформы, бревна, листья, облака.  
Свист паровоза, хруст арбузной корки,  
В душистой лайке робкая рука.

Звенит, гремит, скрежещет, бьет прибоем  
И вдруг притихнет, — это значит, он  
Пугливо пробирается по хвоям,  
Чтоб не спугнуть пространства чуткий сон.

И это значит, он считает зерна  
В пустых колосьях, это значит, он

## МАЯКОВСКИЙ В 1913 ГОДУ

Я тебя в твоей не знала славе,  
Помню только бурный твой рассвет,  
Но, быть может, я сегодня вправе  
Вспомнить день тех отдаленных лет.  
Как в стихах твоих крепчали звуки,  
Новые роились голоса...  
Не ленились молодые руки,  
Грозные ты возводила леса.  
Все, чего касался ты казалось  
Не таким, как было до тех пор,  
То, что разрушал ты, — разрушалось,  
В каждом слове бился приговор.

Я только сею. Собрать  
Придут другие. Что же!  
И жниц ликующую рать  
Благослови, о Боже!

А чтоб Тебя благодарить  
Я смела совершенней,  
Позволь мне миру подарить  
То, что любви нетленней.

23 мая 1916

Слетнево

Неистошима только синева  
Небесная и милосердье Бога.

1916. Конец года

Севастополь

Что лучшему из юношей, рыдая,  
Закрою я орлиные глаза.

О, знала ль я, когда, томясь успехом,  
Я искушала дивную Судьбу,  
Что скоро люди беспощадным смехом  
Ответят на предсмертную мольбу...

30 мая 1927. Мраморный дворец

К плите дарьяльской, проклятой и черной,  
Опять пришел с каких-то похорон.

И снова жжет московская истома,  
Звенит вдали смертельный бубенец...  
Кто заблудился в двух шагах от дома,  
Где снег по пояс и всему конец?

За то, что дым сравнил с Лаокооном,  
Кладбищенский воспел чертополох,  
За то, что мир наполнил новым звоном  
В пространстве новом отраженных строф, —

Он награжден каким-то вечным детством,  
Той щедростью и зоркостью светил,  
И вся земля была его наследством,  
А он ее со всеми разделил.

19 января 1936

Одинок и часто недоволен,  
С нетерпеньем торопил судьбу,  
Знал, что скоро выйдешь весел, волен  
На свою великую борьбу.  
И уже отзывный гул прилива  
Слышался, когда ты нам читал,  
Дождь косил свои глаза гневливо,  
С городом ты в буйный спор вступал.  
И еще не слышанное имя  
Молнией влетело в душный зал,  
Чтобы ныне, всей страной хранимо,  
Зазвучать, как боевой сигнал.

3 марта 1940

## ТАЙНЫ РЕМЕСЛА

### 1. Творчество

Бывает так: какая-то истома;  
В ушах не умолкает бой часов;  
Вдали раскат стихающего грома.  
Неузнанных и пленных голосов  
Мне чудятся и жалобы и стоны,  
Сужается какой-то тайный круг,  
Но в этой бездне шепотов и звонов  
Встает один, все победивший звук.  
Так вокруг него непоправимо тихо,  
Что слышно, как в лесу растет трава,  
Как по земле идет с котомкой лихо...  
Но вот уже послышались слова  
И легких рифм сигнальные звоночки, —  
Тогда я начинаю понимать,  
И просто продиктованные строчки  
Ложатся в белоснежную тетрадь.

5 ноября 1936

Фонтанный дом

### 2

Мне ни к чему одические рати  
И прелесть элегических затей.  
По мне, в стихах все быть должно некстати,  
Не так, как у людей.

Когда б вы знали, из какого сора  
Растут стихи, не ведая стыда,  
Как желтый одуванчик у забора,  
Как лопухи и лебеда.

Сердитый окрик, дегтя запах свежий,  
Таинственная плесень на стене...  
И стих уже звучит, задорен, нежен,  
На радость вам и мне.

21 января 1940

### 3. Муза

Как и жить мне с этой обузой,  
А еще называют Музой,  
Говорят: "Ты с ней на лугу..."  
Говорят: "Божественный лепет..."  
Жестче, чем лихорадка, оттреплет,  
И опять весь год ни гу-гу.

### 4. Поэт

Подумаешь, тоже работа, —  
Беспечное это житье:  
Подслушать у музыки что-то  
И выдать шутя за свое.

И чье-то веселое скерцо  
В какие-то строки вложив,  
Поклясться, что бедное сердце  
Так стонет среди блестящих нив.

А после подслушать у леса,  
У сосен, молчальниц на вид,  
Пока дымовая завеса  
Тумана повсюду стоит.

Налево беру и направо,  
И даже, без чувства вины,  
Немного у жизни лукавой,  
И все — у ночной тишины.

Лето 1959

Комарово

### 5. Читатель

Не должен быть очень несчастным  
И, главное, скрытным. О нет! —

Чтоб быть современнику ясным,  
Весь настежь распахнут поэт.

И рампа торчит под ногами,  
Все мертвенно, пусто, светло,  
Лайм-лайта холодное пламя  
Его заклеимило чело.

А каждый читатель как тайна,  
Как в землю закопанный клад,  
Пусть самый последний, случайный,  
Всю жизнь промолчавший подряд.

Там все, что природа запрячет,  
Когда ей угодно, от нас.  
Там кто-то беспомощно плачет  
В какой-то назначенный час.

И сколько там сумрака ночи,  
И тени, и сколько прохлад,  
Там те незнакомые очи  
До света со мной говорят,

За что-то меня упрекают  
И в чем-то согласны со мной...  
Так исповедь льется немая,  
Беседы блаженнейший зной.

Наш век на земле быстротечен  
И тесен назначенный круг,  
А он неизменен и вечен —  
Поэта неведомый друг.

23 июля 1959

Комарово

### 6. Последнее стихотворение

Одно, словно кем-то встревоженный гром,  
С дыханием жизни врывается в дом,  
Смеется, у горла трепещет,  
И кружится, и рукоплещет.

Другое, в полночной родясь тишине,  
Не знаю откуда крадется ко мне,  
Из зеркала смотрит пустого  
И что-то бормочет сурово.

А есть и такие: среди белого дня,  
Как будто почти что не видя меня,  
Струятся по белой бумаге,  
Как чистый источник в овраге.

А вот еще: тайное бродит вокруг —  
Не звук и не цвет, не цвет и не звук, —  
Гранится, меняется, вьется,  
А в руки живым не дается.

Но это!.. по капельке вышло кровь,  
Как в юности злая девчонка — любовь,  
И, мне не сказавши ни слова,  
Безмолвием сделалось снова.

И я не знавала жесточе беды.  
Ушло, и его протянулись следы  
К какому-то крайнему краю,  
А я без него... умираю.

1 декабря 1959

Ленинград

### 7. Эпиграмма

Могла ли Биче словно Дант творить,  
Или Лаура жар любви восславить?  
Я научила женщин говорить...  
Но, боже, как их замолчать заставить!



## 8. Про стихи Владимиру Нарбуту

Это — выжимки бессонниц,  
Это — свеч кривых нагар,  
Это — сотен белых звонниц  
Первый утренний удар...  
Это — теплый подоконник  
Под черниговской луной,  
Это — пчелы, это — донник,  
Это — пыль, и мрак, и зной.

*Апрель 1940, Москва*

## 9. Осипу Мандельштаму

— Я над ним склоняюсь как над чашей  
В них заветных заметок не счесть —  
1957

## ПУШКИН

Кто знает, что такое слава!  
Какой ценой купил он право,  
Возможность или благодать

\* \* \*

558

А в книгах я последнюю страницу  
Всегда любила больше всех других, —  
Когда уже совсем неинтересны  
Герой и героиня, и прошло  
Так много лет, что никого не жалко,  
И, кажется, сам автор  
Уже начало повести забыл,  
И даже «вечность поседела»,  
Как сказано в одной прекрасной книге,  
Но вот сейчас, сейчас  
Все кончится, и автор снова будет  
Бесповоротно одинок, а он  
Еще старается быть остроумным  
Или язвит — прости его господь! —  
Прилаживая пышную концовку,  
Такую, например:

## ИЗ ЦИКЛА “ТАЙНЫ РЕМЕСЛА”

Не повторяй — душа твоя богата —  
Того, что было сказано когда-то,

## СОЖЖЕННАЯ ТЕТРАДЬ

Уже красуется на книжной полке  
Твоя благополучная сестра,  
А над тобою звездных стай осколки  
И под тобою угольки костра.  
Как ты молила, как ты жить хотела,  
Как ты боялась едкого огня,

## К СТИХАМ

I

Вы так вели по бездорожью,  
Как в мрак падучая звезда.  
Вы были горечью и ложью,  
А утешеньем — никогда.

## 10

Многое еще, наверно, хочет  
Быть воспетым голосом моим:  
То, что, бессловесное, грохочет,  
Иль во тьме подземный камень точит,  
Или пробивается сквозь дым.  
У меня не выяснены счета  
С пламенем, и ветром, и водой...  
Оттого-то мне мои дремоты  
Вдруг такие распахнут ворота  
И ведут за утренней звездой.

1942

*Ташкент*

Над всем так мудро и лукаво  
Шутить, таинственно молчать  
И ногу ножкой называть?..

1943

...И только в двух домах  
В том городе (название неясно)  
Остался профиль (кем-то обведенный  
На белоснежной извести стены),  
Не женский, не мужской, но полный тайны.  
И, говорят, когда лучи луны —  
Зеленой, низкой, среднеазиатской —  
По этим стенам в полночь пробегают,  
В особенности в новогодний вечер,  
То слышится какой-то легкий звук,  
Причем одни его считают плачем,  
Другие разбирают в нем слова.  
Но это чудо всем поднадоело,  
Приезжих мало, местные привыкли,  
И, говорят, в одном из тех домов  
Уже ковром закрыт проклятый профиль.

25 ноября 1943

*Ташкент*

Но, может быть, поэзия сама —  
Одна великоленная цитата.

4 сентября 1956

Но вдруг твое затрепетало тело,  
А голос, улетаая, клял меня.  
И сразу все зашелестели сосны  
И отразились в недрах лунных вод,  
А вокруг костра священнейшие весны  
Уже вели надгробный хоровод.

1961

II

Хулимые, хвалимые,  
Ваш голос прост и дик,  
Вы — непереволимые  
Ни на один язык.  
Войдете вы в забвение,  
Как люди входят в храм,  
Мое благословение  
Я вам на это дам.

## ЗАМЕТКИ К “ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ”

...“Триптих” ничем не связан ни с одним из произведений 10-х годов, как хочется самым четвероногим читателям, кот[орые] в “простоте” своей полагают, что это способ легче всего отмахнуться от 40-х. “Это старомодно — так когда-то писали”<sup>1</sup>. Кто, когда? М[ожет] б[ыть], это очень плохо, но так никто никогда не писал, и между прочим в 10-х годах.

<sup>1</sup> Таково было мнение, например, И.Л. Сельвинского. (Ахм.)

В. М. Жирмунский очень интересно говорил о поэме. Он сказал, что это исполнение мечты символистов. т.е. это то, что они проповедовали в теории, никогда не осуществляли в своих произведениях (магия ритма, волшебство видения), что в их поэмах ничего этого нет.

...Напр[имер], (Блок о Комиссаржевской): В. Ф. Ком[иссаржевская] голосом своим вторила мировому оркестру. Оттого ее требовательный и нежный голос был подобен голосу весны, он звал нас безмерно дальше, чем содержание произносимых слов.

Вот эту возможность звать голосом неизмеримо дальше, чем это делают произносимые слова, Жирм[унский] и имеет в виду, говоря о “Поэме без героя”. Оттого столь различно отношение к Поэме у читателей. Одни сразу слышат это эхо, этот второй шаг. Другие его не слышат [...].

Все это я сообразила очень недавно, и, возможно, это и стало моим разлучением с Поэмой.

...[Е. С.] Добин назвал ее вершиной 20-го столетия (1960. Лето. Комарово). X — реквиемом по всей Европе<sup>2</sup> (1946).

В. В. Чердынцев сказал...

...Борьба с читателем продолжалась все время. Помощь читателя (особенно в Ташкенте) тоже. Там мне казалось, что мы пишем ее все вместе.

\* \* \*

Итак, если слова Берк[овского] не просто комплимент, — “Поэма без героя” обладает качествами и свойствами совершенно нового и не имеющего в истории литературы [и тени] прецедента — произведения, потому что ссылка на музыку не может быть приложена ни к одному известному нам литературному произведению.

О музыке, в связи с “Триптихом”, начали говорить очень рано, еще в Ташкенте (называли “Карнавал” Шумана — Ж. Санд), но там характеристики даны средствами самой музыки. Установление им же ее танцевальной сущности (о кот[орой] говорил и Пастернак — фигуры “Русской”) объясняет ее двукратный уход в балетное либретто.

...Б. Пастернак говорил о Поэме как о танце. Две фигуры “Русской”. “С платочком”, “отступая” — это лирика — она прячется. Вперед, раскинув руки, — это поэма. Говорил, как всегда, необычайно — не повторить, не запомнить, а все полно трепетной жизни. (14 дек. 1960. Москва).

...В наше время кино так же вытеснило и трагедию, и комедию, как в Риме пантомима. Классические произведения греческой драматургии переделывались в либретто для пантомимы в период империи. М[ожет] б[ыть], не случайная аналогия! Не то же ли самое “Ромео и Джульетта” (Проко[фьев]) и “Отелло” (Хачатурян), превращенные в балеты.

Сегодня М. А. З[енкевич] долго и подробно говорил о “Триптихе”. Она (то есть поэма) по его мнению — Трагическая Симфония — музыка ей не нужна, потому что содержится в ней самой. Автор говорит как Судьба Ананке, подымаясь надо всем — людьми, временем, событиями. Сделано очень крепко. Слово акмеистическое, с твердо очерченными границами. По фантастике близко к “Заблудившемуся Трамваю”. По простоте сюжета, который можно пересказать в двух словах, — к “Мед[ному] Вс[аднику]”.

(2-го января 1961)

За словами мне порой чудится петербургский период русской истории:

Да будет пусто место сне

дальше Суздаль, Покровский монастырь — Евдокия Федоровна Лопухина.

Петербургские ужасы: смерть Петра, Павла, дуэль Пушкина, наводнение, блокада. Все это должно звучать в еще несуществующей музыке...

Поэма двоится. Все время звучит второй шаг. Что-то идущее рядом — другой текст, и не понять, где голос, где эхо и которая тень другой, потому что она вместительна, чтобы не сказать бездонна. Никогда еще брошенный в нее факел не осветил ее до дна. Я как дождь проникаю в самые узкие щелочки, расширяя их — так появляются новые строфы. ...Сейчас я поняла: “Вторая” (“Рядом с этой идет другая”), которая так мешает чуть ли не с самого начала — это пропуски, это незаполненные (“Ромео не было, Эней, конечно, был”) пробелы, из которых иногда, почти чудом, удаётся выловить что-то и вставить в текст. К этому в сущности сводится моя деятельность, которая так раздражает некоторых читателей. К моему огорчению эти куски часто называют “жемчужинами” и клянутся, что они лучше окружающего текста (так было с лирическим отступлением о госте из будущего, 1 главка), так произошло на днях с куском “Кто-то с ней без лица и названья... А теперь прощаться пора”...

Похоже, не то что я пропустила все лучшее, уступив его, скажем, музыке, и написала все худшее, но лучшее продолжало тесниться и местами прорываться в печатный текст, неся с собой тень, призрак музыки (но никак не музыкальность в банальном смысле), в которой оно пребывало. Оттого и незаметны “швы”...

\* \* \*

Первая запись “Прозы к поэме” датирована 7 мая 1961 года, последняя относится к августу — октябрю 1964 года, но в основном они сделаны с мая по декабрь 1961 года. После уже сделанных записей появляется план.

<sup>2</sup> В заметке “Вместо предисловия (к балету „Триптих“) Ахматова пишет: “Гость из будущего называет Поэму Реквиемом по всей Европе и исчезает в мутном зеленом зеркале Шереметевского чердака (помахал мне рукой и не по-русски молвил: “До свиданья!”).”

- План “Прозы о поэме” (Может быть, это будет новое “Вместо предисловия”).
1. Где и когда я ее писала.
  2. Как она меня преследовала.
  3. О самой Поэме. Провал попыток заземления (запись из пестрой тетради). Ее уходы в балет. Бумеранг. — Карусель. — Поэма Канунов. (Примеры).
  4. Ее связь с петербургской гофманианой.
  5. Подтекст. “Другая” — траурная — обломки ее в “Триптихе”.

Писать широко и свободно. Симфония.

Определить, когда она начала звучать во мне, невозможно. То ли это случилось, когда я стояла с моим спутником на Невском (после генеральной репетиции “Маскарада” 25 февраля 1917 г.), а конница лавой неслась по мостовой, то ли, когда я стояла уже без моего спутника на Литейном мосту, в то время, когда его неожиданно развели среди бела дня (случай беспрецедентный), чтобы пропустить к Смольному миноносцы для поддержки большевиков (25 окт. 1917 г.). Как знать?!

Ольга в ложе смотрит кусочек моего балета “Снежная маска”. Новогодняя почти андерсеновская метель. Сквозь ее — видения (можно из “Снежной маски”).

Вообще же это апофеоз 10-х годов во всем их великолепии и их слабости. Ощущение Канунов, Сочельников — ось, на которой вращается вся вещь, как волшебная карусель... Это то дыхание, которое приводит в движение все детали и самый окружающий воздух. (Ветер завтрашнего дня).

...Поэма перерастает в мои воспоминания, кот[орые] по крайней мере один раз в год (часто в декабре) требуют, чтобы с ними что-нибудь сделала.

Это бунт вещей,  
Это сам Кошей

На расписанный сел сундук

560

Я начала ее в Ленинграде (в мой самый урожайный 1940 год), продолжала в “Константинополе для бедных”, который был для нее волшебной колыбелью, — Ташкенте, потом в последний год войны опять в Фонтанном Доме, среди развалин моего города, в Москве и между сосенок Комарова. Рядом с ней, такой пестрой (несмотря на отсутствие красочных эпитетов) и тонущей в музыке, шел траурный, единственным аккомпанементом которого может быть только Тишина и редкие отдаленные удары похоронного звона. В Ташкенте у нее появилась еще одна попутчица — пьеса “Энума Элиш” — одновременно шутовская и пророческая, от которой и пепла нет. Лирика ей не мешала, и она не вмешивалась в нее.

Рядом с этой идет “Другая” ..., которая так мешает чуть ни с самого начала (во всяком случае в Ташкенте) — это просто пропуски, это незаполненные (Ромео не было, *Эней*, конечно, был) пробелы, из которых иногда почти чудом удается выловить что-то и вставить в текст.

С помощью скрытой в ней музыки дважды уходила от меня в балет.

25 ноября... Так возясь то с балетом, то с киносценарием, я все не могла понять, что собственно я делаю. Следую[щая] цитата разъяснила дело: “This book may be read as a poem or verse play”, пишет Peter Veereck (1961. “The Tree Witch”) и затем технически объясняет, каким образом поэма превращается в пьесу. То же и одноврем[енно] я делала с “Триптихом”. Его “The Tree Witch” — современник моей поэмы и, возможно, такая близость...

Другое ее свойство: этот волшебный напиток, лиясь в сосуд, вдруг густеет и превращается в мою биографию, как бы увиденн[ую] кем-то во сне или в ряде зеркал. (“И я рада или не рада, что иду с тобой...”). Иногда я вижу ее всю сквозную, излучающую непонятный свет (похожий на свет белой ночи, когда все светится изнутри), распахиваются неожиданные галереи, ведущие в никуда, звучит второй шаг, эхо, считая себя самым главным, говорит свое, а не повторяет чужое, тени притворяются теми, кто их отбросил. Все двойится и тройится — вплоть до дна шкатулки.

И вдруг эта фата-моргана обрывается. На столе просто стихи, довольно изящные, искусные, дерзкие. Ни таинственного света, ни второго шага, ни взбунтовавшегося эха, ни теней, получивших отдельное бытие, и тогда я начинаю понимать, почему она оставляет холодными некоторых своих читателей. Это случается, главным образом, тогда, когда я читаю ее кому-нибудь, до кого она не доходит, и она, как бумеранг (прошу извинить избитое сравнение), возвращается ко мне, но в каком виде (!?), и ранит меня самое. 17 мая 1961. Комарово.

О поэме.

Она кажется всем другой:

- Поэма совести (Шкловск[ий])
- Танец (Берковский)
- Музыка (почти все)
- Испол[нилась] мечта символист[ов] (Ж[ирмунский])
- Поэма Канунов, Сочельников (Б. Филиппов)
- Поэма — моя биография
- Историческая картина, летопись эпохи (Чуковский)
- Почему произошла Революция (Шток)
- Одна из фигур русской пляски (раскинув руки и вперед (Паст[ернак]). Лирика, отступая и закрываясь платочком...

Когда в июне 1941 г. я прочла М. Ц. кусок поэмы (первый набросок), она довольно язвительно сказала: “Надо обладать большой смелостью, чтобы в 41 году писать об арлекинах, колобинах и пьере”, очевидно полагая, что поэма — мирискусничная

стилизация в духе Бенуа и Сомова, т.е. то, с чем она, м.б., боролась в эмиграции, как с старомодным хламом. Время показало, что это не так.

Попытка заземлить ее (по совету покойного [С. З.] Галкина) кончилась полной неудачей. Она категорически отказалась идти в предместья. Ни цыганки на заплыванной мостовой, ни паровика, идущего до Скорбящей, ни о Хлебн[икове], ни Горячего Поля, она не хочет ничего этого. Она не пошла на смертный мост с Маяковским, ни в пропахшие березовым веником пятикопеечные бани, ни в волшебные блоковские портерные, где на стенах корабли, а вокруг тайна и петербургский мир — она упрямо осталась на своем роковом углу у дома, кот[орый] построили в начале 19[ека] бр[атя] Адамими, откуда видны окна Мр[аморного] Дворца, а мимо под звуки барабана возвращаются в свои казармы курносые павловцы. В то время, как сквозь мягкую мокрую новогоднюю мятель на Марсовом Поле сквозят обрывки ста майских парадов и

Все таинства Летнего Сада —

Наводненья, свиданья, осада...

Еще одно интересное: я заметила, что чем больше я ее объясняю, тем она загадочнее и непонятнее. Что всякому ясно, что до дна объяснить ее я не могу и не хочу (не смею) и все мои объяснения (при всей их узорности и изобретательности) только запутывают дело, — что она пришла ниоткуда и ушла в никуда, ничего не объяснила...

И только сегодня мне удалось окончательно формулировать особенность моего метода (в Поэме). Ничто не сказано в лоб. Сложнейшие и глубочайшие вещи изложены не на десятках страниц, как они привыкли, а в двух строчках, но для всех понятн[ых].

### Либретто балета

I. На темной сцене освещен только стол — два прибора. Свечи. X — спиной к зрителю в длинной черной шали, сидит, облокотившись на стол. Часы. — Без пяти полночь. Разговор с непришедшим. (Он — портрет или бюст или *тень*). Звонок. Все меняется. Стол во всю сцену — огромный пиришественный зал. Толпа ряженных. Все танцуют: Демон, Дон Жуан с окутанной трауром Анной, Фауст (старый) с мерт[вой] Гретхен, Верстовой Столб (один), Козлоногая ведет вакхическое шествие, как бы на чернофиг[урной] вазе. X — отрекается от всех и больше всего от себя, самой молодой, в воспетой шали. “Гость из будущего” выходит из одного зеркала, *traverse la scène* и входит в другое. Все в ужасе. Банальнейший танец Коломбины, Арлекина и Пьеро. Ложное благополучие. Хиромант или Распутин <“Лишняя Тень”> и все вокруг нее. <Во фраке хромает.> Показывает всем их будущее. *Вдруг* появляется на голову всех выше, в черном плаще, в маске. Сбрасывает плащ, снимает маску — это драгун-мальчик. Лишняя Тень отказывается ему гадать, тот настаивает, в глубине сцены возникает на мгновение сцена самоубийства...

II. (Сон драгуна: прошлое и будущ[ее]). У Коломбины. *Interieur O.* Освещен уголок. На стенах портреты O., кот[орые] временами оживают, переглядываются, не выходя из рам. Верка — маленькая камеристка. Одевает и обувает Коломбину. Зеркало. В зеркале отражается Лишняя Тень ... Приносят записки, цветы. Столовая. Приезжает драгун. Интимный завтрак. Его ревность. Он отнимает письмо и розы. Ее клятва. Полное согласие. *Pas de deux.* Зальце. Она отрезает свой “палевый локон” и дарит ему. (Встреча в Мальт[ийской] Капелле). *Requiem* Моцарта. Два арлекина — он гонит обоих. Прием. Опять спальня. Венерин алтарь. Но драгун уже забыт. O., лежа в кружевном чепчике и ночной рубашке, принимает гостей. Горят свечи в высоких стекл[янных] подсвечниках. “И в круглом зеркале постель отражена”.

<И уже почти что забыт

Мальчик>...

Ты ему, как стали — магнит.

Он бледнеет, видит сквозь слезы,

Как тебе протянули розы,

И как враг его знаменит.

Гости, Клюев и Есенин пляшут дикую, почти хлыстовскую, русскую. Демон. Она вся — ему навстречу. Черные розы. Первая сцена ревности драгуна. Его отчаяние. Стужа заглядывает в окно... Куранты играют. “Коль славен...”. Хромой и учтивый пытается утешить драгуна, соблазняя чем-то очень темным. “Башня” Вяч. Иванова — Хромой и учтивый дома. Античность. Оживает Пергамский алтарь. Эдип — Антигона. Проклятие. Языческая Русь (Городецкий, Стравинский, Весна священная, Толстой, ранний Хлебников). Они на улице. Таврический сад в снегу, вьюга. Призраки в вьюге. (М.б., даже — двенадцать Блока, но вдалеке и не реально)...

III. Драгун у фонаря. Встречи: Вера с злой запиской, Генерал, его бросили, две девки зовут драгуна — он не идет. Она мерещится ему в окне в разных видах за тюлевой занавеской, как смерть (*Одно мгновение!*) Психея. Шум времени! Мятель. Марсово Поле. Бал призраков. Призрак военного периода. (Военная музыка). Марши. Проезд. Лир[ическое] отступление. Все переплетается, как во сне. (Ольга в ложе смотрит кусочек моего балета “Снежная маска”). Драгун сочиняет стихи под фонарем, Факелы. Опять генерал в ник[олаевской] шинели. Драгун, задумавшись, его не замечает. В глубине сцены взлетает второй занавес — страшная лестница, освещенная газом (синий свет)... С маскарада возвращается O., с ней Неизвестный... Сцена перед дверью. Драгун неподвижен в нише. Их прощание, которое не оставляет никаких сомнений. Поцелуй. O. входит к себе. Самоубийство драгуна... Выстрел. Гаснет свет. Панихида в музыке. Выходит O., становится на колени над телом. Дверь остается широко открытой, через нее видно все, что случится: и что мы знаем, и за ним неизвестное Грядущее. (18 дек. 1959 [Улица] Кр[асная] конница).



Распахивается дверь (расширяясь и вырастая). В длинном черном платке выходит Коломбина (со свечкой) и становится на колени у тела. Другая фигура в таком же платке и с такой же свечкой подымается по лестнице, чтобы также стать у тела. Звуки Шопена. 24. дек. 1959.

Появляется на балу в *I-ой картине*. В белом домино и красной маске с фонарем и лопатой. У нее свита за кулисами, она свистом вызывает ее и танцует с ней. Все разбегаются. Во *II-ой картине* она заглядывает в окно комнаты Коломбины и отражается в зеркале двоясь, троясь и т.д. Зеркало разбивает вдребезги, предвещая несчастье.

В (третьей) *III-ей картине* выходит из кареты в бобровой шинели и в цилиндре, предлагает драгуну ехать с ним... Звезды — ветки Михайловского Сада. Он [драгун] качает головой и показывает палевый локон. Рукой в белой перчатке [Лишняя] Тень хочет отнять локон. Он хватает Тень за руку — перчатка остается у него в руке, руки не было. Он в ярости <рвет перчатку>.

*Бродячая Собака* — вечер Тамары Карсавиной — она танцует на зеркале. Маскарад — топится большой камин. Вдруг все маски делаются Лишними Тенями (переглядываются, хохочут)...

...на этом маскараде были “все”. Отказа никто не прислал. И не написавший еще ни одного любовного стихотворения, но уже знаменитый Осип Мандельштам (“Пепел на левом плече”), и приехавшая из Москвы на свой “Нездешний вечер” и все на свете перепутавшая Марина Цветаева... Тень Врубеля — от него все демоны XX в[ека], первый он сам ... Таинственный, деревенский Клюев, и заставивший звучать по-своему весь XX век великий Стравинский, и демонический Доктор Дапертуго [В. Э. Мейерхольд], и погруженный уже пять лет в безнадежную скуку Блок (трагический тенор эпохи), и пришедший как в “Собаку” Велимир I [Хлебников] ... И Фауст — Вячеслав Иванов, и прибежавш[ий] своей танцующей походкой и с рукописью своего “Петербурга” под мышкой — Андрей Белый, и сказочная Тамара Карсавина. И я не поручусь, что там в углу не поблескивают очки [В. В.] Розанова и не клубится борода Распутина, в глубине залы, сены, ада (не знаю чего) временами гремит не то горное эхо, не то голос Шаляпина. Там же иногда пролетает не то царскосельский лебедь, не то Анна Павлова, а уж добриковский Маяковский, наверно, курит у камина ... (но в глубине “мертвых” зеркал, которые оживают и начинают светиться каким-то подозрительно мутным блеском, и в их глубине одноногий старик-шарманщик (так наряжена Судьба) показывает всем собравшимся их будущее — их конец). Последний танец Нижинского, уход Мейерхольда. Нет только того, кто непременно должен был быть, и не только быть, но и стоять на площадке и встречать гостей... А еще:

Мы выпить должны за того,

Кого еще с нами нет.

## БОЛДИНСКАЯ ОСЕНЬ (8-я глава “Онегина”)

### 1

...Среда произведений Пушкина, осуществленных осенью 1830 года в Болдине, почетное место занимает 8-я (последняя) глава романа “Евгений Онегин”. Написана она в сентябре (окончена 25-го). Первоначальный замысел начальных строф был ранее иной, они были замышлены как своеобразная автобиография. Довольно подробно излагалось лицейское детство и начало юности поэта, зарождение поэтического дара<sup>3</sup> и затем об отношениях с другими поэтами. На первый взгляд кажется, что это может быть подражанием знаменитому посланию Попа к доктору Арбутноту, которого Пушкин не мог не знать по переводу Дмитриева, где встречается строка.

В отважном мальчике грядущего поэта.<sup>4</sup>

Строка эта замечательна тем, что ею обозначили Вяземский и Ал. Тургенев (см. Остафьевский архив) отношения Карамзина к самому Пушкину на заре его поэтической деятельности. Ср. также “И Дмитриев не был наш хулигель” (Пушкин) с Попом — Дмитриевым:

Конгрев меня хвалил,  
Свифт не был мой хулигель;  
И Болинброк, сей муж, достойный вечных хвал,

Друг старца Драйдера, с восторгом обнимал  
В отважном мальчике грядущего поэта.  
(“Послание от Английского стихотворца Попа  
к доктору Арбутноту”)

<sup>3</sup> Здесь о воспоминаниях лицейского детства и юности — отсюда стрелка к стихотворению «Паж».

<sup>4</sup> «Послание от Английского стихотворца Попа к доктору Арбутноту», сочинения Дмитриева, 1823. Одной мысли, что его могут назвать подражателем Дмитриева, к которому Пушкин относился весьма иронически, было достаточно, чтобы отбросить строки о поэтах. И Пушкин круто оборвал на Державине.

У Пушкина все довольно близко к тому тексту, но дело в том, что классик Поп, в свою очередь, заимствовал этот кусок у Овидия, из знаменитейшей элегии (кн. IV, элегия X), которую так и называют автобиографией Овидия, изучение которой входило в курс всех классических учебных заведений, в частности Лицея. Что Пушкин восходит к Овидию (хотя он не мог не знать и Попа — Дмитриева), доказывается тем, что он после и перед поэтами рассказывает о том, как стал воспевать свою возлюбленную, и [нрзб.] между тем Поп рассказывает, как он сначала писал невинные идиллии:

Цветочки, ручеек, журчащий средь долины,

Обидны ли кому столь милые картины...



Но еще убедительнее то, что в пушкинском тексте находится еще никем не отмеченная цитата из Овидия:

И стриг над губой первый пух...

4 февраля 1959. Ленинград

2

...Известно, как любил сосланный в Бессарабию Пушкин уподоблять свою судьбу судьбе Овидия (цитата) [Как ты, враждующей покорствуя судьбе, Не славой, участью я равен был тебе. Здесь, лирой северной пустыни оглашая, Скитался...]. “К Овидию”, 1821], как группировал вокруг этого имени политические иносказания (“Август смотрит сентябрем”), как о нем, одном из античных поэтов, пишет в своих исторических записках. Но одна подробность ускользнула от внимания исследователей.

В отброшенной автобиографии 8-й главы “Онегина” Пушкина есть почти дословная цитата из Овидия. У Овидия она находится в той же X элегии. Сразу после перечисления поэтов (Горация, Вергилия и др.) Овидий рассказывает, что, когда он впервые публично читал свои стихи, он едва ли дважды сбрил бороду:

...populo juvenalia lege

Barba resecta mihi bisque semelae fuit

Это сопоставление, кроме того, объясняет, что Пушкин хотел сказать следующими стихами:

Когда в забвеньи перед классом  
Порой терял и взор и слух

И говорить старался басом  
И стриг над губой первый пух...<sup>5</sup>

<sup>5</sup> То, что в Риме  
бритье бороды имело  
религиозный характер,  
не имеет в данном  
случае никакого  
значения.  
«Паж» — 7 октября:  
... уж над губой  
Могу свой ус  
защипнуть.

Вслед за этими стихами Овидий повествует, что он начал воспевать Делию, а Пушкин — безымянную деву.

От всего у Пушкина в окончательном тексте остался только “Старик Державин...” и в “Путешествии Онегина” воспоминание о том, что Вл. Ф. Раевский когда-то назвал его, Пушкина, — певцом Кавказа<sup>6</sup>. К этому же ряду *hommage*’ей (дань уважения) товарищам-поэтам относится и стих

Там пел Мицкевич вдохновенный...

<sup>6</sup> И зрел я, слабый  
твой певец,  
Казбека царственный  
венец.  
(«Путешествие  
Онегина», варианты  
XII строфы)  
Тебе сей лавр,  
певцу Кавказа  
(В. Ф. Раевский —  
Пушкину)

Там — (в Крыму) в Тавриде. Пушкин имеет в виду знаменитые “Крымские сонеты” Мицкевича, посвященные Д. Д., т.е. Каролине Собаньской, в которую Пушкин был влюблен в зиму 29—30 года, т.е. во время создания “Путешествия Онегина”.

Однако в “Путешествии Онегина”, вероятно как *hommage* мэтрам, есть и державинская строка (о Кавказе), и дмитриевская (о Волге), и карамзинские “грозные Иоанны”.

Свою биографию Пушкин рассказывает через разные образы музы, которую он приводит наконец на петербургский раут.

Биографическая часть кончена — начинается повествование. Появляется Онегин. Следует сатирическое описание света<sup>7</sup>. Байроновский прием: «There was...» и «There were...» — «Тут был...» «Тут были...». Это итоги трех петербургских сезонов 27—28, 28—29, 29—30 годов (до 4 марта ст. стиля).

<sup>7</sup> Свет фигурирует  
дважды с разных точек  
зрения: 1) То, что я  
называю “Раут у  
Д. Фикельмон» (весьма  
почтительно). 2) Бал  
у Татьяны  
(сатирически —  
«Tere ere»).

3

Главу эту писал Пушкин (1830 г.) — жених Наталии Николаевны Гончаровой. Оттуда мы узнаем, что блажен тот, кто

...в тридцать выгодно женат,

но беда тому, кто похож на целый ряд “отрицательных” героев, и в частности на *белокурого* мизантропа, то есть «Адольфа» Констанана. Связь произведения Пушкина с этим романом Бенжамена Констанана давно привлекала внимание исследователей (Дашкевич). Ей посвящена и моя работа 1936 (“Пушк. временник”, № 1). Сейчас нам предстоит обратиться к ней с совершенно неожиданной стороны. Дело в том, что 2 февраля 1830 года в Петербурге Пушкин написал *единственное* дошедшее до нас любовное письмо. Долгое время почти не поддающийся расшифровке черновик считался наброском к какому-то произведению Пушкина. Однако вскоре после того, как Т. Г. Зенгер (Цявловская) прочла это письмо и установила, что оно обращено к Каролине Собаньской, всплыл целый ряд документов: письмо Пушкина к А. Н. Раевскому 15—22 окт. 1823 г., Одесса, где он пишет, что влюблен в Собаньскую; воспоминания друга Мицкевича о том, как в 28 г. оба поэта-соперника бывали у Каролины; альбом Собаньской, куда на ее просьбу написать свое имя Пушкин вписал 5 января 1830 г. стихотворение: «Что в имени тебе моем?»; и, наконец, записка самой дамы, на которую Пушкин и ответил этим невероятным письмом. И что же? — обращаясь к Собаньской, Пушкин пишет: «Chère Ellenore, permettez-moi de vous donner ce nom qui me rappelle et les lectures brûlantes de mes jeunes années et le doux fantôme qui me séduisait alors, et votre propre existence si violente, si orageuse, si différente de ce qu’elle devait être» [“Дорогая Элленора [имя героини “Адольфа”], позвольте мне называть

вас этим именем, напоминающим мне и жгучие чтения моих юных лет, и нежный призрак, прельщавший меня тогда, и ваше собственное существование, такое жестокое и бурное, такое отличное от того, каким оно должно было быть”].

Письмо от 2 февраля 1835 г. в эпистолярном наследии Пушкина — единственное в своем роде. Письма к невесте рассчитаны на то, что их будет читать Наталия Ивановна, письма к Керн какие-то слишком галантные, довольно дерзкие и свидетельствуют главным образом о полном отсутствии уважения к адресатке. Остальные дамы, очевидно, уничтожили письма Пушкина.

Упоминание об “Адольфе” в письме от 2 февраля весьма многозначительно. Им Собаньская-Элленора отсылается к тексту романа, где может узнать все, что испытывает автор письма, как он мечется, тоскует, в каком он отчаянии. И все это затем из “Адольфа” переносится в VIII гл. «Онегина».

Пушкин делает это, не повредив нигде священный для него образ Татьяны (“мой верный идеал”). В одном лишь месте, по моему разумению, образовалась крошечная трещинка. Едва ли нужно и можно сказать Татьяне:

Какому злобному веселью,

Быть может, повод подаю!

Это, конечно, из письма от 2-го февраля: «Il y a en vous une ironie, une malice...», «un être... malfaisant» — “в вас есть ирония, лукавство...”, “зловредное существо” — это уже совершенно оглушительно в любовном письме. А у Татьяны этого не было. “Vous êtes le demon” Пушкин — Собаньской, а Карлос в “Каменном госте” говорит Лауре: “Милый Демон”.

Судя по записочке Каролины Собаньской, которая, видимо, и вызвала это безумное пламенное послание, она (Каролина) сохраняла весьма холодный, учтивый и светский тон, и человек, прочитавший ее записку, меньше всего мог бы себе представить, что на нее будет отвечено таким образом.

564

4

“Et cependant vous êtes toujours aussi belle [...] Mais vous allez vous faner; cette beauté va pencher tout à l’heure comme une avalanche”[“А вы, между тем, попрежнему прекрасны [...] Но вы увянете; эта красота когда-нибудь покатится вниз, как лавина”] — из письма 2 февраля 1930 года.

Ты молода... и будешь молода

Еще лет пять иль шесть...

(«Каменный гость». Сцена. Дон Карлос — Лауре)

5

У Собаньской был прекрасный голос — она чудесно пела и имела прозвище — демон. Демоном называет Собаньскую и Пушкин: “Vous êtes le demon”. Напомню, что Дон Карлос говорит волшебной певице Лауре — «Милый Демон!»<sup>8</sup> Обращение не такое уж банальное, как например: “мой ангел”, как называли все всех. Надо сказать, что Дон Карлос и дальше повторяет то, что Пушкин пишет о красоте, которая исчезнет.

Эти три совпадения — 1) демон, 2) музыка, 3) красота, которая исчезнет (va pencher comme une avalanche), — позволяет нам утверждать, что и здесь Пушкин восходит к собственному опыту прошлой зимы, а возможно, и 28-го года, когда он встречался с Собаньской.

Полагаю, что цитата из альбома Шимановской здесь не совсем у места — ведь гости слушали *пенье*, а не музыку. Едва ли Лаура так ослепительно аккомпанировала себе на гитаре (и гость, к тому же, заинтересовался текстом песни: “А чи слова?”, а не композитором...). Да и не за это ее хвалят гости (Цитата) [“...Никогда с таким ты совершенством не играла, как роль свою ты верно поняла!” и т.д.].

В письме от 2 февраля Пушкин говорит то, что мы читаем в выпущенной строфе Онегина (6-я глава, строфа XVI):

...о ты, которой  
Я в бурях жизни молодой

Обязан опытом ужасным...

(Но здесь Пушкин объясняет, что обращается к мертвой.) “C’est a vous que je dois avoir connu tout ce que l’ivresse de l’amour a de plus convulsif et de plus douloureux comme tout ce qu’elle a de plus stupide” [“Вам обязан я тем, что познал все, что есть самого судорожного и мучительного в любовном опьянении, и все, что есть в нем самого ошеломляющего”].

6

Не только, как указывает Зенгер, письмо Онегина совпадает с письмом от 2 февраля<sup>9</sup>, в самой 8-й главе находятся текстуральные совпадения, которые всего больше напоминают перевод. Ключ — “в тоске безумных сожалений” (la regret). Затем — “а счастье было так возможно” в устах героини, описание Онегина, ставшего вдруг неловким, и т.д. Вообще надо сказать, что Пушкин осенью 1830 г. написал почти одновременно два произведения на тему о влюбившемся по-настоящему Дон Жуане: 1) “Кам. Гость”, 2) VIII гл. “Онегина” (в начале романа Онегин, конечно, законченный Дон Жуан).

И в том и в другом случае это ничем хорошим не кончается. Это может означать

<sup>8</sup>. Здесь отчего-то Демон с большой буквы, как собственное имя (так же как в 8-й главе: “И даже Демоном моим”, т.е. Ал. Раевским), а когда Дона Анна говорит Гуану: “Вы суицид демон» — то с маленькой буквы...

<sup>9</sup> [Но] именно в письме Онегина — маленькая трещинка — ирония Татьяны. Почти все это письмо (кроме сафической перевернутой [строфы])

представляет собой  
цитаты из Адольфа  
(см. мою статью  
1936 г.).

только одно. Пушкин считал себя впервые влюбленным по-настоящему. Для осуществления своей задачи Пушкин воспользовался антибайроновским героем Адольфом (три цитаты совпадают). Поэтому Гуан похож на Онегина — вернее оба они похожи на Адольфа, то есть на Пушкина. В 8-й гл. Пушкин сливается с Онегиным (развить). Он отдает ему свои воспоминания (см. статью И. М. Семенко).

Гуан говорит: “Я счастлив, как ребенок!” Ср.: “Евгений ... как дитя влюблен...”

Адольф	Онегин
Je n'espere rien	Я знаю: век уж мой измерен
je ne demande rien, je	Но чтоб продлилась жизнь моя,
ne veux que vous voir;	Я утром должен быть уверен,
mais je dois vous voir	Что с вами днем увижусь я...
s'il faut que je vive <sup>10</sup>	

<sup>10</sup> Я ни на что не  
надеюсь, ни о чем не  
прошу, хочу только вас  
видеть; мне  
необходимо вас видеть,  
если я должен жить  
(франц.).

Кам. Гость  
Я ничего не требую, но видеть  
Вас должен я, когда уже на жизнь  
Я осужден.

<sup>11</sup> Его повелитель  
сатана (франц.)

Адольф начинается в 8-й гл. с “белокурого сумасброда”, оставшегося в черновике. Рядом с ним фигурирует Ал. Раевский (Satan son maître<sup>11</sup> — “Демоном моим” и Мельмотом). Все это связано с Собаньской (см. одесское письмо к Ал. Раевскому). В своих письмах этого времени Пушкин почти с отчаянием долго и подробно говорит о женитьбе и вдруг вспоминает, что существует некто... Онегин ... “вновь займусь им” (тут же он словно впервые замечает, что Онегин холост: ...без жены, без дел...). Но вместо того дает картину света — петербургские впечатления 27—30 гг. — и дальше Пушкин пишет о Татьяне: “В сей величавой, в сей небрежной” и тогда же в стихотворении “Паж”: “Вечор она мне величаво” — с оттенком иронии. Вспоминается, что в 1824 г. В.Ф. Вяземская в письмах из Одессы писала мужу, что Пушкин настоящий Керубино, что она его так называет (и в то время он был влюблен в Собаньскую). В “покаянную” болдинскую осень, вспоминая все и всех, Пушкин мог и это вспомнить (окруженный собственными стихами, которые просто кричат о его страсти). К тому же в этом стихотворении “Паж” дама, которая величаво клянется дать ему из ревности яду, названа Варшавской графиней (см. черновик), то есть попросту полькой.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> В дневнике Пушкин  
пишет (1833) о  
Шуваловой: она  
“кокетка польская,  
т.е. самая  
неблагоприятная”.  
Не Каролину ли  
вспомнил при этом  
Пушкин!

Ничему из сказанного не противоречит, что стихотворение это близко к стихотворению Мюссе<sup>13</sup> [«L'Andalouse»].

“И цвет ланит ее так темен” — “elle est jaune comme une orange”<sup>14</sup> (см. у Вяземского “Она желта как померанец”). Известно, что в это время Пушкин читал Мюссе и писал о нем.

11 февраля 1959  
[Ленинград]

<sup>13</sup> Прославленному  
тем, что из него [sic!]  
светских модных  
красавиц называли  
“львица» (а не  
женский род от льва!)

В письме есть еще одно одесское воспоминание. Вот оно: «Он полон сомнения, как его повелитель — сатана». Ср. “Вы — мой неизменный учитель в делах нравственных”. Полагаю, что Пушкин в первом случае имеет в виду не нечистую силу, а просто Александра Раевского. Очевидно (по второй цитате), Собаньская знала о демоническом влиянии Раевского на Пушкина и должна была понять, кого он имеет в виду под “его повелитель — сатана”, так же, как в “Гавр[илиаде]”.

<sup>14</sup> Она желта, как  
апельсин (франц.).

8

Вяземский (5 апр. 1830) пишет жене: “Собаньска умна, но слишком величава. Спроси у Пушкина, всегда ли она такова, или только со мною и для первого приема”. Не отсюда ли стих в VIII гл.:

В сей величавой ...

9

Пушкин был у Собаньской 5 января. Это — канун Крещенья. Может быть, отсюда —

У! как теперь окружена

Крещенским холодом она!

НВ. Последний Петербург в “Онегине” может быть февральский (по-нашему мартовский). Пушкин уехал 4 марта старого стиля 1830 г.

...В воздухе нагретом  
Уж разрешалась зима...

Так бывает...

10

Близость так несомненна, ситуация создана столь сходная, что места для сомнений не остается. Теперь понятно, почему никому это не могло прийти в голову. Сравнить, по тем временам деклассированную, 37-летнюю, Собаньскую — бывшую

Витову любовницу, агентку Бенкендорфа (это, впрочем, было тогда неизвестно) с законодательницей зал, юной и прекрасной Татьяной — безупречной женой свитского генерала и героя Отечественной войны, да кому это придет в голову? Я и не предлагаю это делать.

## 11

Итак, в 8-й главе между Пушкиным и Онегиным можно поставить знак равенства. Пушкин (не автор романа) целиком вселяется в Онегина, мечется с ним, тоскует, вспоминает прошлое:

То видит он врагов забвенных,  
Клеветников и трусов злых,

И рой изменниц молодых,  
И круг товарищей презренных...

Разве это не пушкинские воспоминания? Никаких презренных товарищей у пустынного Онегина мы не знаем. Каверин? Автор романа? В каком кругу этот нелюдим как будто не вращался. И разве не так, на два года раньше, в 28 г., вспоминает сам Пушкин свою жизнь? См., например, «Воспоминание», где в той же тональности сказано почти то же самое:

Я слышу вокруг меня жужжанье клеветы,  
Решенья глупости лукавой,

И шепот зависти, и легкой суеты  
Укор жестокий и кровавый (1828), —

и уже в 1820 («Погасло дневное светило»):

И вы забыты мной, изменницы младые, —

566

и в 1821 («Мой друг, забыты мной следы минувших лет»).

Пушкину для Онегина ничего не жалко — он даже отдает ему собственных «изменниц молодых».

## 12

Пушкин не только отдает Онегину свои воспоминанья (строфа XXXVII), он целую строфу (следующую) тратит на то, чтобы показать, как не могший когда-то

ямба от хорея,

Как мы ни бились, отличить, —

Онегин под влиянием влюбленности стал похож на поэта, то есть на него, Пушкина, или, по крайней мере, на автора, и

силой магнетизма  
Стихов российских механизма

Едва в то время не постиг  
Мой бестолковый ученик.

## 13

В черновиках и в отброшенных стихах (8-й главы) преследование, которому подвергалась дама, описано гораздо подробнее. <...> Примеры: «У художниц мод» (это пахнет действительностью, т.е. у портних); «на берегу замерзлых вод» (на набережной).

## 14

Две картины мокрой гнилой осени в 8-й главе «Онегина» было, очевидно, то, на что смотрел поэт из своего окна, когда писал эту главу:

1) Истлели быстрой чередой,

Как листья осени гнилой.  
(*Строфа XI*)

2) Так бури осени холодной  
В болото обращают луг

И обнажают лес вокруг.  
(*Строфа XXIX*)

Ср.

Два только деревца, и то из них одно  
Дождливой осенью совсем обнажено,

И листья на другом, размокнув и желтея...  
(«*Румяный критик мой...*»)

## 15

Что Пушкин и в Моцарта вложил много самого себя, в этом, кажется, никто не сомневается. Позволю себе привести еще один характерный пример:

«А я и рад: мне было б жаль расстаться с моей работой», — говорит Моцарт о своем только что законченном Requiem'e (26 октября 1830 г., Болдино). «Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи», — говорит почти одновременно Пушкин о только что законченном «Онегине» (стих. «Труд», 1830, Болдино).

Чем кончился «Онегин»? — Тем, что Пушкин женился. Женатый Пушкин еще мог написать письмо Онегина, но продолжать роман не мог.

#### Из заключения

То, что Собаньская, дожив до 80-х годов, так глухо молчала о Пушкине — *mauvais signe!*<sup>15</sup> Женщина, которая еще в России собирала самые редкие и трудно находимые автографы (тюремный автограф Марии-Антуанетты, [автограф] Фридриха П...) и, очевидно, знала им цену, не сохранила безумные письма Пушкина. Как стало известно сравнительно недавно, уже в самом начале 30-х годов, она была агенткой Бенкендорфа. Очень вероятно, что и к Пушкину она была подслана, и боялась начинать вспоминать, чтобы кто-нибудь еще чего-нибудь не вспомнил. Это, как известно, сделал Вигель для одесского периода ее жизни [...].

Трудно предположить, что существо, занимавшееся предательством друзей и доносами в середине 20-х годов и в начале 30-х, именно в зиму 1829—30 было далеко от этой деятельности. А если она находилась в связи с III отделением, невероятно, чтобы у нее не было каких-нибудь заданий, касавшихся Пушкина. Из письма Собаньской к Бенкендорфу следует, что она писала ему до польского восстания, то есть до 1831 г. («... a qui j'ai parlé si ouvertement *avant* et pendant les horreurs qui agitaient le pays» [«которому я писала так искренно *до* ужасов, волновавших страну, и во время них»]). Значит, означенная Каролина писала Бенкендорфу в то время, когда встречалась с Пушкиным.

#### Заключение

Таким образом, оказывается, что осенью 1830 г. Пушкин написал два произведения с донжуанским героем (конечно, Онегин в начале романа законченный Дон Жуан), который влюбился в самом деле: одно из этих произведений — «Каменный Гость», второе — 8-я глава «Онегина». Для обоих он воспользовался антибайроновским героем Адольфом Б. Констана, в такой мере, что три цитаты из «Адольфа» в обеих вещах совпадают<sup>16</sup>. От этого Гуан несколько (через Адольфа) похож на Онегина. И оба они, конечно, похожи на самого Пушкина, который 2 февраля 1830 г. в Петербурге написал Каролине Собаньской нечто столь близкое 8-й главе, что оно могло бы быть одним из писем Евгения, если бы там не было упоминания о Крыме, а было бы упоминанье, скажем, о Ленском и еще кой-каких мелочей.

Лейтмотив и письма [к Собаньской], и 8-й главы:

*В тоске безумных сожалений...*

Онегин просто по письму Татьяны знает, что некогда он был любим...

*А счастье было так возможно,*

*Так близко!*

Адресатка Пушкина, может быть, чтобы поддразнить его, сказала ему нечто аналогичное. И он теряет голову: «Le bonheur est si peu fait pour moi que je ne l'ai pas reconnu quand il était devant moi» [«Счастье так мало создано для меня, что я не признал его, когда оно было передо мною»]. И дальше об *угрызении* (remords), в котором могло бы быть даже наслаждение, и о сожалении (regrets), которое рождает в душе только ярость и богохульство. Так было 2 февраля, а 5 апреля того же года Пушкин уже счастливый жених Н.Н. Гончаровой. Но в творческом плане, очевидно, не так легко выйти из этого круга, и мысли о собственном донжуанстве, суеверное<sup>17</sup> ожидание какой-то страшной <...> кары (хотя бы в виде посмертной ревности, о которой столь живописно он пишет своей будущей теще). И опять все то же, то же. Он бросает Онегина к ногам Татьяны, как князя в «Русалке» к ногам, pardon, хвосту дочери мельника. У Пушкина женщина всегда права — слабый всегда прав. И из того, что Пушкин так круто обрывает роман на этой *mise en scene*, видно, как она для него важна. Он покидает Онегина «в минуту, злую для него...»<sup>18</sup> И в минуту злую для себя он уезжает из Петербурга. Это свидетельствует о том, как живы еще осенью в Болдине воспоминания прошлой зимы. «Онегин» обрывается, как натянутая струна, когда читатель и не помышляет, что читает последнюю строфу. Мы знаем «Онегина», сколько себя помним, и, естественно, нам трудно себе представить что-нибудь иное, но если сделать некоторое усилие воли и вообразить, что какая-то книга кончится на том, что героиня «неубрана, бледна» сидит и обливается слезами, герой на коленях целует ее руку, а в дверях звенит шпорами муж — свитский генерал, все же останется некоторое недоумение...

Итак, это наблюдение дает в какой-то мере ключ к 8-й гл. «Онегина», к трагедии «Каменный Гость» и вместе с недоумением Вяземского по поводу пушкинского сватовства освещает очень важный момент биографии Пушкина.

<sup>16</sup> 1) «Я знаю: век уж мой измерен...»  
2) «Печальная тайна» и  
3) «Если б я прежде». Что Онегин похож на Адольфа, написал сам Пушкин в предисловии (1825 год). Рукопись разобрана уже после выхода в свет моей статьи в 1-м № «Пушкинского Временика», 1936.

<sup>17</sup> С.М. Бонди сказал мне, что «На совести усталой много зла» Пушкин приписал потом («Каменный Гость», сцена IV).

<sup>18</sup> 19 октября 1830 г. гибнет 10-я глава.



**О XV СТРОФЕ ВТОРОЙ ГЛАВЫ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»,  
О МАНИИ ПРЕСЛЕДОВАНИЯ (ХАНДРЕ), ПОСВЯЩЕНИИ В ШПИОНЫ  
(О «МНИМОЙ ДРУЖБЕ») И ПЕРВОМ СЛОЕ  
СТИХОТВОРЕНИЯ «ВНОВЬ Я ПОСЕТИЛ»  
(«МИЛЫЕ ЮЖНЫЕ ДАМЫ»)**

1

“Пушкин любил пользоваться таким приемом письма: характеризуя какого-нибудь человека, он показывал, каких отрицательных свойств у этого человека нет. Он подбирал из них другой образ. Таким путем в тени явного портрета возникал другой портрет — скрытый, но, несомненно, более важный для Пушкина. Он получал возможность, не называя своего врага, обнажить все отталкивающее в нем”. Это не я говорю, а Т. Г. Ц. Но в “Онегине” уже несколько лет тому назад я нашла подтверждение этого наблюдения:

.....  
И управлять кормилом мнений  
Нужды большой не находил,  
*Не посвящал друзей в шпионы...*  
.....

Но уважал в других решимость,  
Гонимой славы красоту,  
Талант и сердца правоту.  
*(гл. II, черновая строфа перед XV беловой).*

Значит, на портрете в тени кто-то хочет управлять. Кто-то посвящал друзей в шпионы. Обратное: кто-то не уважал в других решимость, красоту гонимой славы, талант и правоту сердца [...].

По сопоставлению со стихотворением “Коварность” и еще ... несомненно оказывается, что второй — тайный — портрет написан Александром Сергеевичем с “новоизбранного” одесского друга Ал. Раевского. Это он повторил клевету — а клевета была “жестокая, кровавая” (см. тот же сгусток в стихотворении “Воспоминание” 28 г.), а здесь она раскрывается так:

*Не посвящал друзей в шпионы —*

<sup>19</sup> Слово “посвящал” то есть не посвящал Евгений Онегин, а кто-то посвящал<sup>19</sup> и даже очень, и этот кто-то — Раевский.

В трех последних строчках Пушкин запрятал самого себя. Итак, Онегин уважал Пушкина, а Раевский нет. Эту совершенно доработанную великолепную строфу Пушкин не включил в окончательный текст. То ли испугался в этом контексте слова *шпион*, то ли не захотел оставить собственный лестный портрет...

2

[...] Сравнить собственную характеристику Пушкина в стихах к Вл.Ф. Раевскому (1822):

Что непреклонным вдохновеньем  
И бурной юностью моей

И страстью воли и *гоненьем*  
Я стал известен меж людей...

Так говорил о себе Пушкин уже в 22 году. Про блеск изгнания и т. п. он повторял много раз. Близость этих двух характеристик совершенно очевидна. В соответствующей этой печатной строфе (XIV) читаем:

*Иных* он очень отличал

И вчуже чувство уважал.

(См. мои разыскания в связи с словом “иной”.) Тут это сам Пушкин. Это — Пушкин, гордящийся гонением. Пушкин из послания к В. Ф. Раевскому, и такого Пушкина не должно было быть в “Онегине”, по крайней мере, явно.

3

О изменившей дружбе Пушкин писал много и страшно. Первое обвинение относится к послелицейскому периоду и, как известно, имеет в виду выдумку Американца-Толстого (будто Пушкина высекли в тайной канцелярии). Второе обвинение относится к Ал. Раевскому и, по-видимому, это он

посвящал друзей в шпионы  
*(строфа XV, Одесса 1824).*

В “Путешествии Онегина” Пушкин вспоминает это время:

...я жил тогда в Одессе

Средь *новоизбранных* друзей  
*(черн., строфа XXX).*

Эта, так называемая, теневая характеристика (он не делал того-то и того-то) намекает, что кто-то и находил нужным управлять кормилом мнений и посвящал друзей в шпионы

и не уважал в других решимость, красоту гонимой славы, талант и правоту сердца, то есть не уважал его — Пушкина, и его же, друга, посвящал в шпионы, то есть распускал слухи о том, что Пушкин — шпион. Это и есть

..... суеты

Укор жестокий и кровавый —

и этого, как мы сейчас увидим, Пушкин до смерти не забыл и не простил. Здесь очень пахнет Собаньской, которая, заметая следы, могла сказать, что в чем-то виноват Пушкин, в то время, как это была ее работа. Об этом Пушкин говорит четыре раза. 1) “Коварность” (1824), 2) соответственная строфа “Онегина” (IV гл.), 3) “Воспоминание” (1828) и 4) соответств. строфа в гл. “Онегина” (1830). Все это не может быть случайностью [...]

#### 4

<sup>20</sup> Существует мнение, что Пушкин считал Раевского виновником своей ссылки в Михайловское. Во всяком случае, в стихах он упрекает его не за то. И разглашение его “романа” с Елиз. Воронцовой Пушкин не назвал бы “презренной клеветой” и «кровавым упреком» — а как-нибудь иначе. Всем этим самый факт сплетен Раевского ничуть не опровергается.

Во всяком случае, в 1830 году тень Ал. Раевского возникает дважды. 1) “Ни даже Демоном моим” (“Онегин”, гл. VIII, стр. XII), 2) “его повелитель — сатана» (письмо 2 февраля), а в XIX строфе Пушкин] опять поминает *клеветников* и трусов злых и друзей презренных, а, как мы знаем, таким другом Пушкин считал Ал. Раевского. И так, мы видим, что общение с Собаньской ведет за собой тень Раевского, воспоминание о “клевете, вралем рожденной”. Он не Раевского обвиняет в доносе на него (ускорившем его ссылку, как принято думать<sup>20</sup>), а попрекает его, что он его, Пушкина, — посвятил в шпионы или повторил эту клевету, идущую от кого-то другого.

Вот здесь надо вспомнить про какие-то темные слухи вокруг Пушкина в южный период его жизни. Что удивительного в их возникновении, если он был при даме, которая вела слежку за братьями Раевскими, Орловым и т.д. и в конце концов добилась их ареста. Конечно, Пушкин понятия об этом не имел. Но Александра Раевского он поймал на повторении этой клеветы. Вот как он дважды повествует об этом:

Но если сам *презренной клеветы*  
Ты про него невидимым был эхом...  
(“Коварность», 1824, Михайловское.)

Что нет презренной клеветы...  
Которой бы наш друг с улыбкой...

Не повторил сто крат ошибкой...  
(“Онегин”, гл. IV, строфа XIX.)

#### 5

Можно, конечно, предположить, что Раевский, чтобы унижить Пушкина, “ошибкой” повторил при Каролине “чердачную”, то есть еще петербургскую сплетню о том, что Пушкина секли в III-м отделении. На это намекают слова

Что нет презренной клеветы,

На чердаке вралем рожденной...

(“чердак” — Шаховского, “враль” Толстой-Американец, он же Зарецкий), но в конце концов одно не исключает другого. В 1829 году Толстой уже был сватом Пушкина, а Раевскому (своему Демону, Мельмоту и т.д.) Пушкин всю жизнь чего-то не мог простить. За что-то он сердился и на Орлова (мужа Катерины Раевской).

“Коварность” во всяком случае обращена к Ал. Раевскому: “Ты осужден последним приговором” — это слишком роскошно для картежного вора.

#### 6

Эти две беглые зарисовки (себя и Раевского) позволяют предположить, что в “Онегине” еще немало таких совершенно зашифрованных характеристик. Например, гл. I, строфа X:

Хоть, может быть, *иная дама*  
Толкует Сея и Бентама,  
Но вообще их разговор  
Несносный, хоть невинный вздор;  
К тому ж они так непорочны,

Так *величавы, так умны,*  
Так *благочестия* полны,  
Так осмотрительны, так точны,  
Так неприступны для мужчин...

Ср. Вяземский жене (апр. 1830): “Собаньска *умна*, но слишком *величава*”. Не знали ли Вяземские, что здесь изображена Собаньская? Уж *благочестием*-то она владела в совершенстве, как мы знаем по ее письмам.

#### 7

Почти одновременно с этой строфой (XV, гл. II), то есть в октябре 1823 года, Пушкин написал письмо Раевскому, в котором он обещает ему как-то мстить и унижать его в глазах Каролины Собаньской. По тону письма видно, что он находится в путях каких-то интриг, как-то связанных с Ал. Раевским и одесской *Клеопатрой*. Напомню, что Витт был предателем братьев Раевских.

В скобках замечаю, в той же строфе 2-й главы три последних стиха — “Но уважал в других решимость, гонимой славы красоты, талант и сердца правоту” — это, конечно, не что иное, как один из самых лучших автопортретов молодого автора “Онегина”.

Кто хоть сколь-нибудь знает пушкинскую “тайнопись”, и даже тот, кто ее совсем не знает, не может не догадаться, о ком идет речь. Это просто очередной “арапский профиль” и кудрявая голова на полях рукописи.

А тайнопись у Пушкина была. Не знаю, довольно ли сказано в науке о величайшем поэте XIX века (во всяком случае) про эту его особенность и так ли легко довести эту мысль до рядового читателя, воспитанного на ходячих фразах о ясности, прозрачности и простоте Пушкина. Зачем она была ему нужна? Во-первых — говорит ли он сам с собой. Беру для примера ту же тему дальше:

А что? Да так. Я усыпляю

Пустые, черные мечты...

(Ср. Отрывок 1830 года — “И злое мрачное мечтанье”.)

И дальше излагает то, с чем не мог разделаться всю жизнь, что, как я говорила выше, стало неразрешимым мучительным ступором, к чему он вернется еще не раз в самом “Онегине” (“Вас оскорбивший за бутылкой” [...] и почти вся тридцать седьмая строфа 8-й главы). (Цитаты.) Это же возникает с очень важными пояснениями в белую петербургскую ночь 19 мая 1828 года (“Воспоминание”), и, наконец, в “Соснах” [“Вновь я посетил”], поэт квалифицирует это как свою душевную болезнь и всегда это соединено с образом *пира* (или проще — за бутылкой).

## 9

570

Вот что я называю пушкинской болезнью (поэт говорит о послеодесском периоде):

Я зрел врага в бесстрастном судии,  
Изменника — в товарище, пожавшем

Мне руку на пиру, — всяк предо мной  
Казался мне изменник или враг.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Прочтите эти строки любому врачу-психиатру, и он скажет: “У меня половина пациентов такая”.

Нам кажется, что такого Пушкина никогда не было — мы такого не знаем, но ведь он же лучше знал самого себя. И как с корнем все это вырвано из олимпийски спокойных и величавых “Сосен”.

Это тот *первый слой*, который поэты скрывают почти что от себя самих (об этом больше в другом месте). Но сколько раз в течение своей жизни Пушкин повторяет это, и только здесь он сам согласен, что это болезнь [...]

## 10

[...] К этому надо добавить, что Пушкин увез из Одессы в 1824 не только жгучую обиду на Раевского («Коварность»: 18 октября), но и на каких-то дам или даму — см. «Разговор книгопродавца с поэтом», который подытоживает южные, в частности одесские, впечатления:

Я так и вспыхну, сердцу больно:

Мне стыдно идолов моих.  
(1824, 26 сент.)

Ср.: «А я от милых южных дам...» (Черновик «Путешествия Онегина»). А книгопродавец говорит:

...но исключений

Для *милых дам* ужели нет?

Совершенно с таким же содроганием говорит о Собаньской Мицкевич, упрекая ее в том, что она завлекала его, не любя, а желая получить от него посвящения стихов («К Д. Д.», «Прощание»), что не мешало ему в 1828 бывать у нее в Петербурге, а затем через много лет в Париже.

## 11

О пушкинской хандре

- 1) Французское письмо к брату № 37. 1822 г. 4. IX — 6. X.
- 2) Письмо к Плетневу [№ 354, 1830 г. 31].
- 3) «Евг. Онег.» (гл. 2 — 1824 и VIII-я 1830 г.).
- 4) «Вновь я посетил» (1835).

Он застрелиться, слава Богу,

<sup>22</sup> Ср. в 8-й гл.: «Не умер, не сошел с ума», потому что вся глава об этом.

и

Попробовать не захотел...<sup>22</sup>  
(гл. I, строфа [XXXVIII])

Ему припомнилась пора,  
Когда жестокая хандра

За ним гналася в шумном свете...  
(VIII гл., строфа [XXXIV]).

<sup>23</sup> *Отвращение к жизни*  
(лат.).

Вот что вспоминалось Онегину кроме описанного в строфе XXXVII-й. Как совершенно верно наблюла Семенко, Пушкин в 8-й главе сливается с Онегиным и отдает ему свои воспоминанья, и здесь Пушкин вспоминает и, конечно, свою тогдашнюю влюбленность в Собаньскую, *taedium vitae*<sup>23</sup> 1824 года, и ту хандру, которая граничила с манией преследования, как мы узнаем из первого слоя стихотворения: «Вновь я посетил...». Вот о чем пишет великой осенью 30-го года счастливый жених Н.Н. Гончаровой. Вот с чем сравнивает свою последнюю петербургскую зиму. В «Путешествии Онегина» мелькает припев: «Тоска, тоска!», в декабрьском письме то же. В другом письме 1830 — *я хандрлив и подозрителен, как мой отец*. Очевидно, эта волна мнительности и тяжелой депрессии, которую Пушкин пережил в Одессе и которую воронцовско-раевская история (и еще какие-то неизвестные нам обстоятельства) обострила, если не вызвала, и которую он привез с собой в Михайловское (и там якобы от нее освободился — «Я помню чудное мгновенье»), — снова, под влиянием черной мутной страсти, описанной в письме от 2 февраля, начала овладевать им. Но к его, а тем более нашему счастью эти страшные периоды не были отмечены молчанием его Музы. Наоборот! То, что он своими золотыми стихами описывал эти состояния, и было своеобразным лечением. Пушкин сам говорил об этом:

Поэзия, как ангел-утешитель,  
Спасла меня, и я воскрес душой.

[“Вновь я посетил...”, черн.].

### ПУШКИН И НЕВСКОЕ ВЗМОРЬЕ

В титовской повести “Уединенный домик на Васильевском” (1829) поражает подробность описания северной оконечности Васильевского острова.

“Кому случалось гулять кругом всего Васильевского острова, тот, без сомнения, заметил, что разные концы его весьма мало похожи друг на друга. Возьмите южный берег, уставленный пышным рядом каменных огромных строений, и северную сторону, которая глядит на Петровский остров и вдается длинною косою в сонные воды залива<sup>24</sup>. По мере приближения к этой оконечности, каменные здания, редая, уступают место деревянным хижинам; между сими хижинами проглядывают пустыри; наконец строение вовсе исчезает, и вы идете мимо ряда просторных огородов, который по левую сторону замыкается рощами; он приводит вас к последней возвышенности, украшенной одним или двумя сиротливыми домами и несколькими деревьями; ров, заросший высокою крапивою и репейником, отделяет возвышенность от вала, служащего оплотом от разлитий; а дальше лежит луг, вязкий, как болото, составляющий взморье. И летом печальны сии места пустынные, а еще более зимою, когда и луг, и море, и бор, осеняющий противоположные берега Петровского острова, — все погребено в седые сугробы, как будто в могилу”.

Для южной стороны Васильевского острова, которую он ежедневно видит, автор не находит, однако, ни одного живого слова, а над северной, где вообще никогда никто не бывает, он почти плачет, угнетенный мрачным летним пейзажем, и представляет себе еще более унылый — зимний, сравнивая его с могилой. Мы узнаем, что — направо, что — налево, ощущаем под ногой топкость почвы. Все это увидено не из окна кареты и даже не с дрожек. Автор так занят северной оконечностью Васильевского острова, что даже моря не замечает. Петербург для него вовсе не существует. От звона часов на Думе вздрагиваешь, как от неожиданности, потому что нет ни Невского, ни Гостиного двора, ни дворцов, ни набережных. К сюжету описание острова Голодая не имеет ровно никакого отношения, и ничто другое так подробно в повести не описано.

Б.В. Томашевский в книге “Пушкинский Петербург” сближает это место в повести с описанием Невского взморья в “Медном всаднике”.

<sup>24</sup> *То есть остров Голодай. Остров Голодай получил свое название не от слова “голод”, а от английского слова (праздник, каникулы), потому что английские купцы ездили туда по воскресеньям — Или чиновник посетит, Гуляя в лодке в воскресенье, Пустынный остров.*

<sup>25</sup> *Здесь и в дальнейшем цитируется по изданию: “Пушкин. Полное собрание сочинений, тт. I—XVI, Изд-во Академии Наук СССР, 1937—1949.*

Остров малый  
На взморье виден. Иногда  
Причалит с неводом туда  
Рыбак на ловле запоздалый  
И бедный ужин свой варит,  
Или чиновник посетит,  
Гуляя в лодке в воскресенье,  
Пустынный остров. Не взросло  
Там ни былинки. Наводненье

Туда, играя, занесло  
Домишко ветхой. Над водою  
Остался он, как черный куст,  
Его прошедшею весною  
Свезли на барке. Был он пуст  
И весь разрушен. У порога  
Нашли безумца моего,  
И тут же хладный труп его  
Похоронили ради Бога.  
(V, 149)<sup>25</sup>

Сюда же, по нашему твердому убеждению, следует отнести и несколько загадочный отрывок 1830 года “Когда порой воспоминанье...”

Когда порой воспоминанье  
Грызет мне сердце в тишине  
И отдаленное страданье  
Как тень опять бежит ко мне;  
Когда, людей повсюду видя,  
В пустыню скрыться я хочу,  
Их слабый глас возненавидя, —

Тогда, забывшись, я лечу  
Не в светлый край, где небо блещет  
Неизъяснимой синевою,  
Где море теплою волной  
На пожелтый мрамор плещет  
И лавр, и темный кипарис  
На воле пышно разрослись,

Где пел Торквато величавый,  
 Где и теперь во мгле ночной  
 Далече звонкою скалой  
 Повторены пловца октавы.  
 Стремлюсь привычною мечтою<sup>26</sup>  
 К студенным северным волнам.  
 Открытый остров вижу там.  
 Печальный остров — берег дикой  
 Усеян зимнею брусничкой,

Увядшей тундрою покрыт  
 И холодной пеною подмыт.  
 Сюда порою приплывает  
 Отважный северный рыбак,  
 Здесь невод мокрый расстилает  
 И свой разводит он очаг.  
 Сюда погода волновая  
 Заносит утлый мой челнок  
 .....  
 (III, 243–244 и 849–851)

<sup>26</sup> “Привычною мечтою” указывает на то, что эта картина постоянно восставала перед Пушкиным.

В этом отрывке таинственно решительно все: и необычная для Пушкина порывистая обнаженная нетерпимость страдания (такой стон не характерен для зрелой пушкинской лирики, и его можно сравнить только с “Воспоминанием” 1828 года), и готовность в честь чего-то пожертвовать заветнейшей и любимейшей мечтой жизни — Италией, вернее, мечтой об Италии; и подробность описания забытого Богом и людьми уголка убогой северной природы; и все это в трагических тонах, а не в порядке реалистической полноты жизни (как в “Путешествии Онегина”):

Иные нужны мне картины;  
 Люблю песчаный косогор,  
 Перед избушкой две рябины,

Калитку, сломанный забор...  
 .....  
 Фламандской школы пестрый сор!  
 (VI, 200, 201)

Следует сравнить отрывок “Когда порой воспоминанье...” с первой главой “Онегина”, где происходит нечто диаметрально противоположное. Можно даже предположить, что автор имел в виду воспользоваться опрокинутой композицией. Там Пушкин отрывается от Петербурга, белых ночей и т. п. в честь Италии:

572

Но слаще, средь ночных забав,

Напев Торкватовых Октав!  
 (VI, 25)

<sup>27</sup> См., например, о петербургских дамах: «О, жены Севера...»

К описанию Невы и белой ночи Пушкин берет как примечание большой кусок из “Рыбаков” Гнедича, где фигурируют “невские тундры” (“...повеяла свежесть на невские тундры...”). Это же слово повторяется в отрывке 1830 года (“Увядшей тундрою покрыт...”). Петербург для Пушкина — всегда север<sup>27</sup>. Когда он сочиняет стихи, то всегда как бы находится на каком-то отдаленном юге. Тем более, “Отрывок” написан в Болдине (14 октября 1830 г.).

Что же произошло между первой главой “Онегина” (1823), где поэт так изящно готов променять Петербург на Италию, и трагическим порывом (1830), заставляющим его отказаться от этой заветной мечты?

И теперь нам точно неизвестно место погребения пяти казненных декабристов. Считается, что вдова Рылеева точно знала место могилы. Это остров Голодай, то есть северная оконечность Васильевского острова, отрезанная от всего массива острова узкой речкой Смоленкой. В николаевское царствование приходилось питаться более или менее достоверными слухами, которые неизбежно должны были возникнуть сразу после казни. Мысли о декабристах, то есть об их судьбе и об их конце, неотступно преследовали Пушкина. Из его стихов следует, как он думал о тех из них, кто остался жив (см. переписку Пушкина, “Послание”: «И в мрачных пропастях земли!»). Теперь более подробно рассмотрим вопрос об его отношении к тем, кто погиб.

Первое упоминание находится в 6-й главе “Онегина”, немедленно после того, как Пушкин узнал об этом трагическом событии (то есть 26 июля 1826 года). 6-я глава окончена 10 августа 1826 года. Там имя Рылеева стоит рядом с именами Кутузова и Нельсона. Ленский мог быть “повешен, как Рылеев». Затем следуют рисунки виселиц — на черновиках “Полтавы” 1828 года, в книжке «Айвенго” Вальтера Скотта, подаренной Пушкиным в имении у Полторацких Ал. Ал. Раменскому (вместе с цитатой из десятой главы “Онегина”) 8 марта 1829 года. Словами “Иных уж нет, а те далече...” кончается “Онегин” (1830). Пушкину не надо было их вспоминать: он просто их не забывал — ни живых, ни мертвых.

Я не допускаю мысли, чтоб место их погребения было для него безразлично.

Из воспоминаний И. П. Липранди мы знаем, как он разыскивал могилу Мазепы и расспрашивал о ней 135-летнего казака Искру, который “не мог указать ему желаемую могилу или место”. Пушкин “не отставал ... спрашивал, нет ли еще таких же стариков, как он”. А из текста “Полтавы” мы знаем, как он жалеет, что не нашел ее (“И тщетно там пришлец унылый Искрал бы гетманской могилы...”). Говорит о могиле Наполеона на острове Св. Елены и о могиле Кутузова в Казанском соборе. Что же касается могил казненных Кочубея и Искры, то по этому поводу придется еще раз вспомнить, что Пушкин систематически ставил Николаю I в пример его великого прадеда Петра I. Каждый читатель может с легкостью вспомнить: “Во всем будь пращуру подобен” (1826, “Стансы”). И вот что мы читаем в пушкинском примечании к “Полтаве”: “Обезглавленные тела Искры и Кочубея были отданы родственникам и похоронены в Киевской лавре; над их гробом высечена следующая надпись:

«.....»

Року 1708, месяца июля 15 дня, посечены средь обозу войскового за Белою Церковию на Борщаговце и Ковшевом, благородный Василий Кочубей, судия генеральный;



Иоанн Искра, полковник полтавский. Привезены же тела их июля 17 в Киев и того же дни в обители святой Печерской на сем месте погребены”.

Этим Пушкин, несомненно, горько попрекает Николая I, который не только не вернул родным тела казненных декабристов, но велел закопать их на каком-то пустыре.

А там, то есть в “Полтаве”:  
Но сохранилася могила,  
Где двух страдальцев прах почил:

Меж древних праведных могил  
Их мирно церковь приютила<sup>28</sup>  
(V, 64)

<sup>28</sup> Не забывает Пушкин и о дубах, ... друзьями насажденных: Они о праотцах казненных Доныне внукам говорят. (V, 64)

Это Пушкин напоминает нынешним Кочубеям, что им не мешало бы гордиться так страшно погибшим предком

И это в “Полтаве”, черновики которой испещрены рисунками пяти повешенных. Пушкин нарочно приводит точные данные, когда тела были возвращены родным, чтобы еще раз напомнить царю, как в подобных случаях принято поступать: “Их мирно церковь приютила”. И не только церковь как таковая, а центр православия и величайшая святыня России, чтобы поклониться которой сотни тысяч людей ежегодно проходили не одну сотню верст. Напоминаю, что Пушкин говорит о телах только что казненных государственных преступников.

И это пишет поэт, который через два года и, кстати сказать, просто рядом с отрывком “Когда порой воспоминанье...” утвердит культ могил в словах величавых и, как всегда у этого автора, не подлежащих отмене:

Два чувства дивно близки нам,  
В них обретает сердце пищу<sup>29</sup>:  
Любовь к родному пепелищу,  
Любовь к отеческим гробам.

Животворящая святыня!  
Земля была б без них мертва,  
Как .... пустыня  
И как алтарь без божества.  
(1830, III, 242)

<sup>29</sup> См. в черновике: “Находит сердце тайну пищу» (III, 847).

за смиренное кладбище.  
Где нынче крест и тень ветвей

Н. В. Измайлов, отмечая отношение Пушкина к кладбищам, говорит только о родовых приусадебных могилах (тут можно еще прибавить “Дорожные жалобы”: “Не в наследственной берлоге, не среди отеческих могил...»). Это, конечно, правильно. Но когда Татьяна говорит, что готова отдать все над бедной нянею моею<sup>30</sup>... (VI, 188)

а Дуня приезжает на могилу станционного смотрителя, а Марья Ивановна перед отъездом из крепости идет проститься с могилами родителей, похороненных у церкви (жертв Пугачева?!), — это уже не родовые могилы. Здесь Пушкин щедро отдает свои сокровеннейшие чувства и мысли своим избраницам.

Пушкин полностью разделяет высокое верование античности (см. Софокл, “Эдип в Колоне”) о том, что могила праведника — сокровище страны и благословение богов.

Из того же загадочного отрывка “Когда порой воспоминанье...” мы узнаем, что Пушкин бежит от разговоров, связанных с чем-то очень ему дорогим, о чем люди говорят недолжным образом. Что это не что-то личное, показывает слово “свет”<sup>31</sup>, то есть общество, потому что в свете личные дела в присутствии участника этих дел не обсуждались. Поэт готов бежать, но не куда глаза глядят и даже не в свою обожаемую Италию, а на какой-то покрытый тундрой северный островок, точь-в-точь похожий на тот, где он закопает “ради Бога” через три года своего Евгения Езерского.

В дошедших до нас строфах десятой главы “Евгения Онегина” идет речь о декабристских делах — даны характеристики участников движения.

Органичны для “Онегина” переходы, переключения из плана в план: ирония сопровождает Ленского почти до последнего часа его жизни, но Пушкин с невероятной силой и скорбью оплакивает его и возвращается к этому в 7-й главе. В не вошедшей в 6-ю главу (1826 г.) строфе он представляет его как возможного участника восстания на Сенатской площади: “Иль быть повешен, как Рылеев”. И можно быть уверенным, что и их могилы не остались там забытыми.

В своих мемуарах барон Розен пишет, как он ездил по взморью, чтобы найти могилы пяти казненных друзей. Скорбный интерес, который проявляет к этому месту Пушкин, трижды описывая его (“Домик”, 1829, отрывок “Когда порой воспоминанье...”, 1830, и “Медный всадник”), позволяет нам предположить, что и он искал безымянную могилу на Невском взморье.

Что перемаранный черновик может оказаться строфой “Онегина”, мы знаем по тому случаю, когда “Женись. — На ком?...” считалось отдельным стихотворением, пока Т.Г. Цявловская (Зенгер) не догадалась, что это строфа из “Онегина”. Такой же строфой, уже почти готовой, являются и следующие строки “Отрывка”:

Стремлюсь привычною мечтою  
К студеным северным волнам,  
Меж белоглавой их толпою  
Открытый остров вижу там.

(ж.) Печальный остров — берег дикой (ж.)  
(м.) Усеян зимнею брусникой, (ж.)  
(ж.) Увидшей тундру покрыт (м.)  
(м.) И хладной пеною подмыт. (м.)

Надеюсь, спорить, что этот фрагмент написан по всем правилам онегинской строфы, никто не станет. В последнем четверостишии вместо онегинской охватной рифмы (авва) имеем опять перекрестную (авав).

Но ведь это перечерченный черновик, и что Пушкин сделал из него потом, мы не знаем. Вначале отрывок просто совсем не обработан, и в него к тому же вставлено готовое стихотворение 1827 года (“Кто знает край...”)...

Над виселицами на черновиках “Полтавы” Пушкин пишет: “И я бы мог, как шут”, а в стихах к Ушаковой: “Вы ж вздохнете ль обо мне, если буду я повешен?”<sup>32</sup> (1827; III, 56)<sup>32</sup>, как бы присоединяя себя к жертвам 14 декабря. А безымянная могила на Невском взморье должна была казаться ему почти его собственной могилой: туда “погода волновая заносит углый мой челнок”.

<sup>32</sup> *А через два года  
Полторацкой:  
Когда помилует нас Бог,  
Когда не буду я повешен..*

23 января 1963.  
Москва

# Осип Мандельштам

1891—1938



575

## SILENTIUM<sup>1</sup>

Она еще не родилась,  
Она — и музыка и слово,  
И потому всего живого  
Ненарушаемая связь.

Спокойно дышат моря груди,  
Но, как безумный, светел день,  
И пены бледная сирень  
В черно-лазоревоm сосуде.

## АВТОПОРТРЕТ

В подняты головы крылатый  
Намек — но мешковат сюртук;  
В закрыты глаз, в покое рук —  
Тайник движенья непечатьи.

## ГРИФЕЛЬНАЯ ОДА

*Мы только с голоса пойдем,  
Что там царапалось, боролось...*

Звезда с звездой — могучий стык,  
Кремнистый путь из старой песни,  
Кремня и воздуха язык,  
Кремень с водой, с подковой перстень,  
На мягком сланце облаков  
Молочный грифельный рисунок —  
Не ученичество миров,  
А бред овечьих полусонок.

Мы стоя спим в густой ночи  
Под теплой шапкою овечьей.  
Обратно, в крепь, родник журчит  
Цепочкой, пеночкой и речью.  
Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг  
Свинцовой палочкой молочной,  
Здесь созревает черновик  
Учеников воды проточной.

Да обретут мои уста  
Первоначальную немоту,  
Как кристаллическую ноту,  
Что от рождения чиста!

Останься пеной, Афродита,  
И, слово, в музыку вернись,  
И, сердце, сердца устыдись,  
С первоосновой жизни слито!  
1910

Так вот кому летать и петь  
И слова пламенную ковкость,  
Чтоб прирожденную неловкость  
Врожденным ритмом одолеть!  
1914

Крутые козьи города,  
Кремней могучее слоенье,  
И все-таки еще гряда —  
Овечьи церкви и селенья!  
Им проповедует отвес,  
Вода их учит, точит время;  
И воздуха прозрачный лес  
Уже давно пресыщен всеми.

Как мертвый шершень возле сот,  
День пестрый выметен с позором.  
И ночь-коршунница несет  
Горящий мел и грифель кормит.  
С иконоборческой доски  
Стереть дневные впечатленья,  
И, как птенца, стряхнуть с руки  
Уже прозрачные виденья!

<sup>1</sup> Молчание, тишина (лат.).

Плод нарывал. Зрел виноград.  
День бушевал, как день бушует.  
И в бабки нежная игра,  
И в полдень злых овчарок шубы.  
Как мусор с ледяных высот —  
Изнанка образов зеленых —  
Вода голодная течет,  
Крутясь, играя, как звереныш.

И как паук ползет ко мне, —  
Где каждый стык луной обрызган,  
На изумленной крутизне  
Я слышу грифельные визги.  
Ломаю ночь, горящий мел,  
Для твердой записи мгновенной,  
Меняю шум на пенье стрел,  
Меняю строй на стрепет гневный.

### БАТЮШКОВ

Словно гуляка с волшебною тростью,  
Батюшков нежный со мною живет.  
Он тополями шагает в замостье,  
Нюхает розу и Дафну поет.

576 Ни на минуту не веря в разлуку,  
Кажется, я поклонился ему.  
В светлой перчатке холодную руку  
Я с лихорадочной завистью жму.

Он усмехнулся. Я молвил «спасибо»  
И не нашел от смущения слов.  
Ни у кого — этих звуков изгибы...  
И никогда — этот говор валов!..

### СТИХИ О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Сядь, Державин, развалился, —  
Ты у нас хитрее лиса,  
И татарского кумыса  
Твой початок не прокис.

Дай Языкову бутылку  
И подвинь ему бокал,  
Я люблю его ухмылку,  
Хмеля бьющуюся жилку  
И стихов его накал.

\* \* \*

Дайте Тютчеву стрекозу —  
Догадайтесь, почему!  
Веневитинову — розу.  
Ну, а перстень — никому.

Баратынского подошвы  
Изумили прах веков,

\* \* \*

Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг —  
Язык бессмысленный, язык солено-сладкий.

Кто я? Не каменщик прямой,  
Не кровельщик, не корабельщик, —  
Двуручник я, с двойной душой,  
Я ночи друг, я дня застрельщик.  
Блажен, кто называл кремень  
Учеником воды проточной!  
Блажен, кто завязал ремень  
Подошве гор на твердой почве!

И я теперь учу дневник  
Царапин грифельного лета,  
Кремня и воздуха язык,  
С прослойкой тьмы, с прослойкой света,  
И я хочу вложить персты  
В кремнистый путь из старой песни,  
Как в язву, заключая в стык  
Кремень с водой, с подковой перстень.  
1923

Наше мученье и наше богатство,  
Косноязычный, с собой он принес  
Шум стихотворства и колокол братства  
И гармонический проливень слез.

И отвечал мне оплакавший Тасса:  
«Я к величаниям еще не привык,  
Только стихов виноградное мясо  
Мне освежило случайно язык».

Что ж, поднимай удивленные брови,  
Ты горожанин и друг горожан,  
Вечные сны, как образчики крови,  
Переливай из стакана в стакан.  
18 июня 1932

Гром живет своим накатом, —  
Чту ему до наших бед?  
И глотками по раскатам  
Наслаждается мускатом  
На язык, на вкус, на цвет.

Капли прыгают галопом,  
Скачут градины гурьбой,  
Пахнет потом, конским топом,  
Нет, жасмином, нет, укропом,  
Нет, дубовою корой!  
2—7 июля 1932

У него без всякой прошвы  
Наволочки облаков.

А еще над нами волен  
Лермонтов, мучитель наш.  
И всегда одышкой болен  
Фета жирный карандаш.  
1932

И звуков стакнутых прелестные двойчатки —  
Боюсь раскрыть ножом двустворчатый жемчуг.  
май 1933

\* \* \*

Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть:  
Ведь все равно ты не сумеешь стекло зубами укусить.

О, как мучительно дается чужого клекота полет —  
За незаконные восторги лихая плата настает.

Ведь умирающее тело и мыслящий бессмертный рот  
В последний раз перед разлукой чужое имя не спасет.

Что, если Ариост и Тассо, обворожающие нас,  
Чудовища с лазурным мозгом и чешуей из влажных глаз.

И в наказание за гордыню, неисправимый звуколюб,  
Получишь уксусную губку ты для изменнических губ.  
*май 1933*

### <СТИХИ ОБ АНДРЕЕ БЕЛОМ>

Меня преследуют две-три случайных фразы,  
Весь день твержу: печаль моя жирна...  
О боже, как жирны и синеглазы  
Стрекозы смерти, как лазурь черна!

Где первородство, где счастливая повадка,  
Где плавкий ястребок на самом дне очей?

Где вежество? Где горькая украдка?  
Где ясный стан, где прямизна речей, —

Запутанных, как честные зигзаги  
У конькобежца в пламень голубой —  
Морозный пух в железной крутят тяге,  
С голуботвердой чокаясь рекой.

577

## УТРО АКМЕИЗМА

### I

При огромном эмоциональном волнении, связанном с произведениями искусства, желательно, чтобы разговоры об искусстве отличались величайшей сдержанностью. Для огромного большинства произведение искусства соблазнительно, лишь поскольку в нем просвечивает мироощущение художника. Между тем мироощущение для художника орудие и средство, как молоток в руках каменщика, и единственно реальное — это само произведение.

Существовать — высшее самолюбие художника. Он не хочет другого рая, кроме бытия, и когда ему говорят о действительности, он только горько усмехается, потому что знает бесконечно более убедительную действительность искусства. Зрелище математика, не задумываясь возводящего в квадрат какое-нибудь десятизначное число, наполняет нас некоторым удивлением. Но слишком часто мы упускаем из виду, что поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает.

Эта реальность в поэзии — слово как таковое. Сейчас, например, излагая свою мысль по возможности в точной, но отнюдь не поэтической форме, я говорю, в сущности, сознанием, а не словом. Глухонемые отлично понимают друг друга, и железнодорожные семафоры выполняют весьма сложное назначение, не прибегая к помощи слова. Таким образом, если смысл считать содержанием, все остальное, что есть в слове, приходится считать простым механическим привеском, только затрудняющим быструю передачу мысли. Медленно рождалось “слово как таковое”. Постепенно, один за другим, все элементы слова втягивались в понятие формы, только сознательный смысл, Логос, до сих пор ошибочно и произвольно почитается содержанием. От этого ненужного почета Логос только проигрывает. Логос требует только равноправия с другими элементами слова. Футурист, не справившись с сознательным смыслом как с материалом творчества, легкомысленно выбросил его за борт и, по существу, повторил грубую ошибку своих предшественников.

Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов.

И, если у футуристов слово как таковое еще ползает на четвереньках, в акмеизме оно впервые принимает более достойное вертикальное положение и вступает в каменный век своего существования.

### II

Острие акмеизма — не стилет и не жало декадентства. Акмеизм — для тех, кто, обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а



радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы. Зодчий говорит: я строю — значит, я прав. Сознание своей правоты нам дороже всего в поэзии, и, с презрением отбрасывая бирюльки футуристов, для которых нет высшего наслаждения, как зацепить вязальной спицей трудное слово, мы вводим готику в отношения слов, подобно тому как Себастьян Бах утвердил ее в музыке.

Какой безумец согласится строить, если он не верит в реальность материала, сопротивление которого он должен победить. Булыжник под руками зодчего превращается в субстанцию, и тот не рожден строить, для кого звук долота, разбивающего камень, не есть метафизическое доказательство. Владимир Соловьев испытывал особый пророческий ужас перед седьми финскими валунами. Немое красноречие гранитной глыбы волновало его, как злое колдовство. Но камень Тютчева, что “с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой”, — есть слово. Голос материи в этом неожиданном паденье звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания.

Камень как бы возжаждал иного бытия. Он сам обнаружил скрытую в нем потенциально способность динамики — как бы попросился в “крестовый свод” — участвовать в радостном взаимодействии себе подобных.

### III

Символисты были плохими домоседами, они любили путешествия, но им было плохо, не по себе в клетке своего организма и в той мировой клетке, которую с помощью своих категорий построил Кант. Для того, чтобы успешно строить, первое условие — искренний пиетет к трем измерениям пространства — смотреть на них не как на обузу и на несчастную случайность, а как на богом данный дворец. В самом деле: что вы скажете о неблагодарном госте, который живет за счет хозяина, пользуется его гостеприимством, а между тем в душе презирает его и только и думает о том, как бы его перехитрить. Строить можно только во имя “трех измерений”, так как они есть условие всякого зодчества. Вот почему архитектор должен быть хорошим домоседом, а символисты были плохими зодчими. Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь ее смысл — уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто.

### IV

Своеобразие человека, то, что делает его особью, подразумевается нами и входит в гораздо более значительное понятие организма. Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным средневековьем. В погоне за утонченностью XIX век потерял секрет настоящей сложности. То, что в XIII веке казалось логическим развитием понятия организма — готический собор, — ныне эстетически действует как чудовищное. Notre Dame есть праздник физиологии, ее дионисийский разгул. Мы не хотим развлекать себя прогулкой в “лесу символов”, потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес — божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма.

Средневековье, определяя по-своему удельный вес человека, чувствовало и признавало его за каждым, совершенно независимо от его заслуг. Титул мэтра применялся охотно и без колебаний. Самый скромный ремесленник, самый последний клерк владел тайной солидной важности, благочестивого достоинства, столь характерного для этой эпохи. Да, Европа прошла сквозь лабиринт ажурно-тонкой культуры, когда абстрактное бытие, ничем не украшенное существование ценилось как подвиг. Отсюда аристократическая интимность, связующая всех людей, столь чуждая по духу “равенству и братству” Великой Революции. Нет равенства, нет соперничества, есть сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия.

Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма.

### V

A = A: какая прекрасная поэтическая тема. Символизм томился, скучал законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом и предлагает его вместо сомнительного *a realibus ad realiora*<sup>2</sup>. Способность удивляться — главная добродетель поэта. Но как же не удивиться тогда плодотворнейшему из законов — закону тождества? Кто проникся благоговейным удивлением перед этим законом — тот несомненный поэт. Таким образом, признав суверенитет закона тождества, поэзия получает в пожизненное обладание все сущее без условий и ограничений. Логика есть царство неожиданности. Мыслить логически значит непрерывно удивляться. Мы полюбили музыку доказательства. Логическая связь — для нас не песенка о чижики, а симфония с органом и пением, такая трудная и вдохновенная, что дирижеру приходится напрягать все свои способности, чтобы сдерживать исполнителей в повиновении.

Как убедительна музыка Баха! Какая мощь доказательства! Доказывать и доказывать без конца: принимать в искусстве что-нибудь на веру недостойно художника, легко и скучно...

Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить.

<sup>2</sup> От реального к реальнойшему (латин.); лозунг, выдвинутый Вяч. Ивановым в его книге “По звездам. Опыт философские, эстетические и критические” (СПб., 1909, с. 305).

VI

Средневековье дорого нам потому, что обладало в высокой степени чувством граней и перегородок. Оно никогда не смешивало различных планов и к потустороннему отнеслось с огромной сдержанностью. Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира как живого равновесия роднит нас с этой эпохой и побуждает черпать силы в произведениях, возникших на романской почве около 1200 года. Будем же доказывать свою правоту так, чтобы в ответ нам содрогалась вся цепь причин и следствий от альфы до омеги, научимся носить “легче и вольнее подвижные оковы бытия”.

1912

**СЛОВО И КУЛЬТУРА**

Трава на петербургских улицах — первые побеги девственного леса, который покрывает место современных городов. Эта яркая, нежная зелень, свежестью своей удивительная, принадлежит новой одухотворенной природе. Воистину Петербург самый передовой город мира. Не метрополитеном, не небоскребом измеряется бег современности: скорость, а веселой травкой, которая пробивается из-под городских камней.

Наша кровь, наша музыка, наша государственность — все это найдет свое продолжение в нежном бытии новой природы, природы-Психеи. В этом царстве духа без человека каждое дерево будет дриадой, и каждое явление будет говорить о своей метаморфозе.

Остановить? Зачем? Кто остановит солнце, когда оно мчится на воробьиной упряжи в отчий дом, обуянное жаждой возвращения? Не лучше ли подарить его дифирамбом, чем вымалывать у него подачки?

Не понимал он ничего  
И слаб и робок был, как дети,

Чужие люди для него  
Зверей и рыб ловили в сети...

Спасибо вам, “чужие люди”, за трогательную заботу, за нежную опеку над старым миром, который уже “не от мира сего”, который весь ушел в чайные и подготовку к грядущей метаморфозе:

Cum subit illius tristissima noctis imago,  
Quae mihi supremum tempus in urbe fuit,

Cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliquit,  
Labitur ex oculis nunc quoque gutta meis.<sup>3</sup>

\* \* \*

<sup>3</sup> Только представлю себе той ночи печальнейший образ, Той, что в Граде была ночью последней моей, Только лишь вспомню, как я со всем дорогим расставался, — Льются слезы из глаз даже сейчас у меня. (лат.; Публий Овидий Назон. Скорбные элегии. Кн. 1, элегия 3; стихи 1 — 4. М., 1973, с. 10. Пер. С. Шервинского).

Да, старый мир — “не от мира сего”, но он жив более чем когда-либо. Культура стала военным лагерем: у нас не еда, а трапеза; не комната, а келья; не одежда, а одеяние. Наконец мы обрели внутреннюю свободу, настоящее внутреннее веселье. Воду в глиняных кувшинах пьем как вино, и солнцу больше нравится в монастырской столовой, чем в ресторане. Яблоки, хлеб, картофель — отныне утоляют не только физический, но и духовный голод. Современник не знает только физического голода, только духовной пищи. Для него и слово — плоть, и простой хлеб — веселье и тайна.

\* \* \*

Все другие различия и противоположности бледнеют перед разделением ныне людей на друзей и врагов слова. Подлинно агнцы и козлища. Я чувствую почти физически нечистый козлиный дух, идущий от врагов слова. Здесь вполне уместен аргумент, приходящий последним при всяком серьезном разногласии: мой противник дурно пахнет.

Процесс обмирщения государственности не остановился на отделении церкви от государства, как его понимала французская революция. Социальный переворот принес более глубокую секуляризацию.

Намечается органический тип новых взаимоотношений, связывающий государство с культурой наподобие того, как удельные князья были связаны с монастырями. Князья держали монастыри для совета. Этим все сказано. Внеположность государства по отношению к культурным ценностям ставит его в полную зависимость от культуры. Культурные ценности окрашивают государственность, сообщают ей цвет, форму и, если хотите, даже пол. Надписи на государственных зданиях, гробницах, воротах страхуют государство от разрушения временем.

Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху. Но бываю такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя, как пахарь, жаждет целины времен. Революция в искусстве неизбежно приводит к классицизму. Не потому, что Давид снял жатву Робеспьера, а потому, что так хочет земля.

Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл.

Удивительно, в самом деле, что все возьмется с поэтами и никак с ними не развяжутся. Казалось бы — прочел, и ладно. Преодолею, как теперь говорят. Ничего подобного. Серебряная труба Катулла:

<sup>4</sup> Букв.: “Мы стремимся в ясные города Азии” (лат., Катулл. Стихотворения XI, VI, стих 6.).

мучит и тревожит сильнее, чем любая футуристическая загадка. Этого нет по-русски. Но ведь это должно быть по-русски. Я взял латинские стихи, потому что русским читателем они явно воспринимаются как категория долженствования: императив звучит в них нагляднее. Но это свойство всякой поэзии, поскольку она классична. Она воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было.

Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько радостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер. Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость:

Словно темную воду, я пью помутившийся воздух,

Время вспахано плугом, и роза землею была.

Так и поэт не боится повторений и легко пьянеет классическим вином.

То, что верно об одном поэте, верно обо всех. Не стоит создавать никаких школ. Не стоит выдумывать своей поэтики.

\* \* \*

В жизни слова наступила героическая эра. Слово — плоть и хлеб. Оно разделяет участь хлеба и плоти: страдание. Люди голодны. Еще голоднее государство. Но есть нечто более голодное: время. Время хочет пожрать государство. Как трубный глас звучит угроза, нацарапанная Державиным на грифельной доске. Кто поднимет слово и покажет его времени? Нет ничего более голодного, чем леонтьевское византийское государство: оно страшнее голодного человека. Сострадание к культуре, отрицающей слово, — общественный путь и подвиг современного поэта.

В ком сердце есть, тот должен слышать, время,

Как твой корабль ко дну идет...

580

Не требуйте от поэзии сугубой вещности, конкретности, материальности. Это тот же революционный голод. Сомнение Фомы. К чему обязательно осязать перстами? А главное, зачем отождествлять слово с вещью, с предметом, который оно обозначает?

Разве вещь хозяин слова? Слово — Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещь, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного тела.

То, что сказано о вещности, звучит несколько иначе в применении к образности:

Prends l'éloquence et tords-lui son cou!<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Букв.: "Возьми красноречие и сверни ему шею!" (франц., из стихотв. П. Верлена "Art poétique").

Пиши безобразные стихи, если сможешь, если сумеешь. Слепой узнает милое лицо, едва прикоснувшись к нему зрячими перстами, и слезы радости, настоящей радости узнавания, брызнут из глаз его после долгой разлуки. Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим сленком формы, который предворяет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта.

И сладок нам лишь узнаванья миг.

<sup>6</sup> "Послушайте эту простую песенку..." (франц.) — контаминация строк из стихотворения Верлена "Écoutez la chanson bien douce" (буквально: "Послушайте нежную песенку...") и "Art poétique" ("Rien de plus cher que la chanson grise..." — "Ничего дороже простой песенки...").

Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном иступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур. Нет ничего невозможного. Как комната умирающего открыта для всех, так дверь старого мира настезь распахнута перед толпой. Внезапно все стало достоянием общим. Идите и берите. Все доступно: все лабиринты, все тайники, все заповедные ходы. Слово стало не семистольной, а тысячестольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков. В глоссолалии самое поразительное, что говорящий не знает языка, на котором говорит. Он говорит на совершенно неизвестном языке. И всем, и ему кажется, что он говорит по-гречески или по-халдейски. Нечто совершенно обратное эрудиции. Современная поэзия при всей своей сложности и внутренней исхищенности, наивна:

Écoutez la chanson grise...<sup>6</sup>

Синтетический поэт современности представляется мне не Верхарном, а каким-то Верленом культуры. Для него вся сложность старого мира — та же пушкинская цевница. В нем поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в его предшественниках пели соловьи и розы. Кто сказал, что причина революции — голод в междупланетных пространствах? Нужно рассыпать пшеницу по эфиру.

1921

## О ПРИРОДЕ СЛОВА

Я хочу поставить один вопрос, — именно, едина ли русская литература? В самом деле, является ли русская литература современная продолжением литературы Некрасова, Пушкина, Державина или Симеона Полоцкого? Если преемственность сохранилась,

то как далеко она простирается в прошлое? Если русская литература обладает свойством непрерывности, то чем определяется ее единство, каков существенный ее принцип, так называемый “критерий”?

Поставленный мною вопрос приобретает особенную остроту благодаря ускорению темпа исторического процесса. Правда, должно быть, преувеличение считать каждый год нынешней истории за век, но нечто вроде геометрической прогрессии, правильного и закономерного ускорения, замечается в бурной реализации накопленных и растущих потенциалов исторической силы, энергии. Благодаря изменению колебательных волн — событий, приходящихся на известный промежуток времени, пошатнулось понятие единицы времени, и не случайно современная математическая наука выдвинула принцип относительности.

Чтобы спасти принцип единства в вихре перемен и безостановочном потоке явлений, современная философия в лице Бергсона, чей глубоко иудаистический ум одержим настойчивой потребностью практического монотеизма, предлагает нам учение о системе явлений. Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время они поддаются умопостижаемому свертыванию.

Уподобление объединенных во времени явлений такому вееру подчеркивает только их внутреннюю связь и вместо проблемы причинности, столь рабски подчиненной мышлению во времени и надолго поработившей умы европейских логиков, выдвигает проблему связи, лишнюю всякого привкуса метафизики и, именно потому, более плодотворную для научных открытий и гипотез.

Наука, построенная на принципе связи, а не причинности, избавляет нас от дурной бесконечности эволюционной теории, не говоря уж о ее вульгарном прихвостне — теории прогресса. Движение бесконечной цепи явлений без начала и конца есть именно дурная бесконечность, ничего не говорящая уму, ищущему единства и связи, усыпляющая научную мысль легким и доступным эволюционизмом, дающим, правда, видимость научного обобщения, но ценою отказа от всякого синтеза и внутреннего строя.

Расплывчатость, безархитектурность европейской научной мысли XIX-го века к началу наступившего столетия совершенно деморализовала научную мысль. Ум, который не есть знание и совокупность знаний, а есть хватка, прием, метод, покинул науку, благо он может существовать самостоятельно и найдет себе пищу где угодно. И тщетно было бы искать именно этого ума в научной жизни старой Европы. Свободный ум человека отделился от науки. Он очутился всюду, только не в ней: в поэзии, в хозяйстве, в политике и т.д.

Что же касается до научного эволюционизма с теорией прогресса, то, поскольку он сам не свернул себе шеи, как это сделала новая европейская наука, он, продолжая работать в том же самом направлении, выбросился на берег теософии, как обессиленный пловец, достигший безрадостного предела. Теософия — прямая наследница старой европейской науки. Туда ей и дорога. Та же дурная бесконечность, то же отсутствие позвоночника в учении о перевоплощении — “карма”, тот же грубый и наивный материализм в вульгарном понимании сверхчувственного мира, то же отсутствие воли и вкуса к деятельному познанию и какая-то ленивая всеядность, огромная тяжелая жвачка, рассчитанная на тысячи желудков, интерес ко всему, граничащий с равнодушием, — всепонимание, граничащее с ничегонепониманием.

Для литературы эволюционная теория особенно опасна, а теория прогресса прямо-таки убийственна. Если послушать историков литературы, стоящих на точке зрения эволюционизма, то получается, что писатели только и думают, как бы расчистить дорогу идущим впереди себя, а вовсе не о том, как выполнить свое жизненное дело, или же что все они участвуют в конкурсе изобретений на улучшение какой-то литературной машины, причем неизвестно, где скрывается жюри и для какой цели эта машина служит.

Теория прогресса в литературе — самый грубый, самый отвратительный вид школьного невежества. Литературные формы сменяются, одни формы уступают место другим. Но каждая смена, каждое приобретение сопровождается утратой, потерей. Никакого “лучше”, никакого прогресса в литературе быть не может, хотя бы потому, что нет никакой литературной машины и нет старта, куда нужно скорее других доскакать.

Даже к манере и форме отдельных писателей неприменима эта бессмысленная теория улучшения — здесь каждое приобретение также сопровождается утратой и потерей. Где у Толстого, усвоившего в “Анне Карениной” психологическую мощь и конструктивность флюберовского романа, звериное чутье и физиологическая интуиция “Войны и мира”? Где у автора “Войны и мира” прозрачность формы, “кларизм” “Детства и отрочества”? Автор “Бориса Годунова”, если бы и хотел, не мог повторить лицейских стихов, совершенно так же, как теперь никто не напишет державинской оды. А кому что больше нравится — дело другое. Подобно тому как существуют две геометрии — Эвклида и Лобачевского, возможны две истории литературы, написанные в двух ключах: одна — говорящая только о приобретениях, другая — только об утратах, и обе будут говорить об одном и том же.

Возвращаясь к вопросу о том, едина ли русская литература и если да, то каков принцип ее непрерывности, мы с самого начала отбрасываем теорию улучшения, будем говорить только о внутренней связи явлений, и прежде всего попробуем отыскать критерий возможного единства, стержень, позволяющий развернуть во времени разнообразные и разбросанные явления литературы.

Таким критерием единства литературы данного народа, единства условного, может быть признан только язык народа, ибо все остальные признаки сами условны,



преходящи и произвольны. Язык же, хотя и меняется, ни одну минуту не застывает в покое, от точки и до точки, ослепительно ясной в сознании филологов, и в пределах всех своих изменений остается постоянной величиной, “константой”, остается внутренне единым. Для всякого филолога понятно, что такое тождество личности в применении к самосознанию языка. Когда латинская речь, распространившаяся по всем романским землям, зацвела новым цветом и пустила побеги будущих романских языков, началась новая литература, — детская и убогая по сравнению с латинской, но уже романская.

Когда прозвучала живая и образная речь “Слова о полку Игореве”, насквозь светская, мирская и русская в каждом повороте, — началась русская литература. А пока Велимир Хлебников, современный русский писатель, погружается в самую гущу русского корнесловия, в этимологическую ночь, любезную сердцу умного читателя, жива та же самая русская литература, литература “Слова о полку Игореве”. Русский язык так же точно, как и русская народность, сложился из бесконечных примесей, скрещиваний, прививок и чужеродных влияний, но в одном он останется верен самому себе, пока и для нас не прозвучит наша кухонная латынь и на могучих развалинах не взойдут бледные молодые побеги новой жизни, подобно древнефранцузской песенке о мученице Евлалии:

Buona pulcella fut Eulalia.

Bel auret corps bellezour anima<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> “Доброй девицей была Евлалия. Красивой была телом, еще прекраснее душой...” (старофранц.; подстрочный пер. Г.Г. Деренковской).

Русский язык — язык эллинистический. По целому ряду исторических условий, живые силы эллинской культуры, уступив Запад латинским влияниям и ненадолго загощиваясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самобытную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью.

Если западные культуры и истории замыкают язык извне, огораживают его стенами государственности и церковности и пропитываются им, чтобы медленно гнить и зацветать в должный час его распада, русская культура и история со всех сторон омыты и опоясаны грозной и безбрежной стихией русской речи, не вмещавшейся ни в какие государственные и церковные формы.

Жизнь языка в русской исторической действительности перевешивала все другие факты полнотою бытия, представлявшей только недостижимый предел для всех прочих явлений русской жизни. Эллинистическую природу русского языка можно отождествлять с его бытийственностью. Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие. Поэтому русский язык историчен уже сам по себе, так как во всей совокупности он есть волнующееся море событий, непрерывное воплощение и действие разумной и дышащей плоти. Ни один язык не противится сильнее русского назывательному и прикладному назначению. Русский номинализм, то есть представление о реальности слова как такового, животворит дух нашего языка и связывает его с эллинской филологической культурой не этимологически и не литературно, а через принцип внутренней свободы, одинаково присущей им обоим.

Всяческий утилитаризм есть смертельный грех против эллинистической природы русского языка, и совершенно безразлично, будет ли это тенденция к телеграфному или стенографическому шифру ради экономии и упрощенной целесообразности или же утилитаризм более высокого порядка, приносящий язык в жертву мистической интуиции, антропософии и какому бы то ни было всепожирающему и голодному до слов мышлению.

Андрей Белый, например, — болезненное и отрицательное явление в жизни русского языка только потому, что он нещадно и бесцеремонно гоняет слово, сообразуясь исключительно с темпераментом своего спекулятивного мышления. Захлебываясь в изошренном многословии, он не может пожертвовать ни одним оттенком, ни одним изломом своей капризной мысли и взрывает мосты, по которым ему лень перейти. В результате, после мгновенного фейерверка, — куча щебня, унылая картина разрушения, вместо полноты жизни, органической целостности и деятельного равновесия. Основной грех писателей вроде Андрея Белого — неуважение к эллинистической природе слова, беспощадная эксплуатация его для своих интуитивных целей.

В русской поэзии чаще, чем в какой-либо другой, повторяется тема старого сомнения в способности слова к выражению чувств:

Как сердцу высказать себя?

Другому как понять тебя?

Так язык предохраняет себя от бесцеремонных покушений...

Скорость развития языка несоизмерима с развитием самой жизни. Всякая попытка механически приспособить язык к потребностям жизни заранее обречена на неудачу. Это насильственное, механическое приспособление, недоверие к языку, который одновременно — и скороход и черепаха.

Хлебников возится со словами, как крот, он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие, между тем представители московской метафорической школы, именовавшие себя имажинистами, выбившиеся из сил, чтобы приспособить язык к современности, остались далеко позади языка, и их судьба — быть выметенными, как бумажный сор.

Чаадаев, утверждая свое мнение, что у России нет истории, то есть что Россия принадлежит к неорганизованному, неисторическому кругу культурных явлений, упустил одно обстоятельство, — именно: язык. Столь высоко организованный, столь органический язык не только — дверь в историю, но и сама история. Для России отпадением от истории, отлучением от царства исторической необходимости и преемственности,



от свободы и целесообразности было бы отпадение от языка. “Онемение” двух, трех поколений могло бы привести Россию к исторической смерти. Отлучение от языка равносильно для нас отлучению от истории. Поэтому совершенно верно, что русская история идет по краешку, по бережку, над обрывом и готова каждую минуту сорваться в нигилизм, то есть в отлучение от слова.

Из современных русских писателей живее всех эту опасность почувствовал Розанов, и вся его жизнь прошла в борьбе за сохранение связи со словом, за филологическую культуру, которая твердо стоит на фундаменте эллинистической природы русской речи. Анархическое отношение ко всему решительно, полная неразбериха, все нипочем, только одного не могу, — жить бессловесно, не могу перенести отлучение от слова! Такова приблизительно была духовная организация Розанова. Этот анархический и нигилистический дух признавал только одну власть — магию языка, власть слова. И это, заметьте, не будучи поэтом, собирателем и нанизывателем слов, а будучи просто разговорщиком или ворчуном, вне всякой заботы о стиле.

Мне кажется, Розанов всю жизнь шарил в мягкой пустоте, стараясь нащупать, где же стены русской культуры. Подобно некоторым другим русским мыслителям, вроде Чаадаева, Леонтьева, Гершензона, он не мог жить без стен, без “акрополя”. Все кругом подается, все рыхло, мягко и податливо. Но мы хотим жить исторически, в нас заложена неодолимая потребность найти твердый орешек кремля, акрополя, все равно как бы ни называлось это ядро, государством или обществом. Жажда орешка и какой бы то ни было символизирующей этот орешек стены определяет всю судьбу Розанова и окончательно снимает с него обвинение в беспринципности и анархичности.

Тяжело человеку быть целым поколением — ему ничего больше не остается, как умереть, — мне время тлеть, тебе цвести. И Розанов не жил, — он умирал разумной и мыслящей смертью, как умирают поколения. Жизнь Розанова — смерть филологии, увязание, усыхание словесности и ожесточенная борьба за жизнь, которая теплится в словечках и разговорчиках, в кавычках и цитатах, но в филологии и только в филологии.

Отношение Розанова к русской литературе самое что ни на есть нелитературное. Литература — явление общественное, филология — явление домашнее, кабинетное. Литература — это лекция, улица; филология — университетский семинарий, семья. Да, именно университетский семинарий, где пять человек студентов, знакомых друг с другом, называющих друг друга по имени и отчеству, слушают своего профессора, а в окно лезут ветки знакомых деревьев университетского сада. Филология — это семья, потому что всякая семья держится на интонации и на цитате, на кавычках. Самое лениво сказанное слово в семье имеет свой оттенок. И бесконечная, своеобразная, чисто филологическая словесная нюансировка составляет фон семейной жизни. Вот почему тяготение Розанова к домашности, столь мощно определившее весь уклад его литературной деятельности, я вывожу из филологической природы его души, которая в неутомимом поиске орешка щелкала и лущила свои слова и словечки, оставляя нам только шелуху. Немудрено, что Розанов оказался ненужным и бесплодным писателем.

“...Какой ужас, что человек (вечный филолог) нашел слово для этого — “смерть”. Разве это возможно как-нибудь назвать? Разве оно имеет имя? Имя уже определение, уже “что-то знаем””. Так своеобразно определяет Розанов сущность своего номинализма.

Антифилологический дух, с которым боролся Розанов, вырвался из самых глубин истории; это в своем роде такой же неугасимый огонь, как и огонь филологический.

Есть такие вечные огни на земле, пропитанной нефтью; где-нибудь случайно загорится и горит десятки лет. Нет нейтрализующего состава, погасить абсолютно нечем. Лютер уже плохой филолог, потому что вместо аргумента он запустил в черта чернильницей. Антифилологический огонь изъязвляет тело Европы, пылая горячими сопками на земле Запада, навеки опустошая для культуры ту почву, на которой он вспыхнул. Ничем нельзя нейтрализовать голодное пламя. Нужно предоставить ему гореть, обходя зачатые места, куда никому не нужно, куда никто не станет торопиться.

Европа без филологии — даже не Америка; это — цивилизованная Сахара, мерзость запустения. По-прежнему будут стоять европейские кремли и акрополи, готические города, соборы, похожие на леса, и куполообразные сферические храмы, но люди будут смотреть на них, не понимая их, с бессмысленным испугом недоуменно спрашивая, какая сила их возвела и какая кровь течет в жилах окружающей их мощной архитектуры.

Да что говорить! Америка лучше этой, пока что умопостигаемой, Европы. Америка, растратив свой филологический запас, вывезенный из Европы, как бы ошалела и призадумалась и вдруг завела свою собственную филологию, откуда-то выкопала Уитмена, и он, как новый Адам, стал давать имена вещам, дал образец первобытной, номенклатурной поэзии, под стать самому Гомеру.

Россия — не Америка, к нам нет филологического ввозу; не прорастет у нас диковинный поэт, вроде Эдгара По, как дерево от пальмовой косточки, переплывшей океан с пароходом. Разве что Бальмонт, самый нерусский из поэтов, чужестранный переводчик эоловой арфы, каких никогда не бывает на Западе; переводчик по призванию, по рождению, в оригинальнейших своих произведениях.

Положение Бальмонта в России — это иностранное представительство от несуществующей фонетической державы, редкий случай типичного перевода без оригинала. Хотя Бальмонт и москвич, между ним и Россией лежит океан.

У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стран. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек акрополя, маленький кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории.

Поскольку Розанов в нашей литературе представитель домашнего юродствующего и нищенствующего эллинизма, постольку Анненский — эллинизма героического, филологии воинствующей. Стихи и трагедии Анненского можно сравнить с деревянными укреплениями, городищами, которые выносились далеко в степь удельными князьями для защиты от печенегов, навстречу хазарской ночи.

На темный жребий мой я больше не в обиде:

И наг и немощен был некогда Овидий.

Неспособность Анненского служить каким бы то ни было влияниям, быть посредником, переводчиком, прямо поразительна. Оригинальнейшей хваткой он когтил чужое и еще в воздухе, на большой высоте, надменно выпускал из когтей добычу, позволяя ей упасть самой. И орел его поэзии, когтивший Еврипида, Малларме, Леконта де Лиля, ничего не приносил нам в своих лапах, кроме горсти сухих трав.

Поймите: к вам стучится сумасшедший,  
Бог знает где и с кем всю ночь проведший.  
Блуждает взор, и речь его дика,

И камешков полна его рука;  
Того гляди — другую опростает,  
Вас листьями сухими закидает...

Гумилев назвал Анненского великим европейским поэтом. Мне кажется, когда европейцы его узнают, смиренно воспитав свои поколения на изучении русского языка, подобно тому, как прежние воспитывались на древних языках и классической поэзии, они испугаются дерзости этого царственного хищника, похитившего у них голубку Эвридику для русских снегов, сорвавшего классическую шаль с плеч Федры и возложившего с нежностью, как подобает русскому поэту, звериную шкуру на все еще зябнувшего Овидия.

Как удивительна судьба Анненского! Прикасясь к мировым богатствам, он сохранил для себя только жалкую горсточку, вернее, поднял горсточку праха и бросил ее обратно в пылающую сокровищницу Запада. Все спали, когда Анненский бодрствовал. Храпели бытовики. Не было еще “Весов”. Молодой студент Вячеслав Иванович Иванов обучался у Моммзена и писал по-латыни монографию о римских налогах. И в это время директор Царскосельской гимназии Анненский долгие ночи боролся с Еврипидом, впитывая в себя змеиный яд мудрой эллинской речи, готовил настой таких горьких, полынно-крепких стихов, каких никто ни до, ни после его не писал.

И для Анненского поэзия была домашним делом, и Еврипид был домашний писатель, сплошная цитата и кавычки. Всю мировую поэзию Анненский воспринимал как сноп лучей, брошенный Элладой. Он знал расстояние, чувствовал его пафос и холод и никогда не сблизил внешне русского и эллинского мира. Урок творчества Анненского для русской поэзии — не эллинизация, а внутренний эллинизм, адекватный дух русского языка, так сказать, домашний эллинизм. Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это домашняя утварь, посуда, все окружение тела; эллинизм — это тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку, всякая одежда, возлагаемая на плечи любимой с тем же самым чувством священной дрожи:

Как мерзла быстрая река  
И зимни вихри бушевали,

Пушистой кожей прикрывали  
Они святого старика.

Эллинизм — это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом. Эллинизм — это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло, как родственное его внутреннему теплу. Наконец, эллинизм — это могильная ладя египетских покойников, в которую кладется все нужное для продолжения земного странствия человека, вплоть до ароматического кувшина, зеркальца и гребня. Эллинизм — это система в бергсоновском смысле слова, которую человек разворачивает вокруг себя, как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое я. В эллинистическом понимании символ есть утварь, а потому всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а следовательно, и символом. Спрашивается, нужен ли поэтому сугубый нарочитый символизм в русской поэзии, не является ли он грехом против эллинистической природы нашего языка, творящего образцы, как утварь, на потребу человека?

По существу нет никакой разницы между словом и образом. Символ есть уже образ запечатанный; его нельзя трогать, он не пригоден для обихода. Такие запечатанные образы тоже очень нужны. Человек любит запрет, и даже дикарь кладет магическое запрещение, “табу”, на известные предметы. Но, с другой стороны, запечатанный, изъятый из употребления образ враждебен человеку, он в своем роде чучело, пугало.

<sup>8</sup> Строка из “Мистического хора”, завершающего вторую часть “Фауста” Гете.

Alles Vergangliches ist nur ein Gleichnis<sup>8</sup>. Все преходящее только подобие. Возьмем, к примеру, розу и солнце, голубку и девушку. Неужели ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза — подобие солнца, солнце — подобие розы и т.д.? Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического “леса соответствий” — чучельная мастерская.

Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс “соответствий”, кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой.

Весьма замечательную в русской поэзии эпоху символистов группы “Весов”, развернувшуюся за два десятилетия в колоссальную, хотя на глиняных ногах, постройку,

лучше всего определить как эпоху лжесимволизма. Пусть настоящее определение не будет понято как ссылка на классицизм, унижительная для этой прекрасной поэзии и плодотворного стиля Расина: ложноклассицизм — кличка, данная школьным невежеством и прилепившаяся к большому стилю. Русский лжесимволизм — действительно лже-символизм. Журдень открыл на старости лет, что он говорил всю жизнь прозой: изначальную, образную природу слова. Они запечатали все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно — ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это может значить такое, что сам потом не рад будешь.

Человек больше не хозяин у себя дома. Ему приходится жить не то в церкви, не то в священной роще друидов, хозяйскому глазу человека не на чем отдохнуть, не на чем успокоиться. Вся утварь взбунтовалась. Метла просится на шабаш, печной горшок не хочет больше варить, а требует себе абсолютного значения (как будто варить не абсолютное назначение). Хозяина выгнали из дому, и он больше не смеет в него войти. Как же быть с прикреплением слова к его значению: неужели это крепостная зависимость? Ведь слово не вещь, его значимость несколько не перевод его самого. На самом деле никогда не было так, чтобы кто-нибудь крестил вещь, называл ее придуманным именем.

Самое удобное и правильное — рассматривать слово как образ, то есть словесное представление. Этим путем устраняется вопрос о форме и содержании, буде фонетика — форма, все остальное — содержание. Устраняется и вопрос о том, что первичнее — значимость слова или его звучащая природа? Словесное представление — сложный комплекс явлений, связь, “система”. Значимость слова можно рассматривать как свечу, горящую изнутри в бумажном фонаре, и обратно, звуковое представление, так называемая фонема, может быть помещена внутри значимости, как та же самая свеча в том же самом фонаре.

Старая психология умела только объективировать представление и, преодолевая наивный солипсизм, рассматривала их как нечто внешнее. В этом случае решающим моментом был момент данности. Данность продуктов нашего сознания сближает их с предметами внешнего мира и позволяет рассматривать представления как нечто объективное. Чрезвычайно быстрое очеловечение науки, включая сюда и теорию познания, наталкивает нас на другой путь. Представления можно рассматривать не только как объективную данность сознания, но и как органы человека, совершенно так же точно, как печень, сердце.

В применении к слову такое понимание словесных представлений открывает широкие новые перспективы и позволяет мечтать о создании органической поэтики не законодательного, а биологического характера, уничтожающей канон во имя внутреннего движения организма, обладающей всеми чертами биологической науки.

Литературные школы живут не идеями, а вкусами; принести с собой целый ворох новых идей, но не принести новых вкусов значит не сделать новой школы, а лишь основать поэтику. Наоборот, можно создать школу одними только вкусами, без всяких идей. Говорят, вера движет горы, и я скажу, в применении к поэзии: горами движет вкус. Благодаря тому, что в России, в начале столетия, возник новый вкус, такие громады, как Рабле, Шекспир, Расин, снялись с места и двинулись к нам в гости.

Не раз русское общество переживало минуты гениального чтения в сердце западной литературы. Так Пушкин, и с ним все его поколение, прочитал Шенье; так следующее поколение, поколение Одоевского, прочитало Шеллинга, Гофмана и Новалиса. Так шестидесятники прочитали своего Бокля, и хотя, в последнем случае, обе стороны звезд с неба не хватили, но и здесь идеальная встреча состоялась.

Ныне ветер перевернул страницы классиков и романтиков, и они раскрылись на том самом месте, какое всего нужнее было для эпохи. Расин раскрылся на “Федре”, Гофман — на “Серрапионовых братьях”. Раскрылись ямбы Шенье и гомеровская “Илиада”.

Идеал совершенной мужественности подготовлен стилем и практическими требованиями эпохи. Все стало тяжелее и громаднее. Гиератический характер поэзии обусловлен убежденностью, что человек тверже всего остального в мире.

Отшумит век, устанет культура, переродится народ, отдав свои лучшие силы новому общественному классу, и весь этот поток увлечет за собой хрупкую ладью человеческого слова в открытое море грядущего, где нет сочувственного понимания, где свежий ветер вражды и пристрастия современников заменяется унылым комментированием. Как же можно снарядить эту ладью в дальний путь, не снабдив ее всем необходимым для столь чужого и столь дорогого читателя? Еще раз я уподоблю стихотворение египетской ладье мертвых. Все для жизни припасено, ничто не забыто в этой ладье...

1922

## РАЗГОВОР О ДАНТЕ

Così gridai colla faccia levata...<sup>9</sup>

(Inf. XVI, 76)

### I

<sup>9</sup> «Так я вскричал, запрокинув голову...» (итал.). Здесь и далее перевод с итальянского Н.В. Котрелева.

Поэтическая речь есть скрещенный процесс, и складывается она из двух звучаний: первое из этих звучаний — это слышимое и ощущаемое нами изменение самих орудий поэтической речи, возникающих на ходу в ее порыве; второе звучание есть собственно речь, то есть интонационная и фонетическая работа, выполняемая упомянутыми орудиями.

В таком понимании поэзия не является частью природы — хотя бы самой лучшей, отборной — и еще меньше является ее отображением, что привело бы к издеватель-

ству над законом тождества, но с потрясающей независимостью водворяется на новом, внепространственном поле действий, не столько рассказывая, сколько разыгрывая природу при помощи орудийных средств, в просторечье именуемых образами.

Поэтическая речь, или мысль, лишь чрезвычайно условно может быть названа звучащей, потому что мы слышим в ней лишь скрещивание двух линий, из которых одна, взятая сама по себе, абсолютно немая, а другая, взятая вне орудийной метаморфозы, лишена всякой значительности и всякого интереса и поддается пересказу, что, на мой взгляд, вернейший признак отсутствия поэзии: ибо там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала.

Дант — орудийный мастер поэзии, а не изготовитель образов. Он стратег превращений и скрещиваний, и меньше всего он поэт в “общевропейском” и внешнекультурном значении этого слова.

Борцы, свивающиеся в клубок на арене, могут быть рассматриваемы как орудийные превращения и созвучия.

“...Эти обнаженные и лоснящиеся борцы, которые прохаживаются, кичась своими телесными доблестями, прежде чем сцепиться в решительной схватке...”.

Между тем современное кино, с его метаморфозой ленточного глиста оборачивается злейшей пародией на орудийность поэтической речи, потому что кадры движутся в нем без борьбы и только сменяют друг друга.

Вообразите нечто понятное, схваченное, вырванное из мрака, на языке, добровольно и охотно забытом тотчас после того, как совершился проясняющий акт понимания-исполнения...

В поэзии важно только исполняющее понимание — отнюдь не пассивное, не воспроизводящее и не пересказывающее. Семантическая удовлетворенность равна чувству исполненного приказа.

Смысловые волны-сигналы исчезают, исполнив свою работу: чем сильнее они, тем уступчивее, тем менее склонны задерживаться.

Иначе неизбежен долбеж, вколачивание готовых гвоздей, именуемых “культурно-поэтическими” образами.

Внешняя, поясняющая образность несовместима с орудийностью.

Качество поэзии определяется быстротой и решимостью, с которой она внедряет свои исполнительские замыслы-приказы в безорудийную, словарную, чисто количественную природу словообразования. Надо перебежать через всю ширину реки, загроможденной подвижными и разноустремленными китайскими джонками, — так создается смысл поэтической речи. Его, как маршрут, нельзя восстановить при помощи опроса лодочников: они не расскажут, как и почему мы перепрыгивали с джонки на джонку.

Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ, отличающихся друг от друга только в исполнительской окраске, только в партитуре постоянно изменяющегося приказа орудийной сигнализации.

Она прочнейший ковер, сотканный из влаги, — ковер, в котором струи Ганга, взятые как текстильная тема, не смешиваются с пробами Нила или Евфрата, но пребывают разноцветны — в жгутах, фигурах, орнаментах, но только не в узорах, ибо узор есть тот же пересказ. Орнамент тем и хорош, что сохраняет следы своего происхождения, как разыгранный кусок природы. Животный, растительный, степной, скифский, египетский — какой угодно, национальный или варварский, — он всегда говорящ, видящ, деятелен.

Орнамент строфичен.

Узор строчковат.

<sup>10</sup> Стремление,  
вожделение (итал.).

Великолепен стихотворный голод итальянских стариков, их зверский юношеский аппетит к гармонии, их чувственное вожделение к рифме — *il disio*<sup>10</sup>!

Уста работают, улыбка движет стих, умно и весело алеют губы, язык доверчиво прижимается к небу.

Внутренний образ стиха неразлучен с бесчисленной сменой выражений, мелькающих на лице говорящего и волнующегося сказителя.

Искусство речи именно искажает наше лицо, взрывает его покой, нарушает его маску...

Когда я начал учиться итальянскому языку и чуть-чуть познакомился с его фонетикой и просодией, я вдруг понял, что центр тяжести речевой работы переместился: ближе к губам, к наружным устам. Кончик языка внезапно оказался в почете. Звук ринулся к затвору зубов. Еще что меня поразило — это инфантильность итальянской фонетики, ее прекрасная детскость, близость к младенческому лепету, какой-то извечный дадаизм.

E consolando usava l'idioma  
Che prima i padri e le madri transtulla;  
.....

Favoleggiava con la sua famiglia  
De'Troiani, di Fiesole, e di Roma<sup>11</sup>.  
(Par., XV, 122–123, 125–126)

<sup>11</sup> И, баюкая дитя на языке, который больше тешит самих отцов и матерей... рассказывала в кругу семьи о троянцах, о Фьезоле и о Риме (итал.).

Угодно ли вам познакомиться со словарем итальянских рифм? Возьмите весь словарь итальянский и листайте его как хотите... Здесь все рифмуется друг с другом. Каждое слово просится в *concordanza*<sup>12</sup>.

Чудесно здесь обилие брачующихся окончаний. Итальянский глагол усиливается к концу и только в окончании живет. Каждое слово спешит взорваться, слететь с губ, уйти, очистить место другим.

Когда понадобилось начертать окружность времени, для которого тысячелетие меньше, чем мигание ресницы, Дант вводит детскую заумь в свой астрономический, концертный, глубоко публичный, проповеднический словарь.

<sup>12</sup> Соответствие,  
созвучие (итал.).



Творенье Данта есть прежде всего выход на мировую арену современной ему итальянской речи — как целого, как системы.

Самый дадаистический из романских языков выдвигается на международное первое место.

## II

Необходимо показать кусочки дантовских ритмов. Об этом не имеют понятия, а знать это нужно. Кто говорит — Дант скульптурен, тот во власти нищенских определений великого европейца. Поэзии Данта свойственны все виды энергии, известные современной науке. Единство света, звука и материи составляет ее внутреннюю природу. Чтение Данта есть прежде всего бесконечный труд, по мере успехов отдаляющий нас от цели. Если первое чтение вызывает лишь одышку и здоровую усталость, то запасайся для последующих парой неизносимых швейцарских башмаков с гвоздями. Мне не на шутку приходит в голову вопрос, сколько подметок, сколько воловьих подошв, сколько сандалий износил Алигьери за время своей поэтической работы, путешествуя по козым тропам Италии.

<sup>13</sup> “Ад” (итал.).

<sup>14</sup> “Чистилище” (итал.).

“Inferno”<sup>13</sup> и в особенности “Purgatorio”<sup>14</sup> прославляют человеческую походку, размер и ритм шагов, ступню и ее форму. Шаг, сопряженный с дыханием и насыщенный мыслью, Дант понимает как начало просодии. Для обозначения ходьбы он употребляет множество разнообразных и прелестных оборотов.

У Данта философия и поэзия всегда на ходу, всегда на ногах. Даже остановка — разновидность накопленного движения: площадка для разговора создается альпийскими усилиями. Стопа стихов — вдох и выдох — шаг. Шаг — умозаключающий, бодрствующий, силлогизирующий.

Образованность — школа быстрейших ассоциаций. Ты схватываешь на лету, ты чувствителен к намекам — вот любимая похвала Данта.

В дантовском понимании учитель моложе ученика, потому что “бегает быстрее”. “...Он отвернулся и показался мне одним из тех, которые бегают взапуски по зеленым лугам в окрестностях Вероны, и всей своей статью он напоминал о своей принадлежности к числу победителей, а не побежденных...”

Омолаживающая сила метафоры возвращает нам образованного старика Брунетто Латини в виде юноши — победителя на спортивном пробеге в Вероне.

Что же такое дантовская эрудиция?

Аристотель, как махровая бабочка, окаймлен арабской каймой Аверроеса.

Averrois, che il gran comento feo...<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Аверроес, великий толкователь... (итал.).

В данном случае араб Аверроес аккомпанирует греку Аристотелю. Они компоненты одного рисунка. Они умещаются на мембране одного крыла.

Конец четвертой песни “Inferno” — настоящая цитатная оргия. Я нахожу здесь чистую и беспримесную демонстрацию упоминательной клавиатуры Данта.

Клавишная прогулка по всему кругозору античности. Какой-то шопеновский полонез, где рядом выступают вооруженный Цезарь с кровавыми глазами грифа и Демокрит, разъявший материю на атомы.

Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает. Эрудиция далеко не тождественна упоминательной клавиатуре, которая и составляет самую сущность образования.

Я хочу сказать, что композиция складывается не в результате накопления частных, а вследствие того, что одна за другой деталь отрывается от вещи, уходит от нее, выпархивает, отщепляется от системы, уходит в свое функциональное пространство, или измерение, но каждый раз в строго узаконенный срок и при условии достаточно зрелой для этого и единственной ситуации.

Самих вещей мы не знаем, но зато весьма чувствительны к их положению. И вот читая песни Данта, мы получаем как бы информационные сводки с поля военных действий и по ним превосходно угадываем, как звукоборствует симфония войны, хотя сам по себе каждый бюллетень чуть-чуть и кое-где передвигает стратегические флажки или показывает на кой-какие изменения в тембре канонады.

Таким образом, вещь возникает как целокупность в результате единого дифференцирующего порыва, которым она пронизана. Ни одну минуту она не остается похожа на себя самое. Если бы физик, разложивший атомное ядро, захотел его вновь собрать, он бы уподобился сторонникам описательной и разъяснительной поэзии, для которой Дант на веки вечные чума и гроза.

Если б мы научились слышать Данта, мы бы слышали созревание кларнета и тромбона, мы бы слышали превращение виолы в скрипку и удлинение вентиля валторны. И мы были бы слушателями того, как вокруг лютни и теорбы образуется туманное ядро будущего гомофонного трехчастного оркестра.

Еще, если б мы слышали Данта, мы бы нечаянно окунулись в силовой поток, именуемый то композицией — как целое, то в частности своей — метафорой, то в уклончивости — сравнением, порождающий определения для того, чтобы они вернулись в него, обогащали его своим таяньем и, едва удостоившись первой радости становления, сейчас же теряли свое первородство, примкнув к стремящейся между смыслами и смывающей их материи.

Начало десятой песни “Inferno”. Дант вталкивает нас во внутреннюю слепоту композиционного сгустка:



“...Теперь мы вступили на узкую тропу между стеной скалы и мучениками — учитель мой и я у него за плечами...”

Все усилия направлены на борьбу с гушиной и неосвященностью места. Световые формы прорезаются, как зубы. Разговор здесь необходим, как факелы в пещере.

Дант никогда не вступает в единоборство с материей, не приготовив органа для ее уловления, не вооружившись измерителем для отсчета конкретного каплющего или тающего времени. В поэзии, в которой все есть мера и все исходит от меры и вращается вокруг нее и ради нее, измерители суть орудия особого свойства, несущие особую активную функцию. Здесь дрожащая компасная стрелка не только потакает магнитной буре, но и сама ее делает.

И вот мы видим, что диалог десятой песни “Inferno” намагничен временными глагольными формами — несовершенное и совершенное прошедшее, сослагательное прошедшее, само настоящее и будущее даны в десятой песни категорично, категорично, авторитарно.

Вся песнь построена на нескольких глагольных выпадах, дерзко выпрыгивающих из текста. Здесь разворачивается как бы фехтовальная таблица спряжений, и мы буквально слышим, как глаголы временят.

Выпад первый:

La gente che per li sepolcri giace

P o t r e b b e s i veder?..

“Этот люд, уложенный в приоткрытые гроба, дозволено будет ли мне увидеть?”

Второй выпад:

...Volgiti: che fai?<sup>16</sup>

588

<sup>16</sup> “...Оборотись: что делаешь?” (итал.). (Обращение Вергилия к Данте, испугавшемуся встающей из горящей гробницы тени Фаринаты.)

В нем дан ужас настоящего, какой-то terror praesentis. Здесь беспримесное настоящее взято как чужанье. В полном отрыве от будущего и прошлого настоящее спрягается как чистый страх, как опасность.

Три оттенка прошедшего, складывающего с себя ответственность за уже свершившееся, даны в терцине:

Я пригвоздил к нему свой взгляд,  
И он выпрямился во весь рост,

Как если бы уничижал ад великим презрением.

Затем, как мощная труба, врывается прошедшее в вопросе Фаринаты:

...Chi fur li maggior tui? —

«Кто были твои предки?»

Как здесь вытянулся вспомогательный — маленькое обрубленное “fur” вместо “furon”! Не так ли при помощи удлинения вентиля образовалась валторна?

Дальше идет обмолвка совершенным прошедшим. Эта обмолвка подкосила старика Кавальканти: о своем сыне, еще здравствующем поэте Гвидо Кавальканти, он услышал от сверстника его и товарища — от Алигьери нечто — все равно что — в роковом совершенном прошедшем: “ebbe”<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Форма прошедшего времени от вспомогательного глагола «иметь» (итал.).

И как замечательно, что именно эта обмолвка открывает дорогу главному потоку диалога: Кавальканти смывается, как отыгравший гобой или кларнет, а Фарината, как медлительный шахматный игрок, продолжает прерванный ход, возобновляет атаку:

“E se”, continuando al primo detto,  
“S’egli han quell’arte”, disse, “male appresa,

Cio mi tormenta piu che questo letto”<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> “И если, — продолжая прежде сказанное, — если они этим искусством, — сказал он, — овладели плохо, то это мучит меня больше, чем это ложе” (итал.). (Искусством возвращения в родной город после неудачи и изгнания, — гибеллин Фарината говорит о судьбе своей партии.)

Диалог в десятой песни “Inferno” — нечаянный прояснитель ситуации. Она вытекает сама собой из междуречья.

Все полезные сведенья энциклопедического характера оказываются сообщенными уже в начальных стихах песни. Амплитуда беседы медленно и упорно расширяется; косвенно вводятся массовые сцены и толповые образы.

Когда встает Фарината, презирающий ад наподобие большого барина, попавшего в тюрьму, маятник беседы уже раскачивается во весь диаметр сумрачной равнины, изрезанной огнепроводами.

Понятие скандала в литературе гораздо старше Достоевского, только в тринадцатом веке, и у Данта, оно было гораздо сильнее. Дант нарывается, напарывается на нежелательную и опасную встречу с Фаринатой совершенно так же, как проходимцы Достоевского наталкивались на своих мучителей — в самом неподходящем месте. Навстречу плывет голос — пока еще неизвестно чей. Все труднее и труднее становится читателю дирижировать разрастающейся песнью. Этот голос, первая тема Фаринаты, — крайне типичная для “Inferno” малая дантовская agioso умоляющего типа:

“...О тосканец, путешествующий живьем по огненному городу и разговаривающий столь красноречиво! Не откажись остановиться на минуту... Поговору твоему я опознал в тебе гражданина из той благородной области, которой я — увь! — был слишком в тягость...”

Дант — бедняк. Дант — внутренний разночинец старинной римской крови. Для него-то характерна совсем не любезность, а нечто противоположное. Нужно быть слепым кротом для того, чтобы не заметить, что на всем протяжении “Divina Commedia”<sup>19</sup> Дант не умеет себя вести, не знает, как ступить, что сказать, как

<sup>19</sup> “Божественная комедия” (итал.).

поклониться. Я это не выдумываю, но беру из многочисленных признаний самого Алигьери, рассыпанных в “Divina Commedia”.

Внутреннее беспокойство и тяжелая, смутная неловкость, сопровождающая на каждом шагу неуверенного в себе, как бы недовоспитанного, не умеющего применить свой внутренний опыт и объективировать его в этикет измученного и загнанного человека, — они-то и придают поэме всю прелесть, всю драматичность, они-то и работают над созданием ее фона как психологической загрузочки.

<sup>20</sup> “Сладчайший отец”  
(итал.).

Если бы Данта пустить одного, без “dolce padre”<sup>20</sup> — без Вергилия, скандал неминуемо разразился бы в самом начале и мы имели бы не хождение по мукам и достопримечательностям, а самую гротескную буффонаду.

Предотвращаемые Вергилием неловкости систематически корректируют и выправляют течение поэмы. “Divina Commedia” вводит нас вовнутрь лаборатории душевных качеств Данта. То, что для нас безукоризненный капюшон и так называемый орлиный профиль, то изнутри было мучительно преодолеваемой неловкостью, чисто пушкинской камер-юнкерской борьбой за социальное достоинство и общественное положение поэта. Тень, пугающая детей и старух, сама боялась — и Алигьери бросало в жар и холод: от чудных припадков самоинения до сознания полного ничтожества.

Слава Данта до сих пор была величайшей помехой к его познанию и глубокому изучению и еще надолго ею останется. Лапидарность его не что иное, как продукт огромной внутренней неуравновешенности, нашедшей себе выход в сонных казнях, в воображаемых встречах, в заранее обдуманых и взлелеянных желчью изысканных репликах, направленных на полное уничтожение противника, на окончательное торжество.

Сладчайший отец, наставник, разумник, опекун в который раз одергивает внутреннего разночинца четырнадцатого века, который так мучительно находил себя в социальной иерархии, в то время как Боккаччо — его почти современник — наслаждался тем же самым общественным строем, окунаясь в него, резвился в нем.

“Che fai?” — “что делаешь?” — звучит буквально как учительский окрик — ты с ума спятил!.. Тогда выручает игра на регистрах, заглушающих стыд и покрывающих смущение.

Представлять себе дантовскую поэму вытянутым в одну линию рассказом или даже голосом — абсолютно неверно. Задолго до Баха, и в то время, когда еще не строили больших монументальных органов, но лишь очень скромные эмбриональные прообразы будущего чудовища, когда ведущим инструментом была еще цитра, аккомпанирующая голосу, Алигьери построил в словесном пространстве бесконечно могучий орган и уже наслаждался всеми его мыслимыми регистрами и раздувал меха, и ревел, и ворковал во все трубы.

<sup>21</sup> “Как если бы  
уничтожил ад великим  
презрением” (итал.;  
перевод О. Ман-  
дельштама).

“Come avesse lo inferno in gran dispetto”<sup>21</sup> (Inf., X, 36) — стих — родоначальник всего европейского демонизма и байроничности. Между тем, вместо того чтобы взгромоздить свою скульптуру на цоколь, как сделал бы, например, Гюго, Дант обволакивает ее сурдинкой, окутывая сизым сумраком, упрячивает на самое дно туманного звукового мешка.

Она дана на ниспадающем регистре, она падает, уходит вниз, в слуховое окно. Другими словами — фонетический свет выключен. Тени сизые смешались.

“Divina Commedia” не столько отнимает у читателя время, сколько наращивает его, подобно исполняемой музыкальной вещи.

Удлиняясь, поэма удаляется от своего конца, а самый конец наступает нечаянно и звучит как начало.

Структура дантовского монолога, построенного на органной регистровке, может быть хорошо понята при помощи аналогии с горными породами, чистота которых нарушена вкрапленными инородными телами.

Зернистые примеси и лавовые прожилки указывают на единый сдвиг, или катастрофу, как на общий источник формообразования.

Стихи Данта сформированы и расцвечены именно геологически. Их материальная структура бесконечно важнее пресловутой скульптурности. Представьте себе монумент из гранита или мрамора, который в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита. Другими словами, вообразите памятник из гранита, воздвигнутый в честь гранита и якобы для раскрытия его идеи, — таким образом вы получите довольно ясное понятие о том, как соотносится у Данта форма и содержание.

Всякий период стихотворной речи — будь то строчка, строфа или цельная композиция лирическая — необходимо рассматривать как единое целое слово. Когда мы произносим, например, “солнце”, мы не выбрасываем из себя готового смысла, — это был бы семантический выкидыш, — но переживаем своеобразный цикл.

Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку. Произнося “солнце”, мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить — значит всегда находиться в дороге.

<sup>22</sup> «Их глаза, прежде  
влажные внутри,  
сочились на губы...»  
(итал.).

Семантические циклы дантовских песней построены таким образом, что начинается, примерно, — “мед”, а кончается — “медь”; начинается — “лай”, а кончается — “лед”.

Дант, когда ему нужно, называет веки глазами губами, — это когда на ресницах виснут ледяные кристаллы мерзлых слез и образуют корку, мешающую плакать.

Итак, страданье скрещивает органы чувств, создает гибриды, приводит к губастому глазу.

У Данта не одна форма, но множество форм. Они выжимаются одна из другой и только условно могут быть вписаны одна в другую.

Он сам говорит:

Io premerei di mio concetto il suco —  
(*Inf.*, XXXII, 4)

“Я выжал бы сок из моего представления, из моей концепции” — то есть форма ему представляется выжимкой, а не оболочкой.

Таким образом, как это ни странно, форма выжимается из содержания-концепции, которое ее как бы облекает. Такова четкая дантовская мысль.

Но выжать что бы то ни было можно только из влажной губки или тряпки. Как бы мы жгутом ни закручивали концепцию, мы не выдавим из нее никакой формы, если она сама по себе уже не есть форма. Другими словами, всякое формообразование в поэзии предполагает ряды, периоды или циклы формозвучаний совершенно так же, как и отдельно произносимая смысловая единица.

Научное описание дантовской “Комедии”, взятой как течение, как поток, неизбежно приняло бы вид трактата о метаморфозах и стремилось бы проникать в множественные состояния поэтической материи, подобно тому как врач, ставящий диагноз, прислушивается к множественному единству организма. Литературная критика подошла бы к методу живой медицины.

### III

Вникая по мере сил в структуру “Divina Commedia”, я прихожу к выводу, что вся поэма представляет собой одну, единственную, единую и недробимую строфу. Вернее — не строфу, а кристаллографическую фигуру, то есть тело. Поэму насквозь пронзает безостановочная, формообразующая тяга. Она есть строжайшее стереометрическое тело, одно сплошное развитие кристаллографической темы. Немыслимо объять глазом или наглядно себе вообразить этот чудовищный по своей правильности тринадцатитысячегранник. Отсутствие у меня сколько-нибудь ясных сведений по кристаллографии — обычное в моем кругу невежество в этой области, как и во многих других, — лишает меня наслаждения постигнуть истинную структуру “Divina Commedia”, но такова удивительная стимулирующая сила Данта, что он пробудил во мне конкретный интерес к кристаллографии, и в качестве благодарного читателя — *Lettore* — я постараюсь его удовлетворить.

Формообразование поэмы превосходит наши понятия о сочинительстве и композиции. Гораздо правильнее признать ее ведущим началом инстинкт. Предлагаемые примерные определения меньше всего имеют в виду метафорическую отсебятину. Тут происходит борьба за представимость целого, за наглядность мыслимого. Лишь при помощи метафоры возможно найти конкретный знак для формообразующего инстинкта, которым Дант накапливал и переливал терцины.

Надо себе представить таким образом, как если бы над созданием тринадцатитысячегранника работали пчелы, одаренные гениальным стереометрическим чутьем, привлекая по мере надобности все новых и новых пчел. Работа этих пчел — все время с оглядкой на целое — неравнокачественная по трудности на разных ступенях процесса. Сотрудничество их ширится и усложняется по мере сотообразования, посредством которого пространство как бы выходит из себя самого.

Пчелиная аналогия подсказана, между прочим, самим Дантом. Вот эти три стиха — начало шестнадцатой песни “Inferno”:

Gia era in loco ove s'udia il rimbombo  
Dell'acqua che cadea nell'altro giro,

Simile a quel che l'arnie fanno rombo<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> «Я был уже там, где слышался гул воды, падавшей в другой круг, — гул, подобный гудению пчел» (итал.).

Дантовские сравнения никогда не бывают описательны, то есть чисто изобразительны. Они всегда преследуют конкретную задачу дать внутренний образ структуры, или тяги. Возьмем обширнейшую группу “птичьих” сравнений — все эти тянущиеся караваны то журавлей, то грачей, то классические военные фаланги ласточек, то неспособное к латинскому строю анархически беспорядочное воронье, — эта группа развернутых сравнений всегда соответствует инстинкту паломничества, путешествия, колонизации, переселения. Или же, например, возьмем не менее обширную группу речных сравнений, живописующих зарождение на Апеннинах орошающей тосканскую долину реки Арно или же спуск в долину Ломбардии альпийской вскормленницы — реки По. Эта группа сравнений, отличающаяся необычайной щедростью и ступенчатым ниспадением из трехстишия в трехстишие, всегда приводит к комплексу культуры, родины и оседлой гражданственности, — к комплексу политическому и национальному, столь обусловленному водоразделами, а также мощностью и направлением рек.

Сила дантовского сравнения — как это ни странно — прямо пропорциональна возможности без него обойтись. Оно никогда не диктуется нищенской логической необходимостью. Скажите, пожалуйста, какая была необходимость приравнять близящуюся к окончанию поэму к части туалета — “gonna” (по-теперешнему — “юбка”, а по-староитальянскому — в лучшем случае “плащ” или вообще “платье”), а себя уподоблять портному, у которого — извините за выражение — вышел весь материал?

По мере того как Дант все более и более становился не по плечу и публике следующих поколений и самим художникам, его обволакивали все большей и большей таинственностью. Сам автор стремился к ясному и отчетливому знанию. Для современников он был труден, был утомителен, но вознаграждал за это познанием. Дальше пошло гораздо хуже. Пышно развернулся невежественный культ дантовской мистики, лишенный, как и само понятие мистики, всякого конкретного содержания. Появился “таинственный” Дант французских гравюр, состоящий из капюшона, орлиного носа и чем-то промышленяющий на скалах. У нас в России жертвой этого сластолюбивого невежества со стороны не читающих Данта восторженных его адептов явился ни кто, как Блок:

Тень Данта с профилем орлиным

О Новой Жизни мне поет...

Внутреннее освещение дантовского пространства, выводимое только из структурных элементов, никого решительно не интересовало.

Сейчас я покажу, до чего мало были озабочены свеженькие читатели Данта его так называемой таинственностью. У меня перед глазами фотография с миниатюры одного из самых ранних дантовских списков середины XIV века (собрание Перуджинской библиотеки). Беатриче показывает Данту Троицу. Яркий фон с павлиньими разводами — как веселенькая ситцевая набойка. Троица в вербном кружке — румяная, краснощекая, купчески круглая. Дант Алигьери изображен весьма удалым молодым человеком, а Беатриче — бойкой круглолицей девушкой. Две абсолютно бытовые фигурки: пышущий здоровьем школяр ухаживает за не менее цветущей горожанкой.

Шпенглер, посвятивший Данту превосходные страницы, все же увидел его из ложи немецкой бург-оперы, и когда он говорит — “Дант”, сплошь и рядом нужно понимать — “Вагнер” в мюнхенской постановке.

Чисто исторический подход к Данту так же неудовлетворителен, как политический или богословский. Будущее дантовского комментария принадлежит естественным наукам, когда они для этого достаточно изодрятся и разовьют свое образное мышление.

Мне изо всей силы хочется опровергнуть отвратительную легенду о безусловно тусклой окрашенности или пресловутой шпенглеровской коричневости Данта. Для начала сошлюсь на показание современника-иллюминатора. Эта миниатюра из той же коллекции Перуджинского музея. Она к первой песни: “Увидел зверя и вспять обратился”.

Вот описание расцветки этой замечательной миниатюры, более высокого типа, чем предыдущая, и вполне адекватной тексту.

Одежда Данта я р к о - г о л у б а я (“azzurro chiara”). Борода у Вергилия длинная и волосы серые. Тога тоже серая. Плащик р о з о в ы й. Горы обнаженные, серые.

Таким образом, мы здесь видим ярко-лазурный и розовый крапы в дымчато-серой породе.

В семнадцатой песни “Inferno” имеется транспортное чудовище, по имени Герион, — подобие сверхмощного танка, к тому же нечто крылатое. Свои услуги он предлагает Данту и Вергилию, получив соответствующий наряд от владычной иерархии на доставку двух пассажиров в нижерасположенный восьмой круг.

Due branche avea pilise infin l’ascelle:  
Lo dosso e il petto ed ambedue le coste  
Dipinte avea di nodi e di rotelle.

Con più color, sommesse e soprapposte,  
Non fer mai drappo Tartari ne Turchi,  
Ne fur tai tele per Aragne imposte<sup>24</sup>.  
(*Inf.*, XVII, 13–18)

<sup>24</sup> «Две его лапы заросли шерстью до плеч; спина, и грудь, и оба бока были разукрашены узлами и пятнами. Больше цветов в основу и уток никогда не пускали ни татары, ни турки, и Арахна такой ткани не натягивала на свой станок» (итал.).

Речь идет о расцветке кожи Гериона. Его спина, грудь и бока пестро расцвечены орнаментом из узелков и щиточков. Более яркой расцветки, поясняет Дант, не употребляют для своих ковров ни турецкие, ни татарские ткачи...

Ослепительна мануфактурная яркость этого сравнения, и до последней степени неожиданна торгово-мануфактурная перспектива, в нем раскрывающаяся.

По теме своей семнадцатая песнь “Ада”, посвященная ростовщичеству, весьма близка и к товарному ассортименту и к банковскому обороту. Ростовщичество, восполнявшее недостаток банковской системы, в которой уже чувствовалась настоятельная потребность, было вопиющим злом того времени, но также и необходимостью, облегчавшей товарооборот Средиземноморья. Ростовщиков позорили в церкви и в литературе и все же к ним прибегали. Ростовщичеством промышленяли и благородные семейства — своеобразные банкиры с землевладельческой, аграрной базой, — это особенно раздражало Данта.

Ландшафт семнадцатой песни — раскаленные пески, то есть нечто перекликающееся с аравийскими караванными путями. На песке сидят самые знатные ростовщички — Gianfigliacci и Ubbriachi из Флоренции, Scrovigni из Падуи. На шее у каждого из них висят мешочки — или ладанки, или кошельки — с вышитыми на них фамильными гербами по цветному фону: лазурный лев на золотом фоне — у одного; гусь, более белый, чем только что вспаханное масло, на кроваво-красном — у другого; и голубая свинья на белом фоне — у третьего.

Прежде чем погрузиться на Гериона и спланировать на нем в пропасть, Дант обозревает эту странную выставку фамильных гербов. Обращаю внимание на то, что мешочки ростовщиков даны как образчики красок. Энергия красочных эпитетов и то, как они поставлены в стих, заглушает геральдику. Краски называются с какой-то профессиональной резкостью. Другими словами, краски даны в той стадии, когда они еще находятся на рабочей доске художника, в его мастерской. И что же тут удивительного? Дант



был свой человек в живописи, приятель Джотто, внимательно следивший за борьбой живописных школ и сменой модных течений.

Credette Cimabue nella pittura...<sup>25</sup>  
(Purg., XI, 94)

<sup>25</sup> «Полагал Чимабуе,  
что в живописи...»  
(он — победитель)  
(итал.).

Насмотревшись досыта на ростовщиков, садятся на Гериона. Виргилий обвивает шею Данта и говорит служебному дракону: “Спускайся широкими и плавными кругами: помни о новой ноше...”

Жажда полета томила и изнуряла людей Дантовой эры не меньше, чем алхимия. То был голод по рассеченному пространству. Ориентация потеряна. Ничего не видно. Впереди только татарская спина — страшный шелковый халат Герионовой кожи. О скорости и направлении можно судить только по хлещущему в лицо воздуху. Еще, однако, не изобретена летательная машина, еще не было Леонардовых чертежей, но уже разрешена проблема планирующего спуска.

И наконец, снова сюда врывается соколиная охота. Маневры Гериона, замедляющего спуск, уподобляются возвращению неудачно спущенного сокола, который, взмыв понапрасну, медлит вернуться на оклик сокольника и, уже спустившись, обиженно вспархивает и садится поодаль.

Теперь попробуем охватить всю семнадцатую песнь в целом, но с точки зрения органической химии дантовской образности, которая ничего не имеет общего с аллегоричностью. Вместо того чтобы пересказывать так называемое содержание, мы взглянем на это звено дантовского труда как на непрерывное превращение материально-поэтического субстрата, сохраняющего свое единство и стремящегося проникнуть внутрь себя самого.

Образное мышление у Данта, так же как во всякой истинной поэзии, осуществляется при помощи свойства поэтической материи, которое я предлагаю назвать обращаемостью или обратимостью. Развитие образа только условно может быть названо развитием. И в самом деле, представьте себе самолет, — отвлекаясь от технической невозможности, — который на полном ходу конструирует и спускает другую машину. Эта летательная машина так же точно, будучи поглощена собственным ходом, все же успевает собрать и выпустить еще третью. Для точности моего наводящего и вспомогательного сравнения я прибавлю, что сборка и спуск этих выбрасываемых во время полета технически немислимых новых машин является не дополнительной и посторонней функцией летящего аэроплана, но составляет необходимой принадлежность и часть самого полета и обуславливает его возможность и безопасность в не меньшей степени, чем исправность руля или бесперебойность мотора.

Разумеется, только с большой натяжкой можно назвать развитием эту серию снарядов, конструирующихся на ходу и выпархивающих один из другого во имя сохранения цельности самого движения.

Семнадцатая песнь “Inferno” — блестящее подтверждение обратимости поэтической материи в только что упомянутом смысле. Фигура этой обратимости рисуется примерно так: завитки и щиточки на пестрой татарской коже Гериона — шелковые ковровые ткани с орнаментом, развешенные на средиземноморском прилавке, — морская, торговая, банковско-пиратская перспектива — ростовщичество и возвращение к Флоренции через геральдические мешочки с образчиками не бывших в употреблении свежих красок, — жажда полета, подсказанная восточным орнаментом, поворачивающим материю песни к арабской сказке с ее техникой летающего ковра, — и наконец второе возвращение во Флоренцию при помощи незаменимого, именно благодаря своей ненужности, сокола.

Не довольствуясь этой воистину чудесной демонстрацией обратимости поэтической материи, оставляющей далеко позади все ассоциативные ходы новейшей европейской поэзии, Дант, как бы в насмешку над недогадливым читателем, уже после того, как все разгружено, все выдохнуто, отдано, спускает на землю Гериона и благосклонно снаряжает его в новое странствие, как бородку стрелы, спущенной с тетивы.

## V

До нас, разумеется, не дошли Дантовы черновики. Мы не имеем возможности работать над историей его текста. Но отсюда, конечно, еще не следует, что не было перемаранных рукописей и что текст вылупился готовым, как Леда из яйца или Афина Паллада из головы Зевса. Но злополучное шестивековое расстояние, а также весьма простительный факт недошедших черновиков сыграли с нами злую шутку. Уже который век о Данте пишут и говорят так, как будто он изъяснялся непосредственно на гербовой бумаге.

Лаборатория Данта? Нас это не касается. Какое до нее дело невежественному пиетету? Рассуждают так, как если бы Дант имел перед глазами еще до начала работы совершенно готовое целое и занимался только техникой муляжа: сначала из гипса, потом в бронзу. В лучшем случае ему дают в руки резец и позволяют скульптурничать, или, как любят выражаться, “ваять”. При этом забывают одну маленькую подробность: резец только снимает лишнее, и черновик скульптора не оставляет материальных следов (что очень нравится публике) — сама стадийность работы скульптора соответствует серии черновиков.

Черновики никогда не уничтожаются.

В поэзии, в пластике и вообще в искусстве нет готовых вещей.

Здесь нам мешает привычка к грамматическому мышлению — ставить понятие искусства в именительном падеже. Самый процесс творчества мы подчиняем целевому





По вольному течению мысли разбираемая песнь очень близка к импровизации. Но если вслушаться внимательнее, то окажется, что певец внутренне импровизирует на любимом заветном греческом языке, пользуясь для этого — лишь как фонетикой и тканью — родным итальянским наречием.

Если ребенку дать тысячу рублей, а потом предложить на выбор оставить себе или сдачу, или деньги, то, конечно, он выберет сдачу, и таким способом вы сможете у него отобрать всю сумму, подарив ему гривенник. Совершенно то же самое произошло с европейской художественной критикой, которая пригвоздила Данта к гравюрным ландшафтам ада. К Данту еще никто не подходил с геологическим молотком, чтобы дознаться до кристаллического строения его породы, чтобы изучить ее вкрапленность, ее дымчатость, ее глазастость, чтобы оценить ее как подверженный самым пестрым случайностям горный хрусталь.

Наша наука говорит: отодвинь явление — и я с ним справлюсь и освою его. “Далековатость” (выражение Ломоносова) и познаваемость для нее почти однозначны.

У Данта расстающиеся и прощающиеся образы. Трудно спускаться по изломам его многообразного стиха.

Еще не успели мы оторваться от тосканского мужичонки, любующегося фосфорной пляской светлячков, еще в глазах импрессионистская рябь от растекающейся в облачко колесницы Ильи, — как уже процитирован костер Этеокла, уже названа Пенелопа, уже проморгали Троянского коня, уже Демосфен одолжил Одиссею свое республиканское красноречие — и снаряжается корабль старости.

Старость в понимании Данта прежде всего кругозорность, высшая объемность, кругосветность. В Одиссеевой песни земля уже кругла.

Эта песнь о составе человеческой крови, содержащей в себе океанскую соль. Начало путешествия заложено в системе кровеносных сосудов. Кровь планетарна, соляна, солонна...

Всеми извилинами своего мозга дантовский Одиссей презирает склероз, подобно тому как Фарината презирает ад.

“Неужели мы рождены для скотского благополучия и остающуюся нам горсточку вечерних чувств не посвятим дерзанию выйти на запад, за Геркулесовы вежи — туда, где мир продолжается без людей?..”

Обмен веществ самой планеты осуществляется в крови — и Атлантика всасывает Одиссея, проглатывает его деревянный корабль.

Немыслимо читать песни Данта, не оборачивая их к современности. Они для этого созданы. Они снаряды для уловления будущего. Они требуют комментария в Futurum.

Время для Данта есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт, и обратно: содержание есть совместное держание времени — сотоварищами, соискателями, сооткрывателями его.

Дант — антимодернист. Его современность неистошима, неисчислима и неиссякаема.

Вот почему Одиссеева речь, выпуклая, как чечевица зажигательного стекла, обратима и к войне греков с персами, и к открытию Америки Колумбом, и к дерзким опытам Парацельса, и к всемирной империи Карла Пятого.

Песнь двадцать шестая, посвященная Одиссею и Диомиду, прекрасно вводит нас в анатомию дантовского глаза, столь естественно приспособленного лишь для вскрытия самой структуры будущего времени. У Данта была зрительная аккомодация хищных птиц, не приспособленная к ориентации на малом радиусе: слишком большой охотничий участок.

К самому Данту применимы слова гордеца Фаринаты:

“Noi veggiam, come quei ch’ha mala luce”<sup>27</sup>.  
(*Inf.*, X, 100)

<sup>27</sup> “Мы видим, как подслеповатые”  
(итал.).

То есть: мы — грешные души — способны видеть и различать только отдаленное будущее, имея на это особый дар. Мы становимся абсолютно слепы, как только перед нами захлопываются двери в будущее. И в этом своем качестве мы уподобляемся тому, кто борется с сумерками и, различая дальние предметы, не разбирает того, что вблизи.

Плясовое начало сильно выражено в ритмике терцин двадцать шестой песни. Здесь поражает высшая беззаботность ритма. Стопы укладываются в движение вальса:

E se già fosse, non saria per tempo.  
Cosi foss’ei, da che pure esser dee;

Che piu gravera, com’piu m’attempo<sup>28</sup>.  
(*Inf.*, XXVI, 10–12)

<sup>28</sup> «И если бы уже пришло, то было б в пору; раз должно прийти, пусть бы уже пришло! поскольку чем я старше становлюсь, тем тяжелее мне будет» (итал.).  
(О наказании, которое должно постигнуть Флоренцию.)

Нам, иностранцам, трудно проникнуть в последнюю тайну чужеродного стиха. Не нам судить, не за нами последнее слово. Но мне представляется, что здесь — именно та пленительная уступчивость итальянской речи, которую может до конца понять только слух прирожденного итальянца.

Здесь я цитирую Марину Цветаеву, которая обмолвилась “уступчивостью речи русской”...

Если следить внимательно за движением рта у толкового чтеца, то покажется, будто он дает уроки глухонемым, то есть работает с таким расчетом, чтобы быть понятным и без звука, артикулируя каждую гласную с педагогической наглядностью. И вот достаточно посмотреть, как звучит двадцать шестая песнь, чтоб ее услышать. Я бы сказал, что в этой песни беспокойные, дергающиеся гласные.

Вальс по преимуществу волновой танец. Даже отдаленное его подобие было бы невозможно в культуре эллинской, египетской, но мыслимо в китайской — и вполне

законно в новой европейской. Этим сопоставлением я обязан Шпенглеру. В основе вальса чисто европейское пристрастие к повторяющимся колебательным движениям, то самое прислушивание к волне, которое пронизывает всю нашу теорию звука и света, все наше учение о материи, всю нашу поэзию и всю нашу музыку.

## VI

Поэзия, завидуя кристаллографии, кусай ногти в гневе и бессилии! Ведь признано же, что математические комбинации, необходимые для кристаллообразования, невыводимы из пространства трех измерений. Тебе же отказывают в элементарном уважении, которым пользуется любой кусок горного хрусталя!

Дант и его современники не знали геологического времени. Им были неведомы палеонтологические часы — часы каменного угля, часы инфузорийного известняка — часы зернистые, крупитчатые, слойчатые. Они кружились в календаре, делили сутки на квадранты. Однако средневековье не помещалось в системе Птолемея — оно прикрывалось ею.

К библейской генетике прибавили физику Аристотеля. Эти две плохо соединимые вещи не хотели срачиваться. Огромная взрывчатая сила Книги Бытия — идея спонтанного генезиса со всех сторон наступала на крошечный островок Сорбонны, и мы не ошибемся, если скажем, что Дантовы люди жили в архаике, которую по всей округности омывала современность, как пюгчевский океан объемлет шар земной. Нам уже трудно себе представить, каким образом абсолютно всем знакомые вещи — школьная шпаргалка, входившая в программу обязательного начального обучения, — каким образом вся библейская космогония с ее христианскими придатками могла восприниматься тогдашними образованными людьми буквально как свежая газета, как настоящий экстренный выпуск.

И если мы с этой точки зрения подойдем к Данту, то окажется, что в предании он видел не столько священную его, ослепляющую сторону, сколько предмет, обыгрываемый при помощи горячего репортажа и страстного экспериментирования.

<sup>29</sup> “Paii” (итал.)

В двадцать шестой песни “Paradiso”<sup>29</sup> Дант дорывается до личного разговора с Адамом, до подлинного интервью. Ему ассистирует Иоанн Богослов — автор Апокалипсиса.

Я утверждаю, что все элементы современного экспериментирования имеются налицо в дантовском подходе к преданию. А именно: создание специальной нарочитой обстановки для опыта, пользование приборами, в точности которых нельзя усомниться, и проверка результата, апеллирующая к наглядности.

Ситуация двадцать шестой песни “Paradiso” может быть определена как торжественный экзамен в концертной обстановке и на оптических приборах. Музыка и оптика образуют узел вещи.

Антиномичность дантовского “опыта” заключается в том, что он мечется между примером и экспериментом. Пример извлекается из патриаршей торбы древнего сознания с тем, чтобы быть возвращенным в нее обратно, как только минет надобность. Эксперимент, выдергивая из суммы опыта те или иные нужные ему факты, уже не возвращает их обратно по заемному письму, но пускает в оборот.

Евангельские притчи и схоластические примерчики школьной науки суть поедаемые и уничтожаемые злаки. Экспериментальная же наука, вынимая факты из связанной действительности, образует из них как бы семенной фонд — заповедный, неприкосновенный и составляющий как бы собственность нерожденного и долженствующего времени.

Позиция экспериментатора по отношению к фактологии, поскольку он стремится к смычке с нею в самой достоверности, по существу своему зыбуча, взволнованна и вывернута на сторону. Она напоминает уже упомянутую мной фигуру вальсирования, ибо после каждого полуоборота на отставленном носке пятки танцора хотя и смыкаются, но смыкаются каждый раз на новой паркетине и качественно различно. Кружащий нам головы мексиканский экспериментирования был зачат в треченто, а может быть, и задолго до него, и был он зачат в процессе поэтического формообразования, в волновой процессуальности, в обратимости поэтической материи, самой точной из всех материй, самой пророческой и самой неукротимой.

За богословской терминологией, школьной грамматикой и аллегорическим невежеством мы проглядели экспериментальные пляски Дантовой “Комедии” — мы облагообразили Данта по типу мертвой науки, в то время как его теология была сосудом динамики.

Для осязающей ладони, наложенной на горлышко согретого кувшина, он получает свою форму именно потому, что он теплый. Теплота в данном случае переее формы, и скульптурную функцию выполняет именно она. В холодном виде, насильственно оторванная от своей накаленности, Дантова “Комедия” годится лишь для разбора механистическими щипчиками, а не для чтения, не для исполнения.

Come quando dall’acqua o dallo specchio  
Salta lo raggio all’opposita parte,  
Salendo su per lo modo parecchio

A quel che scende, e tanto si diparte  
Dal cader della pietra in egual tratta,  
Si come mostra esperienza ed arte...

(Purg., XV, 16–21)

“Подобно тому как солнечный луч, ударяющий о поверхность воды или в зеркало, отпрыдывает назад под углом, который соответствует углу его падения, что отличает его от упавшего камня, который отскакивает перпендикулярно от земли, — что подтверждается и на опыте, и на искусстве”

В ту минуту, когда у Данта забрезжила потребность в эмпирической проверке данных предания, когда у него впервые появился вкус к тому, что я предлагаю назвать священной — в кавычках — индукцией, концепция “*Divina Commedia*” была уже сложена и успех ее был уже внутренне обеспечен.

Поэма самой густолиственной своей стороной обращена к авторитету — она всего широкошумнее, всего концертнее именно тогда, когда ее голубит догмат, канон, твердое златоустово слово. Но вся беда в том, что в авторитете или, точнее, в авторитарности мы видим лишь застрахованность от ошибок и совсем не разбираемся в той грандиозной музыке доверчивости, доверия, тончайших, как альпийская радуга, нюансах вероятности и уверованья, которыми распоряжается Дант.

Col quale il fantolin corre alla mamma<sup>30</sup> —  
(*Purg.*, XXX, 44)

так ластится Дант к авторитету.

<sup>30</sup> «С какою  
(доверчивостью)  
мальш бегит к  
матери» (итал.).

Ряд песен “*Paradise*” даны в экзаменационной оболочке, в твердой капсуле экзамена. В некоторых местах даже явственно слышится хриплый бас экзаменатора и дребезжащий голосок бакалавра. Вкрапленность гротеска и жанровой картинки (“экзамен бакалавров”) составляет необходимую принадлежность высокоподъемных и концертных композиций третьей части. А первый ее образчик дан уже во второй песни “*Рая*” (диспут с Беатриче о происхождении лунных пятен).

Для уразумения самой природы дантовского общения с авторитетами, то есть формы и метода его познания, необходимо учесть и концертную обстановку школярских песен «*Комедии*» и подготовку самих органов для восприятия. Я уже не говорю о совершенно замечательном по своей постановке эксперименте со свечой и тремя зеркалами, где доказывается, что обратный путь света имеет своим источником преломление луча, но не могу не отметить подготовку глаза к апперцепции новых вещей.

Эта подготовка развивается в настоящее анатомирование: Дант угадывает слоистое строение сетчатки: “*di gonna in gonna*”...<sup>31</sup>

Музыка здесь не извне приглашенный гость, но участница спора; а еще точнее — она способствует обмену мнений, увязывает его, благоприятствует силлогистическому пищеварению, растягивает предпосылки и сжимает выводы. Роль ее и всасывающая и рассасывающая, роль ее чисто христианская.

Когда читаешь Данта с размаху и с полной убежденностью, когда вполне переселяешься на действенное поле поэтической материи; когда сопрягаешься и соизмеряешь свои интонации с перекличками оркестровых и тематических групп, возникающих ежеминутно на изрытой и всколебленной смысловой поверхности; когда начинаешь улавливать сквозь дымчато-кристаллическую породу формозвучания внедренные в нее вкрапленности, то есть призывки и примыслы, присужденные ей уже не поэтическим, а геологическим разумом, — тогда чисто голосовая интонационная и ритмическая работа сменяется более мощной, координирующей деятельностью — дирижированьем и над голосоведущим пространством вступает в силу рвущая его гегемония дирижерской палочки, выпячиваясь из голоса, как более сложное математическое измерение из трехмерности.

Что первое — слушанье или дирижированье? Если дирижированье лишь подталкиванье и без того катящейся музыки, то к чему оно, если оркестр и сам по себе хорош, если он безукоризненно сыгрался? Оркестр без дирижера, лелеемый как мечта, принадлежит к тому же разряду “идеалов” всевропейской пошлости, как всемирный язык эсперанто, символизирующий лингвистическую сыгранность всего человечества.

Посмотрим, как появилась дирижерская палочка, и мы увидим, что пришла она не поздно и не рано, а именно тогда, когда ей следовало прийти, и пришла как новый, самобытный вид деятельности, творя по воздуху свое новое хозяйство.

Послушаем, как родилась или, вернее, вылупилась из оркестра современная дирижерская палочка.

1732 — Такт (темп или удар) — раньше отбивался ногой, теперь обыкновенно рукой. Дирижер — *conducateur* — *der Anführer* (Вальтер. “Музыкальный словарь”).

1753 — Барон Гримм называет дирижера Парижской оперы дровосеком, согласно обычаю отбивать такт во всеуслышанье, — обычай, который со времен Люлли господствовал во французской опере (Шюнеман. “*Geschichte der Dirigerens*”<sup>32</sup>, 1913).

1810 — На Франкенгаузенском музыкальном празднестве Шпор дирижировал палочкой, скатанной из бумаги, “без малейшего шума и без всяких гримас” (Шпор. “Автобиография”)<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> “История  
дирижирования” (нем.)

<sup>33</sup> А. Карс. *История  
оркестровки. Музгиз,  
1932 (примеч.  
О.Э. Мандельштама).*

Дирижерская палочка сильно опоздала родиться — химически реактивный оркестр ее предварил. Полезность дирижерской палочки — далеко не исчерпывающая ее мотивировка. В пляске дирижера, стоящего спиной к публике, находит свое выражение химическая природа оркестровых звучаний. И эта палочка далеко не внешний, административный придаток или своеобразная симфоническая полиция, могущая быть устраненной в идеальном государстве. Она не что иное, как танцующая химическая формула, интегрирующая внятные для слуха реакции. Прошу также отнюдь не считать ее добавочным немым инструментом, придуманным для вящей наглядности и доставляющим дополнительное наслаждение. В некотором смысле эта неуязвимая палочка содержит в себе качественно все элементы оркестра. Но как содержит? Она не пахнет ими и не может пахнуть. Она не пахнет точно так же, как химический знак хлора не пахнет хлором, как формула нашатыря или аммиака не пахнет аммиаком или нашатырем.

Дант выбран темой настоящего разговора не потому, чтобы я предлагал сосредоточить на нем внимание в порядке учебы у классиков и усадить его за своеобразным кирпотинским табльдотом вместе с Шекспиром и Львом Толстым, —



но потому, что он самый большой и неоспоримый хозяин обратимой и обращающейся поэтической материи, самый ранний и в то же время самый сильный химический дирижер существующей только в наплывах и волнах, только в подъемах и лавированьях поэтической композиции.

## VII

Дантовские песни суть партитуры особого химического оркестра, в которых для внешнего уха наиболее различимы сравнения, тождественные с порывами, и сольные партии, то есть арии и ариозо, — своеобразные автопризнания, самобичевания или автобиографии, иногда короткие и уступающие на ладони, иногда лапидарные, как надгробная надпись; иногда развернутые, как похвальная грамота, выданная средневековым университетом; иногда сильно развитые, расчлененные и достигшие драматической оперной зрелости, как, например, знаменитая кантилена Франчески.

Тридцать третья песнь “Inferno”, содержащая рассказ Уголино о том, как его с тремя сыновьями уморил голодом в тюремной башне пизанский архиепископ Руджери, дана в оболочке виолончельного тембра, густого и тяжелого, как прогорклый, отравленный мед.

Густота виолончельного тембра лучше всего приспособлена для передачи ожидания и мучительного нетерпения. В мире не существует силы, которая могла бы ускорить движение меда, текущего из наклоненной склянки. Поэтому виолончель могла сложиться и оформиться только тогда, когда европейский анализ времени достиг достаточных успехов, когда были преодолены бездумные солнечные часы и бывший наблюдатель теневой палочки, передвигающейся по римским цифрам на песке, превратился в страстного соучастника дифференциальной муки и в страстотерпца бесконечно малых. Виолончель задерживает звук, как бы она ни спешила. Спросите у Брамса — он это знает. Спросите у Данта — он это слышал.

Рассказ Уголино — одна из самых значительных дантовских арий, один из тех случаев, когда человек, получив какую-то единственную возможность быть выслушанным, которая никогда уже не повторится, весь преобразуется на глазах у слушателя, играет на своем несчастье как виртуоз, извлекает из своей беды дотоле никем не слышанный и ему самому неведомый тембр.

Следует твердо помнить, что тембр — структурное начало, подобно щелочности или кислотности того или иного химического соединения. Колба не является пространством, в котором совершается химическая реакция. Это было бы чересчур просто.

Виолончельный голос Уголино, обросшего тюремной бородой, голодающего и запертого вместе с тремя сыновьями-птенцами, из которых один носит резкое скрипичное имя Ансельмуччио, выливается из узкой щели —

Breve pertugio dentro dalla muda<sup>34</sup>, —  
(*Inf.*, XXXIII, 22)

<sup>34</sup> Узкая щель в норе он вызревает в коробке тюремного резонатора — тут виолончель не на шутку братается с тюрьмой. (итал.).

И сагсеге — тюрьма дополняет и акустически обуславливает речевую работу автобиографической виолончели.

В подсознание итальянского народа тюрьма играла выдающуюся роль. Тюремные кошмары всасывались с молоком матери. Треченто бросало людей в тюрьму с удивительной беспечностью. Обыкновенные тюрьмы были доступны обозрению, как церкви или наши музеи. Интерес к тюрьме эксплуатировался как самими тюремщиками, так и устрашающим аппаратом маленьких государств. Между тюрьмой и свободным наружным миром существовало оживленное общение, напоминающее диффузию — взаимное просачиванье.

И вот история Уголино — один из бродячих анекдотов, кошмарик, которым матери пугают детей, — один из тех приятных ужасов, которые с удовольствием проборматываются, ворочаясь с боку на бок в постели, как средство от бессонницы. Она балладно общеизвестный факт, подобно Бюргеровой “Леноре”, “Лорелее” или “Erlkonig’y”<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> “Лесной царь” (нем.); баллада Гете.

В таком виде она соответствует стеклянной колбе, столь доступной и понятной независимо от качества химического процесса, в ней совершающегося.

Но виолончельное *largo*, преподносимое Дантом от лица Уголино, имеет свое пространство, свою структуру, раскрывающиеся через тембр. Колба — баллада с ее общеизвестностью разбита вдребезги. Начинается химия с ее архитектурной драмой.

Г'non so chi tu sei, ne per che modo  
Venuto se'quaggiu; ma Fiorentino

Mi sembri veramente quand'io t'odo.  
Tu dei saper ch'io fui Conte Ugolino...  
(*Inf.*, XXXIII, 10–14)

“Я не знаю, кто ты и как сюда сошел, но поговору ты мне кажешься настоящим флорентийцем. Ты должен знать, что я был Уголино...”

“Ты должен знать” — “tu dei saper” — первый виолончельный нажим, первое выпячиванье темы.

Второй виолончельный нажим: если ты не заплачешь сейчас, то я не знаю, что же способно выжать слезы из глаз твоих...

Здесь раскрываются воистину безбрежные горизонты сострадания. Больше того, страдающий приглашается как новый партнер и уже звучит из отдаленного будущего его вибрирующий голос.



Однако я не случайно упомянул про балладу. Рассказ Уголино именно баллада по своей химической сущности, хотя и заключенная в тюремную реторту. Здесь следующие элементы баллады: разговор отца с сыновьями (вспомните “Лесного царя”); погоня за ускользающей скоростью, то есть, продолжая параллель с “Лесным царем”, — в одном случае — бешеный скок с трепещущим сыном на руках, в другом — тюремная ситуация, то есть отсчет капающих тактов, приближающих отца с тремя детьми к математически представимому, но для отцовского сознания невозможному порогу голодной смерти. Тот же ритм скачки дан здесь в скрытом виде — в глухих завываниях виолончели, которая из всех сил стремится выйти из ситуации и дает звуковую картину еще более страшной, медленной погони, разлагая скорость на тончайшие фибры.

Наконец, подобно тому как виолончель сумасбродно беседует сама с собой и выжимает из себя вопросы и ответы, рассказ Уголино интерполируется трогательными и беспомощными репликами сыновей:

...ed Anselmuccio mio

Disse: «Tu guardi sì, padre: che hai?»  
(*Inf.*, XXXIII, 30–31)

«...и Ансельмуччио мой сказал: «Отец, куда ты смотришь? Что с тобой?»  
То есть драматическая структура самого рассказа вытекает из тембра, а вовсе не сам тембр подыскивается для нее и напяливается на нее, как на колодку.

### VIII

Мне кажется, Дант внимательно изучал все дефекты речи, прислушивался к заикам, шепелявящим, гнусящим, не выговаривающим букв и многому от них научился.

Так хочется сказать о звуковом колорите тридцать второй песни “Inferno”. Своеобразная губная музыка: “abbo” — “gabbo” — “babbo” — “Tebe” — “plebe” — “zebe” — “converebbe”. В создании фонетики как бы участвует нянька. Губы то ребячески выпячиваются, то вытягиваются в хоботок.

Лабials образуют как бы “цифрованный бас” — basso continuo, то есть аккордную основу гармонизации. К ним пристраиваются чмокающие, сосущие, свистящие, а также цокающие и дэкающие зубные.

Выдергиваю на выбор одну только ниточку: “cagnazzi” — “riprezzo” — “quazzi” — “mezzo” — “gravezza”...

Щипки, причмокивания и губные взрывы не прекращаются ни на одну секунду.

В песнь вкраплен словарик, который бы я назвал ассортиментом бурсацкой травли или кровожадной школьной дразнилки: “cuticagna” — загривок; “dischiomi” — выщипывать волосья, патлы; “sonar con el mascelle” — драть глотку, лаять; “pigliare a gabbo” — бахвалиться, брать спрехвала. При помощи этой нарочито бессыжей, намеренно инфантильной оркестровки Дант выращивает кристаллы для звукового ландшафта Джудекки (круг Иуды) и Каины (круг Каина).

Non fece al corso suo sì grosso velo  
D’inverno la Danoia in Osteric,  
Ne Tanai Id sotto il freddo cielo,

Com’era quivi: chi’ se Tambernic  
Vi fosse su caduto, o Pietrapana,  
Non avria pur dall’orlo fatto cric<sup>36</sup>.  
(*Inf.*, XXXII, 25–30)

<sup>36</sup> «Не укрывался на своем ложе таким толстым покровом зимой ни Дунай в Австрии, ни Танаис (Дон) там, под холодным небом, каков был тут; пусть бы даже (гора) Тамберник или Пьетрапана рухнула на него — не выщербился бы и край» (итал.).

Вдруг ни с того ни с сего раскрякалась славянская утка: “Osteric”, “Tambernic”, “cric” (звукоподражательное словечко — “треск”).

Лед дает фонетический взрыв и рассыпается на имена Дуная и Дона. Холодообразующая тяга тридцать второй песни произошла от внедрения физики в моральную идею: предательство — замороженная совесть — атараксия позора — абсолютный нуль.

Тридцать вторая песнь по темпу современное скерцо. Но какое? Анатомическое скерцо, изучающее дегенерацию речи на звукоподражательном инфантильном материале.

Тут вскрывается новая связь — еда и речь. Постыдная речь обратима вспять, обращена назад — к чавканью, укусу, бульканью — к жвачке.

Артикуляция еды и речи почти совпадают. Создается странная саранчовая фонетика:

Mettendo i denti in nota di cicogna —

«Работая зубами на манер челюстей кузнечиков».

Наконец, необходимо отметить, что тридцать вторая песнь переполнена анатомическим любострастием.

“...Тот самый знаменитый удар, который одновременно нарушил и целостность тела и повредил его тень...” Там же с чисто хирургическим удовольствием: “...тот, кому Флоренция перерубила шейные позвонки...” —

Di cui segt Fiorenza la gorgiera...

И еще: “Подобно тому как голодный с жадностью кидается на хлеб, один из них, навалившись на другого, впился зубами в то самое место, где затылок переходит в шею...” —

La’ve il cervel s’aggiunge colla nuca...

Все это приплясывает дюреровским скелетом на шарнирах и уводит к немецкой анатомии.

Ведь убийца — немножечко анатом.

Ведь палач для средневековья — чуточку научный работник.

Искусство войны и мастерство казни — немножечко преддверье к анатомическому театру.

## IX

Inferno — это ломбард, в котором заложены без выкупа все известные Данту страны и города. Мощнейшая конструкция infernalных кругов имеет каркас. Ее не передать в виде воронки. Ее не изобразить на рельефной карте. Ад висит на железной проволоке городского эгоизма.

Неправильно мыслить inferno как нечто объемное, как некое соединение огромных цирков, пустынь с горящими песками, смердящих болот, вавилонских столиц и докрасна раскаленных мечетей. Ад ничего в себе не включает и не имеет объема, подобно тому как эпидемия, поветрие язвы или чумы, — подобно тому как всякая зараза лишь распространяется, не будучи пространственной.

Городолюбие, городострашие, городоненавистничество — вот материя inferno. Кольца ада не что иное, как сатурновы круги эмиграции. Для изгнанника свой единственный, запрещенный и безвозвратно утраченный город развеван всюду — он им окружен. Мне хочется сказать, что inferno окружен Флоренцией. Итальянские города у Данта — Пиза, Флоренция, Лукка, Верона — эти милые гражданские планеты — вытянуты в чудовищные кольца, растянута в пояса, возвращены в туманное, газообразное состояние.

Антиландшафтный характер inferno составляет как бы условие его наглядности.

Представьте себе, что производится грандиозный опыт Фуке, но не одним, а множеством маятников, перемахивающих друг в друга. Здесь пространство существует лишь постольку, поскольку оно влагалище для амплитуд. Уточнить образы Данта так же немислимо, как перечислить фамилии людей, участвовавших в переселении народов.

“Подобно тому как фламандцы между Гуцантом и Брюгге, опасаясь нахлестывающего морского прилива, воздвигают плотины, чтобы море побежало вспять; и наподобие того как падованцы сооружают насыпи вдоль набережной Бренцы в заботе о безопасности своих городов и замков в предвиденье весны, растапливающей снег на Кьярентане (часть снеговых Альп), — такими были и эти, хоть и не столь монументальные, дамбы, кто бы ни был строивший их инженер...” (Inf., XV, 4–12).

Здесь луны многочленного маятника раскачиваются от Брюгге до Падуи, читают курс европейской географии, лекцию по инженерному искусству, по технике городской безопасности, по организации общественных работ и по государственному значению для Италии альпийского водораздела.

Мы — ползающие на коленях перед строчкой стиха, — что сохранили мы от этого богатства? Где восприимчики его, где его ревнители? Как быть с нашей поэзией, позорно отстающей от науки?

Страшно подумать, что ослепительные взрывы современной физики и кинетики были использованы за шестьсот лет до того, как прозвучал их гром, и нету слов, чтобы заклеить постыдное, варварское к ним равнодушные печальных наборщиков готового смысла.

Поэтическая речь создает свои орудия на ходу и на ходу же их уничтожает.

Из всех наших искусств только живопись, притом новая, французская, еще не перестала слышать Данта. Это живопись, удлиняющая тела лошадей, приближающихся к финишу на ипподроме.

Каждый раз, когда метафора поднимает до членораздельного порыва растительные краски бытия, я с благодарностью вспоминаю Данта.

Мы описываем как раз то, чего нельзя описать, то есть остановленный текст природы, и разучились описывать то единственное, что по структуре своей поддается поэтическому изображению, то есть порывы, намеренья и амплитудные колебания.

Птоломей вернулся с черного крыльца!.. Напрасно жгли Джордано Бруно!..

Наши создания еще в утробе своей известны всем и каждому, а дантовские многочленные, многопарусные и кинетически раскаленные сравнения до сих пор сохраняют прелесть никому не сказанного.

Изумительна его “рефлексология речи” — целая до сих пор не созданная наука о спонтанном психофизиологическом воздействии слова на собеседников, на окружающих и на самого говорящего, а также средства, которыми он передает порыв к говорению, то есть сигнализирует светом внезапное желание высказаться.

Здесь он ближе всего подходит к волновой теории звука и света, детерминирует их родство.

“Подобно тому как зверь, накрытый попоной, нервничает и раздражается и только шевелящиеся складки материи выдают его недовольство, так же первосозданная душа (Адама) изъявила мне сквозь оболочку (света), до чего ей приятно и весело ответить на мой вопрос...” (Par., XXVI, 97–102).

В третьей части “Комедии” (“Paradiso”) я вижу настоящий кинетический балет. Здесь всевозможные виды световых фигур и плясок, вплоть до пристукивания свадебных каблучков.

“Передо мной пылали четыре факела, и тот, который ближе, вдруг оживился и так зарозовел, как если бы Юпитер и Марс вдруг превратились в птиц и обменялись перьями...” (Par., XXVII, 10–15).

Не правда ли, странно: человек, который собрался говорить, вооружается туго натянутым луком, делает припас бородатых стрел, prepares зеркала и выпуклые чечевичные стекла и щурится на звезды, как портной, вдевающий нитку в игольное ушко...

Эта сборная цитата, сближающая разные места “Комедии”, придумана мной для наивящей характеристики речеподготавливающих ходов дантовской поэзии.

Подготовка речи еще более его сфера, нежели сама артикуляция, то есть речь.

Вспомните дивную мольбу, обращенную Вергилием к хитрейшему из греков.

Вся она зыблется мягкостью итальянских дифтонгов.

Эти виющиеся, заискивающие и заикающиеся язычки незащищенных светильников, лопочущие о промасленном фитиле...

O voi, che siete due dentro ad un foco,  
S'io meritai di voi mentre ch'io vissi,

S'io meritai di voi assai o poco...<sup>37</sup>  
(*Inf.*, XXVI, 79–81)

<sup>37</sup> «О вы, двое в одном  
огне, если я прославил  
вас, пока жил, если я  
прославил вас хоть  
немножко  
(—остановитесь!)»  
(итал.).

По голосу Дант определяет происхождение, судьбу и характер человека, как современная ему медицина разбиралась в здоровье по цвету мочи.

**X**

Он преисполнен чувством неизъяснимой благодарности к тому кошничному богатству, которое падает ему в руки. Ведь у него немалая забота: надо приутопить пространство для наплывов, надо снять катаракту с жесткого зрения, надо позаботиться о том, чтобы щедрость изливающейся поэтической материи не протекла между пальцами, не ушла в пустое сито.

Tutti dicean: «Benedictus qui venis»,  
E fior gittando di sopra e dintorno,

Manibus o date lilia plenis»<sup>38</sup>  
(*Purg.*, XXX, 19–21)

600

<sup>38</sup> «Все говорили:  
«Благословен ты,  
грядущий», —  
разбрасывая цветы. —  
«Несите лилий полные  
горсти!» (итал.).

Секрет его емкости в том, что ни единого словечка он не привносит от себя. Им движет все что угодно, только не выдумка, только не изобретательство. Дант и фантазия — да ведь это несовместимо!.. Стыдитесь, французские романтики, несчастные incroyables и в красных жилетах, оболгавшие Алигьери! Какая у него фантазия? Он пишет под диктовку, он переписчик, он переводчик... Он весь изогнулся в позе писца, испуганно косящегося на иллюминированный подлинник, одолженный ему из библиотеки приора.

Я, кажется, забыл сказать, что “Комедия” имела предпосылкой как бы гипнотический сеанс. Это верно, но, пожалуй, слишком громко. Если взять это изумительное произведение под углом письменности, под углом самостоятельного искусства письма, которое в 1300 году было вполне равноправно с живописью, с музыкой и стояло в ряду самых уважаемых профессий, то ко всем уже приложенным аналогиям прибавится еще новая — письмо под диктовку, списыванье, копированье.

Иногда, очень редко, он показывает нам свой письменный прибор. Перо называется “penna”, то есть участвует в птичьем полете; чернило называется “inchiostro”, то есть монастырская принадлежность; стихи называются тоже “inchiostri”, или обозначаются латинским школьным “versi”, или же, еще скромнее, — “carte”, то есть изумительная подстановка вместо стихов страницы.

И когда уже написано и готово, на этом еще не ставится точка, но необходимо куда-то понести, кому-то показать, чтобы проверили и похвалили.

Тут мало сказать списыванье — тут чистописанье под диктовку самых грозных и нетерпеливых дикторов. Диктор-указчик гораздо важнее так называемого поэта.

...Вот еще немного потружусь, а потом надо показать тетрадь, облигую слезами бородатого школьника, строжайшей Беатриче, которая сияет не только славой, но и грамотностью.

Задолго до азбуки цветов Артура Рембо Дант сопряг краску с полногласием членораздельной речи. Но он — красильщик, текстильщик. Азбука его — алфавит развешивающихся тканей, окрашенных цветными порошками — растительными красками.

Sopra candido vel cinta d'oliva  
Donna m'apparve, sotto verde manto,

Vestita di color di fiamma viva»<sup>39</sup>  
(*Purg.*, XXX, 31–33)

<sup>39</sup> «Поверх  
белоснежного покрова  
повитая масличными  
ветвями, явилась мне  
донна, в  
огненноцветном платье  
под зеленой мантией»  
(итал.).

Его порывы к краскам скорее могут быть названы текстильными порывами, нежели алфавитными. Краска для него распаивается только в ткани. Текстиль у Данта — высшее напряжение материальной природы, как субстанции, определяемой окрашенностью. А ткачество — занятие наиболее близкое к качественности, к качеству.

...Теперь я попробую описать один из бесчисленных дирижерских полетов Дантовой палочки. Мы возьмем этот полет вкрапленным в реальную оправу драгоценного и мгновенного труда.

Начнем с письма. Перо рисует каллиграфические буквы, выводит имена собственные и нарицательные. Перо — кусочек птичьей плоти. Дант, никогда не забывающий происхождения вещей, конечно об этом помнит. Техника письма с его нажимами и закруглениями перерастает в фигурный полет птичьих стай.

E come augelli surti di riviera,  
Quasi congratulando a lor pasture,  
Fanno di se or tonda or altra schiera,

Si dentro ai lumi sante creature  
Volitando cantavano, o faciensi  
Or D, or I, or L, in sue figure»<sup>40</sup>  
(*Par.*, XVIII, 73–78)

<sup>40</sup> «И подобно тому,  
как птицы,  
поднявшись с берега,  
словно бы радуясь  
своим лугам,  
выстраиваются то в  
круг, то в другую  
фигуру, так  
(живущие) в светочах  
святые создания пели  
в полете и слагали в  
своих перестроениях  
то D, то I, то L»  
(итал.).

<sup>41</sup> Толпа, стая  
(итал.).

Подобно тому как буквы под рукой у писца, повинующегося диктору и стоящего вне литературы, как готового продукта, идут на приманку смысла, как на сладостный корм, — так же точно и птицы, намагниченные зеленой травой, то врозь, то вместе, клюют что попало, то разворачиваясь в окружность, то вытягиваясь в линию...

Письмо и речь несоизмеримы. Буквы соответствуют интервалам. Старая итальянская грамматика, так же как и наша русская, все та же волнующаяся птичья стая, все та же пестрая тосканская “schiera”<sup>41</sup>, то есть флорентийская толпа, меняющая законы, как перчатки, и забывающая к вечеру изданные сегодня утром для общего блага указы.

Нет синтаксиса — есть намагниченный порыв, тоска по корабельной корме, тоска по червячному корму, тоска по неизданному закону, тоска по Флоренции.

## XI

Вернемся еще раз к вопросу о дантовском колорите.

Внутренность горного камня, запрятанное в нем алладиново пространство, фонарность, ламповость, люстровая подвесочность заложённых в нем рыбьих комнат — наилучший из ключей к уразумению колорита “Комедии”.

Минералогическая коллекция — прекраснейший органический комментарий к Данту.

Позволю себе маленькое автобиографическое признание. Черноморские камушки, выбрасываемые приливом, оказали мне немалую помощь, когда созревала концепция этого разговора. Я откровенно советовался с халцедонами, сердоликами, кристаллическими гипсами, шпатами, кварцами и т.д. Тут я понял, что камень как бы дневник погоды, как бы метеорологический стукот. Камень не что иное, как сама погода, выключенная из атмосферического и упрятанная в функциональное пространство. Для того чтобы это понять, надо себе представить, что все геологические изменения и самые сдвиги вполне разложимы на элементы погоды. В этом смысле метеорология первичнее минералогии, объемлет ее, омывает, одревливает и осмысливает.

Прелестные страницы, посвященные Новалисом горняцкому, штейгерскому делу, конкретизируют взаимосвязь камня и культуры, выращивая культуру как породу, высвечивают ее из камня-погоды.

Камень — импрессионистский дневник погоды, накопленный миллионами лихолетий; но он не только прошлое, он и будущее: в нем есть периодичность. Он алладинова лампа, проницающая геологический сумрак будущих времен.

Соединив несоединимое, Дант изменил структуру времени, а может быть, и наоборот: вынужден был пойти на глоссолалию фактов, на синхронизм разорванных веками событий, имен и преданий именно потому, что слышал обертона времени.

Избранный Дантом метод анахронистичен — и Гомер, выступающий со шпагой, волочащейся на боку, в сообществе Виргилия, Горация и Лукиана из тусклой тени приятных орфеевых хоров, где они вчетвером коротают бесслезную вечность в литературной беседе, — наилучший его выразитель.

Показателями стояния времени у него являются не только круглые астрономические тела, но решительно все вещи и характеры. Все машинальное ему чуждо. К каузальной причинности он брезглив: такие пророчества годятся свиньям на подстилку.

Faccian le bestie Fiesolane strame  
Di lor medesme, e non tocchin la pianta,

S’Lcuna surge ancor nei lor letame...<sup>42</sup>  
(Inf., XV, 73–75)

<sup>42</sup> “Пусть фьезольские  
скоты пожрут себя,  
как подстилку, но не  
тронут ростка, если  
что-то еще может  
вырасти в их навозе”  
(итал.).

На прямой вопрос, что такое дантовская метафора, я бы ответил — не знаю, потому что определить метафору можно только метафорически, — и это научно обосновываемо. Но мне кажется, что метафора Данта обозначает стояние времени. Ее корешок не в словечке “как”, но в слове “когда”. Его “quando” звучит как “come”. Овидиев гул ему ближе, чем французское красноречие Виргилия.

Снова и снова я обращаюсь к читателю и прошу его нечто себе “представить”, то есть обращаюсь к аналогии, ставящей себе единственную цель — восполнить недостаточность нашей определительной системы.

Итак, вообразите себе, что в поющий и ревущий орган вошли, как в приоткрытый дом, и скрылись в нем патриарх Авраам и царь Давид, весь Израиль с Исааком, Иаковом и всеми их родичами и Рахилью, ради которой Иаков столько претерпел.

А еще раньше в него вошли наш праотец Адам с сыном своим Авелем, и старик Ной, и Моисей — законодатель и законопослушник...

Trasseci l’ombra del primo parente,  
D’Abel suo figlio, e guella di Noe,  
Di Moise legista e ubbidiente;

Abraam patriarca, e David re,  
Israel con lo padre, e co’suoi nati,  
E con Rachele, per cui tanto fe’...<sup>43</sup>  
(Inf., IV, 55–60)

<sup>43</sup> “Он вывел тень  
прародителя, его сына  
Авеля и тень Ноя,  
послушливого  
законодателя Моисея;  
патриарха Авраама и  
царя Давида, Израиля  
с отцом, и с его  
отпрысками, и с  
Рахилью, ради которой  
он столько всего  
совершил” (итал.).

После этого орган приобретает способность двигаться — все трубы его и меха приходят в необычайное возбуждение, и, ярясь и неистовствуя, он вдруг начинает пятиться назад.

Если бы залы Эрмитажа вдруг сошли с ума, если бы картины всех школ и мастеров вдруг сорвались с гвоздей, вошли друг в друга, смешались и наполнили комнатный воздух футуристическим ревом и неистовым красочным возбуждением, то получилось бы нечто подобное Дантовой “Комедии”.

Отнять Данта у школьной риторики — значит оказать немаловажную услугу всему европейскому просвещению. Я надеюсь, что здесь не потребуются вековых трудов, но



только дружными международными усилиями удастся создать подлинный антикомментарий к работе целого ряда поколений схоластов, ползучих филологов и лжебиографов. Неуважение к поэтической материи, которая постигается лишь через исполнительство, лишь через дирижерский полет, — оно-то и было причиной всеобщей слепоты к Данту, величайшему хозяину и распорядителю этой материи, величайшему дирижеру европейского искусства, опередившему на многие столетия формирование оркестра, адекватного — чему? — интегралу дирижерской палочки...

Каллиграфическая композиция, осуществляемая средствами импровизации, — такова приблизительно формула дантовского порыва, взятого одновременно и как полет и как нечто готовое. Сравнения суть членораздельные порывы.

Самые сложнейшие конструктивные части поэмы выполняются на дудочке, на приманке. Сплошь и рядом дудочка предпосылается вперед.

Тут я имею в виду дантовские интродукции, выпускаемые им как будто наудачу, как будто пробные шары.

Quando si parte il giuoco della zara,  
Colui che perde si riman dolente,  
Ripetendo le volte, e tristo impara:  
Con l'altro se ne va tutta la gente:  
Qual va dinanzi, e qual di retro il prende,

E qual da lato gli si reca a mente.  
Ei non s'arresta, e questo e quello intende;  
A cui porge la man piu non fa pressa;  
E cosi dalla calca si difende.  
(*Purg.*, VI, 1–9)

“Когда заканчивается игра в кости, проигравший в печальном одиночестве переигрывает партию, уныло подбрасывая костяшки. Вслед за удачливым игроком увязывается вся компания: кто забегает вперед, кто одергивает его сзади, кто подмазывается к нему сбоку, напоминая о себе; но баловень счастья идет себе дальше, всех без различия выслушивает и при помощи рукопожатий освобождается от назойливых приставал...”

И вот “уличная” песнь “Чистилища” с ее толкотней назойливых флорентийских душ, требующих, во-первых, сплетен, во-вторых, заступничества и, в-третьих, снова сплетен, идет на приманке жанра, на типичной фламандской дудочке, которая стала живописью только триста лет спустя.

Напрашивается еще одно любопытное соображение: комментарий (разъяснительный) — неотъемлемая структурная часть самой “Комедии”. Чудо-корабль вышел из верфи вместе с прилипшими к нему ракушками. Комментарий выводится из уличного говора, из молвы, из многоустой флорентийской клеветы. Он неизбежен, как альциона, вьющаяся за батюшковским кораблем.

...Вот, вот, посмотрите: идет старый Марцукко... Как он прекрасно держался на похоронах сына!.. Замечательно мужественный старик... А вы знаете, Пьетро де ла Брочья совсем напрасно отрубили голову — он чист как стеклышко... Тут замешана черная женская рука... Да вот, кстати, он сам — подойдем, спросим...

Поэтическая материя не имеет голоса. Она не пишет красками и не изъясняется словами. Она не имеет формы точно так же, как лишена содержания, но по той простой причине, что она существует лишь в исполнении. Готовая вещь есть не что иное, как каллиграфический продукт, неизбежно остающийся в результате исполнительского порыва. Если перо обмакивается в чернильницу, то ставшая, остановленная вещь есть не что иное, как буквенница, вполне соизмеримая с чернильницей.

Говоря о Данте, правильнее иметь в виду порывообразование, а не формообразование — текстильные, парусные, школярские, метеорологические, инженерийные, муниципальные, кустарно-ремесленные и прочие порывы, список которых можно продолжить до бесконечности.

Другими словами — нас путает синтаксис. Все именительные падежи следует заменить указующими направление дательными. Это закон обратимой и обращающейся поэтической материи, существующей только в исполнительском порыве.

...Здесь все вывернуто: существительное является целью, а не подлежащим фразы. Предметом науки о Данте станет, как я надеюсь, изучение соподчиненности порыва и текста.

1933

## ЗАМЕТКИ О ПОЭЗИИ

Современная русская поэзия не свалилась с неба, а была предсказана всем поэтическим прошлым нашей страны, — разве щелканьем и цоканьем Языкова не был предсказан Пастернак, и разве одного этого примера не достаточно, чтоб показать, как поэтические батареи разговаривают друг с другом перекидным огнем, нисколько не смущаясь равнодушным разделяющим их времени. В поэзии всегда война. И только в эпохи общественного идиотизма наступает мир или перемирие. Корневоды, как полководцы, ополчаются друг на друга. Корни слов воюют в темноте, отымая друг у друга пищу и земляные соки. Борьба русской, то есть мирской бесписьменной речи, домашнего корнесловья, языка мирян, с письменной речью монахов, с церковнославянской, враждебной, византийской грамотой — сказывается до сих пор.

Первые интеллигенты — византийские монахи — навязали языку чужой дух и чужое обличье. Чернецы, то есть интеллигенты, и миряне всегда говорили в России на разных языках. Славянщина Кирилла и Мефодия для своего времени была тем



же, чем воляшок газеты для нашего времени. Разговорная речь любит приспособление. Из враждебных кусков она создает сплав. Разговорная речь всегда находит средний удобный путь. По отношению ко всей истории языка она настроена примиренчески и определяется расплывчатым благодушием, то есть оппортунизмом. Поэтическая речь никогда не бывает достаточно “замирена”, и в ней через много столетий открываются старые неладья, — это янтарь, в котором жужжит муха, давным-давно затянута смолой, живое чужеродное тело продолжает жить и в окаменелости. Все, что работает в русской поэзии на пользу чужой, монашеской словесности, всякая интеллигентская словесность, то есть “Византия”, — реакционна. Все, что клонится к обмирщению поэтической речи, то есть к изгнанию из нее монашескующей интеллигенции, Византии, — несет языку добро, то есть долговечность, и помогает ему совершить подвиг самостоятельного существования в семье других наречий.

В русской поэзии первостепенное дело делали только те работники, какие непосредственно участвовали в великом обмирщении языка, его секуляризации. Это — Тредьяковский, Ломоносов, Батюшков, Языков, Пушкин и, наконец, Хлебников и Пастернак.

Рискуя показаться чрезвычайно элементарным, донельзя упростить предмет, я изобразил бы отрицательный и положительный полюсы в состоянии поэтического языка как буйное морфологическое цветение и отверждение морфологической лавы под смысловой корой. Поэтическую речь живит блуждающий, многосмысленный корень.

Множитель корня — согласный звук — показатель его живучести. Слово размножается не гласными, а согласными. Согласные — семя и залог потомства языка. Пониженное языковое сознание — отмирание чувства согласной.

Русский стих насыщен согласными и цокает, и щелкает, и свистит ими. Настоящая мирская речь. Монашеская речь — литания гласных.

Благодаря тому, что борьба с монашески-интеллигентской Византией на военном поле поэзии после Языкова заглохла и на этом славном поприще долго не являлось нового героя, русские поэты один за другим стали глохнуть к шуму языка, становились тугими на ухо к прибою звуковых волн и только через слуховую трубку различали в шуме словаря свой собственный малый словарь. Так, глухому старцу в “Горе от ума” кричат: “Князь, князь, назад!” Небольшой словарь еще не грех и не порочный круг. Он замыкает иногда говорящего и пламенным кругом, но он есть признак того, что говорящий не доверяет родной почве и не всюду может поставить свою ногу. Воистину русские символисты были столпниками стилиа: на всех вместе не больше пятисот слов — словарь полинезийца.

У Пушкина есть два выражения для новаторов в поэзии, одно: “чтоб, возмутив бескрылое желанье в нас, чадах праха, снова улететь!”, а другое: “когда великий Глюк явился и открыл нам новы тайны”. Всякий, кто поманит родную поэзию звуком и образом чужой речи, будет новатором первого толка, то есть соблазнителем.

Неверно, что в русской речи спит латынь, неверно, что спит в ней Эллада. С тем же правом можно расколдовать в музыке русской речи негритянские барабаны и односложные словоизъявления кафров. В русской речи спит она сама и только она сама. Российскому стихотворцу не похвала, а прямая обида, если стихи его звучат, как латынь. А как же Глюк? — Глубокие, пленительные тайны? — Для российской поэтической судьбы глубокие, пленительные глюковские тайны не в санскрите и не в эллинизме, а в последовательном обмирщении поэтической речи. — Давайте нам “библию для мирян”!

Когда я читаю “Сестру мою жизнь” Пастернака — я испытываю ту самую чистую радость освобожденной от внешних влияний мирской речи, черной поденной речи Лютера. Так радовались немцы в своих черепичных домах, впервые открывая свеженькие, типографской краской пахнувшие, свои готические библии.

Чтение же Хлебникова может сравниться с еще более величественным и поучительным зрелищем: так мог бы и должен был бы развиваться язык-праведник, не обремененный и не оскверненный историческими невзгодами и насилиями. Речь Хлебникова до того обмирщена, как если бы никогда не существовало ни монахов, ни Византии, ни интеллигентской письменности. Это абсолютно светская и мирская русская речь, впервые прозвучавшая за все время существования русской книжной грамоты. Если принять такой взгляд, отпадает необходимость считать Хлебникова каким-то колдуном и шаманом. Он наметил пути развития языка.

Когда явился Фет, русскую поэзию взбудоражило

серебро и колыханье сонного ручья, —

а уходя, Фет сказал:

и горящею солью нетленных речей.

Эта горящая соль каких-то речей, этот посвист, щелканье, шелестение, сверканье, плеск, полнота звука, полнота жизни, половодье образов и чувств с неслышанной силой воспрянули в поэзии Пастернака. Перед нами значительное патриархальное явление русской поэзии Фета.

Величественная домашняя русская поэзия Пастернака уже старомодна. Она безвкусна потому, что бессмертна; она бесстильна потому, что захлебывается от банальности классическим восторгом цокающего соловья. Да, поэзия Пастернака прямое токованье (глухарь на току, соловей по весне), прямое следствие особого физиологического устройства горла, такая же родовая примета, как оперенье, как птичий хохолок.

Это — круто налившийся свист,  
Это — щелканье сдавленных льдинок,

Это — ночь, ледящая лист,  
Это — двух соловьев поединок...

Стихи Пастернака почитать — горло прочистить, дыхание укрепить, обновить легкие: такие стихи должны быть целебны для туберкулеза. У нас сейчас нет более здоровой поэзии. Это — кумыс после американского молока.

Книга Пастернака “Сестра моя жизнь” представляется мне сборником прекрасных упражнений дыхания: каждый раз голос становится по-новому, каждый раз иначе регулируется мощный дыхательный аппарат.

У Пастернака синтаксис убежденного собеседника, который горячо и взволнованно что-то доказывает, а что он доказывает?

Разве просит арум  
У болота милостыни?

Ночи дышат даром  
Тропиками гнилостными.

Так, размахивая руками, бормоча, плетется поэзия, пошатываясь, головокружа, блаженно очумелая и все-таки единственная трезвая, единственная проснувшаяся из всего, что есть в мире.

Конечно, Герцен и Огарев, когда стояли на Воробьевых горах мальчиками, испытывали физиологически священный восторг пространства и птичьего полета. Поэзия Пастернака рассказала нам об этих минутах: это — блестящая Нике, перемещенная с Акрополя на Воробьевы горы.







Модернизм



# Владислав Ходасевич

1886—1939



ВЛАДИСЛАВ

608

\* \* \*

Люблю говорить слова,  
Не совсем подходящие.  
Оплети меня, синева,  
Нитями тонко звенящими!

Из всех цепей и неволь  
Вырывают строки неверные,  
Где каждое слово — пароль  
Проникнуть в тайны вечерние.

Мучительны ваши слова,  
Словно к кресту пригвожденные.

## ПЭОН И ЦЕЗУРА

*Трилистник смыслов*

Покорствующий всем желаньям  
Таинственной владеет силой:  
Цезура говорит молчаньем —  
Пэон не прекословит милой...

\* \* \*

Не яблом ли четырехстопным,  
Заветным яблом, допотопным?  
О чем, как не о нем самом —  
О благодатном ямбе том?

С высот надзвездной Музики  
К нам ангелами занесен,  
Он крепче всех твердынь России,  
Славнее всех ее знамен.

Из памяти изгрызли годы,  
За что и кто в Хотине пал.  
Но первый звук Хотинской оды  
Нам первым криком жизни стал.

В тот день на холмы снеговые  
Камена русская взошла  
И дивный голос свой впервые  
Далеким сестрам подала.

Мне вечером шепчет трава  
Речи ласково-сонные.

Очищают от всех неволь  
Рифмы однообразные.  
Утихает ветхая боль  
Под напевы грустно-бесстрастные.

Вольно поет синева  
Песни, неясно звенящие.  
Рождают тайну слова —  
Не совсем подходящие.

*30 апреля — 22 мая 1907*

*Лидино*

Но ласк нетерпеливо просит  
Подруга — и в сознание власти  
Он медленно главу возносит,  
Растягивая звенья страсти.

*14 января 1916*

С тех пор в разнообразье строгом,  
Как оный славный «Водопад»,  
По четырем его порогам  
Стихи российские кипят.

И чем сильнее спадают с кручи,  
Тем пенистей водоворот,  
Тем сокровенней лад певучий  
И выше светлых брызгов взлет —

Тех брызгов, где, как сон, повисла,  
Сияя счастьем высоты,  
Играя переливом смысла, —  
Живая радуга мечты.

.....  
Таинственна его природа,  
В нем спит спондей, поет пэон,  
Ему один закон — свобода.  
В его свободе есть закон...

*<1938>*

**БАЛЛАДА**

Сижу, освещаемый сверху,  
Я в комнате круглой моей.  
Смотрю в штукатурное небо  
На солнце в шестнадцать свечей.

Кругом — освещенные тоже,  
И стулья, и стол, и кровать.  
Сижу — и в смущенье не знаю,  
Куда бы мне руки девать.

Морозные белые пальмы  
На стеклах беззвучно цветут.  
Часы с металлическим шумом  
В жилетном кармане идут.

О, косная, нищая скудость  
Безвыходной жизни моей!  
Кому мне поведать, как жалко  
Себя и всех этих вещей?

И я начинаю качаться,  
Колени обнявши свои,  
И вдруг начинаю стихами  
С собой говорить в забыты.

Бессвязные, страстные речи!  
Нельзя в них понять ничего,

**ПАМЯТНИК**

Во мне конец, во мне начало.  
Мной совершенное так мало!  
Но все ж я прочное звено:  
Мне это счастье дано.

**ДАКТИЛИ****1**

Был мой отец шестипалым. По ткани,  
натянутой туго,  
Бруни его обучал мягкой кистью водить.  
Там, где фиванские сфинксы друг другу в глаза  
загляделись,  
В летнем пальтишке зимой перебежал он Неву.  
А на Литву возвратясь, веселый и нищий художник,  
Много он там расписал польских и русских  
церквей.

**2**

Был мой отец шестипалым. Такими рождаются  
счастливицы.  
Там, где груши стоят подле зеленой межи,  
Там, где Вилия в Неман лазурные воды уносит,  
В бедной, бедной семье встретил он  
счастье свое.  
В детстве я видел в комодке фату и туфельки мамы.  
Мама! Молитва, любовь, верность и смерть —  
это ты!

**3**

Был мой отец шестипалым. Бывало, в  
«сороку-ворону»  
Станем играть вечерком, сев на любимый  
диван.  
Вот на отцовской руке старательно я загибаю  
Пальцы один за другим — пять.  
А шестой — это я.  
Шестеро было детей. И вправду: он тяжелой  
работой  
Тех пятерых прокормил — только меня  
не успел.

Но звуки правдивее смысла,  
И слово сильнее всего.

И музыка, музыка, музыка  
Вплетается в пенье мое,  
И узкое, узкое, узкое  
Пронзает меня лезвие.

Я сам над собой вырастаю,  
Над мертвым встаю бытием,  
Стопами в подземное пламя,  
В текучие звезды челом.

И вижу большими глазами —  
Глазами, быть может, змеи, —  
Как пению дикому внемлют  
Несчастные вещи мои.

И в плавный, вращательный танец  
Вся комната мерно идет,  
И кто-то тяжелую лиру  
Мне в руки сквозь ветер дает.

И нет штукатурного неба  
И солнца в шестнадцать свечей:  
На гладкие черные скалы  
Стопы опирает — Орфей.  
1921

В России новой, но великой,  
Поставят идол мой двуликий  
На перекрестке двух дорог,  
Где время, ветер и песок...  
1928

**4**

Был мой отец шестипалым. Как маленький  
лишний мизинец  
Прятать он ловко умел в левой зажатой руке,  
Так и в душе навсегда затаил незаметно,  
подспудно  
Память о прошлом своем, скорбь о святом  
ремесле.  
Ставши купцом по нужде — никогда  
ни намеком, ни словом  
Не поминал, не роптал. Только любил  
помолчать.

**5**

Был мой отец шестипалым. В сухой и  
красивой ладони  
Сколько он красок и черт спрятал, зажал,  
затаил?  
Мир созерцает художник — и судит,  
и дерзкою волей,  
Демонской волей творца — свой  
созидает, иной.  
Он же очи смежил, муштабель и кисти оставил,  
Не созидал, не судил... Трудный  
и сладкий удел!

**6**

Был мой отец шестипалым. А сын?  
Ни смиренного сердца,  
Ни многодетной семьи, ни шестипалой руки  
Не унаследовал он. Как игрок на неверную карту,  
Ставит на слово, на звук — душу свою  
и судьбу...  
Ныне, в январскую ночь, во хмелю,  
шестипалым размером  
И шестипалой строфой сын поминает отца.  
1928

## ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН И ФУТУРИЗМ

Поэзия Игоря Северянина в последнее время привлекала к себе усиленное внимание печати и общества. Как в сочувственных поэту, так и во враждебных ему отзывах критики неизменно слышалось слово «футуризм», и вот в связи с этим нам хотелось бы хотя в самой приблизительной схеме установить истинное отношение Игоря Северянина к футуризму. Чтобы не разбрасываться, я совершенно не буду касаться тех причин, благодаря которым возник итальянский футуризм, так сказать, оригинал нашего переводного футуризма. Я не буду говорить о законности или незаконности его возникновения как протеста против удушливой власти традиции, — между прочим, потому, что такой протест является одной из причин возникновения *всех* новых течений в искусстве. Я сознательно ограничиваю свою тему, и мне в данную минуту нет никакого дела до того, что есть футуризм вообще. В связи с занимающим нас вопросом о творчестве Северянина я беру футуризм только как течение, которое уже достаточно проявило себя в нашей литературе и может быть рассматриваемо совершенно изолированно, вне всякой связи с общественными и психологическими причинами его зарождения. Может быть, проследить эти причины и некоторые возмущения футуризма, им не осуществленные, было бы гораздо интереснее, чем говорить о футуризме в таком виде, каков он есть, но здесь мы ограничимся лишь тем, что подсказывается заголовком нашей статьи.

Тот футуризм, к которому русское общество проявляло в последнее время такой интерес, начался в действительности много раньше. Еще в 1910 г. вышел сборник «Садок судей». С момента появления этой книжечки и ведет свое летосчисление русский футуризм, точнее — московская, еще точнее — кубо-футуристическая его фракция. Однако слово «футуризм» впервые произнесено не сотрудником «Садка судей», а несколько позднее, в Петербурге, Игорем Северянином. Там он основал «академию эго-футуризма», впоследствии им же распущенную. Выйдя из нее, Северянин, как новый Ломоносов, «отставил от себя академию», с уходом его распавшуюся. С другой стороны, обе фракции футуристов, первоначально враждовавшие между собой, ныне объединились в новом литературном органе, ставшем как бы официозом российского футуризма.

Таково, так сказать, историческое отношение Игоря Северянина к футуризму. Но, конечно, не внешней принадлежностью к той или иной группе и не местом, где печатает свои произведения данный автор, определяется его истинное место в литературе. Особенно последнее в значительной мере зависит от случая. Гораздо важнее то, совпадают ли принципы поэзии Северянина с принципами футуристической группы, другими словами — футуристичны ли содержание и форма его стихов.

Чтобы хоть приблизительно разобраться в этом вопросе, нам необходимо установить, что такое самый футуризм.

Самый общий и простой ответ напрашивается сам собой: футуризм есть новая литературная школа, несущая новые, доселе неизвестные приемы художественного творчества. Насколько успели нам пояснить футуристы, в основу их новой школы полагаются следующие главнейшие принципы: 1) непримиримая ненависть к существующему языку, ведущая к разрушению общепризнанного синтаксиса и такой же этимологии, 2) расширение и обогащение словаря и 3) разрушение стихотворного канона и создание нового поэтического размера.

Возражения, которые должны здесь быть сделаны футуризму, очень просты, и потому мне до некоторой степени придется повторить то, что в разное время было уже сказано мною самим и другими лицами. Разрушение синтаксиса, во-первых, не ново, ибо о нем говорил уже Стефан Малларме, а, во-вторых, в полном объеме да еще, так сказать, катастрофически — неосуществимо, ибо неминуемо поведет к тому, что мы просто перестанем понимать друг друга. Можно предположить, что со временем психология осветит нам природу синтаксиса и откроет возможность углубления и пересоздания его; но пока что мы можем лишь частично расширять слишком тесные рамки академического синтаксиса, что и делают, и делали, в исторической последовательности, не только все выдающиеся писатели — у нас начиная от Ломоносова и кончая Бальмонтом, — но и сама повседневная речь, все больше и больше стремящаяся к лаконизму и выразительности. Процесс этот совершается даже очень быстро: например, синтаксис Пушкина уже значительно разнится от синтаксиса Державина.

Что называют футуристы разрушением этимологии? Если создание новых слов от несуществующих корней вроде пресловутого «дыр бул щыл», то такие попытки нелепы, ибо такие слова не вызовут в нас никаких представлений: они не содержат в себе души слова — смысла. Тут футуризм возражает, что поэзия не должна содержать в себе смысла, ибо она есть искусство слов, как живопись есть искусство красок, а музыка — искусство звуков. Но краски, размазанные по холсту без всякого смысла, сами футуристы не признают живописью, что видно хотя бы из того, что одни из них пишут картины, а другие не пишут. Между тем размазывать краски по полотну может всякий. Музыка же вовсе не есть искусство звуков, бессмысленно нагроможденных друг на друга, а является рядом ритмических форм, очерченных звучанием, причем переход от одного звука к другому, от другого к третьему и т.д. определяет ход музыкальной мысли.

Здесь есть и внутреннее противоречие: слово, лишенное содержания, есть звук — и ничего больше. В таком случае поэзия, понимаемая как искусство слов, есть искусство звуков. Следовательно, никакой поэзии нет, а есть музыка. Тогда, конечно, не о чем и разговаривать, и футуристам следует молчать о поэзии, так как ее не существует. Но они не молчат, т.е. чувствуют, что здесь что-то не так. Но настаивают на своем и мечутся между поэзией и музыкой. И будут метаться, пока не вспомнят о содержании слова. Но тогда им придется отказаться от основного параграфа своей платформы.

Так обстоит дело, пока речь идет о словах с неизвестными до сих пор корнями. Что же касается создания новых слов от корней старых, то такой процесс называется созданием неологизмов. Он чрезвычайно стар, и его право на существование никем не оспаривается и почти не оспаривалось раньше. К неологизму предъявляется только одно требование: чтобы он был удачен, т.е. выразителен, нужен (в смысле восполнения существующего в языке пробела) и благозвучен. Последнее требование предъявляется и к некоторым формам старых слов: известно, что некоторые глагольные формы и падежи существительных неупотребительны по неблагозвучию, и если такие ограничения справедливо применяются к старым словам, то нет оснований не применять их к новым. Введение неологизмов не может считаться ни завоеванием, ни признаком никакой новой школы и не ведет к ее возникновению, так как новизна школы предполагает новизну художественных форм в более широком и глубоком смысле. Так, например, П.Д. Боборыкин, введя в русский язык колоссальное число неологизмов, порою очень удачных (хотя бы слово «интеллигенция»), не основал, как известно, новой литературной школы.

Третье и последнее из основных требований футуризма касается разрушения поэтического канона, т.е. уничтожения размера и рифм в стихах. Но я полагаю, что мне нет надобности напоминать читателю, что свободный размер, основанный не на метре, а лишь на ритме речи, применялся множество раз и до футуристов; у нас, например, Валерием Брюсовым и Александром Блоком. Здесь же необходимо вспомнить и народную поэзию.

Что касается неточных рифм или ассонансов, то их в огромном количестве встречаем в произведениях тех же авторов и в той же народной поэзии. Державин рифмовал «ласточка» и «касаточка».

Современный поэтический канон предоставляет поэту право писать точным или неточным размером, с рифмами или без рифм, с рифмами точными или неточными. Поэтому футуристические требования (которых, кстати сказать, сами футуристы придерживаются очень нестрого) не только не новы, но и, кроме того, стесняют волю поэта в гораздо большей степени, нежели современный академизм.

Итак, мы можем сказать, что перечисленные особенности футуризма или взрывают на воздух самую возможность существования поэзии, или же чрезвычайно стары, т.е. и в том, и в другом случае никак не дают ему права называться ни *новой*, ни *школой*.

Быть может, на этом и следовало бы покончить с футуризмом. Но справедливость подсказывает нам еще один вопрос: а вдруг мы не правы, навязывая футуризму столь узко-литературное значение? Может быть, ему тесно в границах всего лишь литературной школы и на самом деле он несет нам не новые поэтические формы, а нечто более широкое — целое новое мирозерцание? Другими словами: не кроется ли истинная ценность и подлинное значение футуризма не в художественных, а в иного порядка требованиях, предъявляемых им к поэзии?

И в самом деле, есть один пункт в футуристической программе: он требует от поэта, чтобы тот отказался писать о природе, о небе, деревьях и облаках (о том, что еще Валерий Брюсов назвал «заветным хламом витий») и посвятил свои произведения исключительно прославлению городской жизни, ее напряженности и стремительности.

Странное и непоследовательное требование! Если футуристы полагают, что поэзия должна быть раскрепощена от внешнего академического канона, то в какое рабство обрекают они самую душу поэта, которому отныне разрешается писать о городе и воспрещено писать о деревне? Ведь уже Державин освобождал российскую Камену от власти «высоких» тем, — и вот теперь не угодно ли: извольте писать о городе — и ни о чем больше. И снова, конечно, внутренняя несообразность: люди, провозглашающие необходимость отказаться от всякого содержания в поэзии, не только указывают тему стихов, но и зовут эту тему обязательной. Хорошо, что и здесь футуристы сами не исполняют своих постановлений.

Но не насилие над волей поэта и не вздорность этого противоречия привлекают здесь наше внимание. Тут дело в другом. В этом требовании футуризм выходит за пределы только литературной школы. Если нам говорят не о том, *как*, а о том, *что* мы должны писать, то тем самым указывают не новые поэтические формы, а хотя и старые, но отныне обязательные темы. Забыв о господстве формы над содержанием, которое сам он провозглашает, футуризм в этом пункте даже устанавливает некоторое обязательное, принудительное содержание поэзии, т.е. выступает уже в качестве проповедника особых, футуристических форм жизни. Отсюда всего один шаг — и футуризму останется провозгласить себя не только новой школой, но и новым миропониманием, как это и делает футуризм итальянский.

Однако «идейная» сторона футуризма никак не дает ему права на высокое и ответственное имя миропонимания. Что такое мир, что такое наша жизнь в нем — мимо этих вопросов футуризм проходит не оборачиваясь. Этих вопросов для футуризма не существует, что и дает повод многим не без основания называть футуризм нигилизмом. Все идеи, провозглашаемые футуристами, касаются установления некоего нового модуса жизни, но никак не затрагивают ее сущности.

Один из основных параграфов футуристической программы — проповедь силы, молодости, энергии — потому-то и не определяет в футуризме ровно ничего, что он может быть выдвинут людьми самых различных мировоззрений. За примером ходить слишком недалеко: петербургский акмеизм начертал на своем знамени тот же лозунг, хотя от футуризма его отделяет целая пропасть. Когда же Маринетти заявляет, что война есть естественная гигиена мира, — он этими словами может запугать разве только Берту Зуттнер.

Этого мало. Когда нам предлагают стать физически сильными и заняться развитием мускулатуры, мы благодарим за добрый совет, но, не зная, во имя чего он



делается и зачем нам быть здоровыми, мы должны признать за ним только спортивные и в лучшем случае гигиенические достоинства, но никак не идейные и не философские.

И здесь снова — маленькая, но характерная для футуристической близорукости несообразность. О каком физическом здоровье, о какой силе и молодости могут мечтать футуристы, раз они накликают торжество большого города, раз требуют решительного ухода от природы? Не будем говорить о пресловутых «ядах города». Может быть, многие из них суть результат неправого общественного строя современности и они исчезнут с изменением этого строя. Но как же не понимают футуристы, что главный бич городского населения есть скученность, которой, собственно, и отличается город от деревни? Ведь если не будет этой скученности, то не будет и самого города и тридцатиэтажных небоскребов, столь любезных футуристической эстетике. Скученность населения делает город городом, но она же делает и то, что, как бы ни улучшались условия городской жизни, условия жизни деревенской всегда будут лучше. И мы совершенно уверены, что через месяц в Москве не останется ни одного футуриста, потому что все они поедут на дачу запасаться силами для будущей зимы. Там, на летнем отдыхе, в сельской тиши, будут они воспевать город. И мы не будем от них требовать, чтобы они воспевали деревню. Мы только попросим их не думать, что поэзия города открыта ими.

Даже в России, города которой так отстали в своем развитии от городов Запада, девяносто лет тому назад, когда Тверская была покрыта ухабами («Вот уж но Тверской возок несется чрез ухабы...»), Пушкин воспел красоту современного ему города, и чуть ли не во всех статьях, посвященных творчеству Брюсова, его называют поэтом города.

«О, быстрота движения! Я тебя прославляю! — восклицает футуризм. — О, стремительный автомобиль!»

Что же, пусть какой-нибудь футурист — ну хоть Василий Каменский — напишет восторженные стихи об езде на автомобиле, а я напишу не менее восторженные — о переправе через реку на пароме. И если ни Каменскому, ни мне не удастся в наших стихах сказать ничего, кроме того, что автомобиль едет очень скоро, а паром очень медленно, то и его стихи, и мои будут одинаково плохи, потому что одинаково ни к чему. Ни деревня, ни город, ни паром, ни автомобиль сами по себе не суть поэзия...

Такова в общих чертах сеть противоречий, опутывающая нас при приближении к футуризму. Пытаясь разрешить одно из них, мы запутываемся в другом, которое само по себе неразрешимо без разрешения первого. Ряд логических абсурдов в конце концов заставляет отказаться от всякой надежды понять самостоятельный смысл футуризма. То же, что в нем не абсурдно, — безнадежно старо. Следует отметить, что все эти внутренние противоречия особенно запутаны теперь, когда обе партии русских футуристов, еще недавно взаимно уничтожавшие друг друга, объединились, не примирились и не согласовав своих лозунгов, а лишь механически соединив их в одном журнале, т.е. попросту свалив все в одну кучу.

Возражения, сделанные нами футуризму, крайне просты. Но других и не надо: было бы смешно говорить о динамите, когда одного толчка, одного дуновения свежего ветра достаточно для разрушения этого карточного небоскреба. Кажется, единственным прочным основанием его была мода. Но моде этой пора проходить. Нам пора понять, что не только над Тарасконом, но и над нами сияет магическое тарасконское солнце, в котором так легко принять кролика за льва. Вспомним это — и марево рассеется. Но не будем гордиться тем, что мы «преодолели» футуризм, не станем радоваться победе над безобидным футуристическим кроликом. Лучше сделаем вид, что мы и не думали принимать его за льва, а только немного поиграли с ним — и довольно. Иначе все мы рискуем оказаться храбрыми, но немного смешными Тартаренами из Тараскона. Докажем футуризму, что и мы — не наивные провинциалы, принимающие всерьез их невинные, их микроскопические дерзости.

Больше нет футуризма, — и это не я говорю вам, а это носится в воздухе, это вы сами давно ощущаете...

Но позвольте: ведь если нет футуризма, то нет и футуриста Игоря Северянина. Совершенно верно; но есть талантливый поэт, о творчестве которого скажем несколько слов. Быть может, читатель увидит сам, что отделяло бы Северянина от футуризма, *если бы* таковой существовал.

То, что с первого взгляда наиболее разительно в стихах Северянина и за что пришлось ему вынести всего больше нападков и насмешек, то в действительности меньше всего дает право говорить о каком бы то ни было футуризме: я имею в виду язык его поэзии. В стихах Северянина встречается много новых, непривычных для слуха слов, но самые приемы словообразования у него не только не футуристичны, не только не приближают его язык к языку «дыр бул щыл», но и вообще не могут назваться новыми, так как следуют общим законам развития русского языка. Такие слова, как «офилчить», «окалошить», «онездешниться», суть самые обыкновенные глагольные формы, образованные от существительных, прилагательных и других частей речи. Слов, образованных точно так же, сколько угодно встречаем в языке повседневном, и нет никаких разумных оснований думать, что в одних случаях их можно образовать, а в других нельзя. Если законно созданы такие глаголы, как «обрамлять» и «облагораживать», то и северянинское «окалошить» не менее законно. Если мы, не задумываясь, говорим «о-бес-силеть» и «при-не-волить», то можем говорить и «о-не-здешниться». Еще Жуковский в «Войне мышей и лягушек» сказал: «Край наш родимый надолго был обезмышен». Слово «ручьиться» заимствовал Северянин у Державина. Совершенно футуристический глагол «перекочкать» встречаем в послании Языкова к Гоголю: «Я перекочкал трудный путь». И можно с уверенностью



сказать, что внимательный читатель при желании найдет в русской литературе еще множество подобных же примеров.

Нельзя не признать законным и соединение прилагательного с существительным в одно слово. Северянин говорит: «алогубы», «белорозы», «златополдень». Но ведь и мы, не задумываясь, произносим: Малороссия, белоручка, босоножка.

В наши дни уже нельзя спорить против права поэта на такие вольности между прочим потому, что им пользовались чуть ли не все поэты, которым мы должны быть признательны за обогащение нашей речи. Здесь Игорю Северянину должен быть сделан только один упрек: слишком часто таким же путем русифицирует он слова иностранные — и, быть может, это — уже не расширение, а засорение словаря.

Футуризм требует уничтожения общепринятого стихосложения в смысле уничтожения формального метра. Но, просмотрев 139 стихотворений, входящих в первую книгу Северянина «Громокипящий кубок», я нашел только одно, которого не мог представить в виде обычной метрической схемы, и еще в одном стихотворении («Юг на севере») я нашел одну такую строку. Итого 13 стихов из приблизительно 3 1/2 тысяч. У Александра Блока, Валерия Брюсова или Федора Сологуба найдется таких стихов больше. Как видим, и здесь футуризм ни при чем.

Применение ассонансов вместо рифм, ряд удачных неологизмов и блестящее порою умение пользоваться открытиями, сделанными в области ритма Андреем Белым, — все это придает стихам Северянина их своеобразный напев. Помимо того, что эти неологизмы часто выражают совершенно новые понятия, самый поток непривычных, как бы только что найденных и непроизвольно сорвавшихся слов создает для читателя неожиданную иллюзию: начинает казаться, будто акт поэтического творчества совершается непосредственно в нашем присутствии, совершается с неожиданной и завлекательной легкостью. Это и дает Северянину возможность с примечательной остротой выразить то, что является главным содержанием поэзии Северянина: чувство современности, биение ее пульса. Если необходимо прозвище, то для Игоря Северянина следует образовать его от слова *настоящее*.

Поэзия его современна, и вовсе не потому что в ней часто говорится об аэропланах, автомобилях, кокотках и тому подобном, а потому, что способ мыслить и чувствовать у Северянина именно таков, каков он у современного горожанина. Отнюдь не совпадая с футуристами и далеко не делая город своей обязательной темой, Северянин душой — истинный обитатель города. Его повышенная впечатлительность и в то же время как будто слишком уж легкое перепархивание от образа к образу, от темы к теме, напряженность и в то же время неглубокость его чувств — все это признаки современного горожанина, немного мечтателя и немного скептика, немного эстета и немного попросту фланера. И было бы несправедливо к Игорю Северянину, ибо означало бы непонимание его поэзии, не признать, что многое в ней от дурной современности, в которой культура олицетворена в машине, добродетель заменена филистерским приличием, а простота — фешенебельностью. Пошловатая элегантность врывается в его поэзию, как шум улицы в раскрытое окно.

Как хорошо в буфете пить крем-де-мандарин! —

воскликает поэт в то время, как «тоскующая, нарумяненная Нелли» предается в своем бударе такой мечте:

О, когда бы на «Блерио» поместилась кушетка!

А сам поэт советует другой, должно быть, точно такой же даме:

Ножки пледом закутайте дорогим, ягуаровым,  
И садясь комфортабельно в ландолете бензиновом,  
Жизнь доверьте Вы мальчику в макинтоше резиновом,

И закройте глаза ему Вашим платьем жасминовым,  
Шумным платьем муаровым, шумным платьем муаровым...

Автомобили, ландолеты, лимузины, ликеры, кокотки, цилиндры, куртизанки, шоферы и грумы, — в напеве чуть-чуть опереточном несется перед нами «фешенебельный», «элегантный» и «деликатный» хоровод современности. И уже нам самим начинает нравиться эта легкая и, как кузов автомобиля, лакированная жизнь. Что в самом деле? Шелестят колеса автомобиля, прыгает гравий, плывут сосны, плывет небо, уже все плывет перед нашими глазами, и мы уже не очень разбираемся, где мы и что мы, где верх, где низ, мы «теряем все свои концы и начала»:

О, бездна тайны! О, тайна бездны!  
Забвенья глуби... Гамак волны...

Как мы подземны! Как мы надзвездны!  
Как мы бездонны! Как мы полны!

На самом-то деле мы не очень надзвездны, не очень подземны и не очень бездонны, а просто нас укачал автомобиль и только что выпитый ликер, и у нас кружится голова. И в эту самую минуту, когда мы уже готовы признать фешенебельное прекрасным, а элегантное — высоким, сам Игорь Северянин вдруг останавливает наш комфортабельный лимузин и с брезгливым лицом объявляет: «Гнила культура, как рокфор».

Вот этого никогда не сказал бы ни один футурист. Гнилости и ничтожности своей тридцатипятиэтажной американизированной культуры он никогда не только бы не признал, но и не понял бы сам. В то время как футуризм предлагает нам «столкнуться с парохода современности» все действительно ценное, высокое и значительное, чтобы оно не тормозило

его «прогресса», — в поэзии Северянина живет глубокая и настоящая грусть по тому, что кажется ему заглушенным в шуме улицы и утраченным навсегда, грусть по настоящей, а не по «изыскной» культуре. «Захотелось белых лилий и сирени», — меланхолически признается он... Ах, плохой футурист Игорь Северянин!

Вот он уже собрался бежать из города, туда, где есть море и солнце, и он уже чувствует себя виноватым за то, что поддался «малому соблазну» рокфоровых изысков. Остается одна надежда:

Солнце оправдает, солнце не осудит...

И в этой надежде сам город и он в нем — все становится другим:

Весенний день горяч и золот, —  
Весь город солнцем ослеплен!  
Я снова — я: я снова молод!  
Я снова весел и влюблен!

Скорей бы — в бричке по ухабам!  
Скорей бы — в юные луга!  
Смотреть в лицо румяным бабам,  
Как друга, целовать врага!

Душа поет и рвется в поле,  
Я всех чужих зову на «ты»...  
Какой простор! Какая воля!  
Какие песни и цветы!

Шумите, вешние дубравы!  
Расти, трава! Цвети, сирень!  
Виновных нет: все люди правы  
В такой благословенный день!

И, должно быть, в один из таких благословенных дней написал Северянин стихи, посвященные какой-то «Мисс Лиль».

Эти стихи, это звучащее в них сострадание, это принятие чужой вины на себя — прекраснейшее оправдание всей поэзии Северянина, всех грехов его «фешенебельности». Ими решительно отделяет он себя от безродного футуризма и связывает с величайшими заветами русской литературы, являясь в ней не отщепенцем, а лишь по мере сил своих — новатором.

Мне нравятся стихи Игоря Северянина. И именно потому я открыто признаю недостатки его поэзии: поэту есть чем с избытком искупить их. Пусть порой не знает он чувства меры, пусть в его стихах встречаются ужаснейшие безвкусицы, — все это покрывается неизменной и своеобразной музыкальностью, меткой образностью речи и всем тем, что делает Северянина непохожим ни на одного из современных поэтов, кроме его подражателей.

Нужно только желать, чтобы как можно скорее перестали пленять его пошловатые «изыски» современности и чтобы он глубже всмотрелся в то, чем действительно ценны и многозначительны наши дни. Ведь аэропланы и автомобили — такие же внешние, несущественные признаки нашего века, как фижмы и парики — века XVIII. Ведь только для глуповатых денди да в глазах тех, кто делает картинки для конфетных коробок, XVIII век есть век париков и фижм. Для поэтов он — век революции.

И еще нужно желать, чтобы Игорь Северянин сознал, что никакая истинная культура, как нечто живое и живущее, гнилой быть не может. Гнилая культура — не культура вовсе.

Сам Северянин бесконечно далек от того, что принято называть футуризмом, — но все-таки (и, признаться, трудно понять, почему это) продолжает, как в первые дни своей деятельности, во времена давно миновавшей его академии, называть себя эго-футуристом. Что же? Раз никакого другого футуризма в русской поэзии нет, — условимся называть эго-футуризмом стихи Игоря Северянина — и никого больше. Но, конечно, надобности в этом нет никакой. Дело поэтов — писать стихи. Дело историков — группировать поэтов по эпохам и школам. Пусть итоги тому, что мы сделаем, подводит история, — а нам в начале пути рано этим заниматься. Стыдно и скучно смотреть на поэтов, сделавших еще очень мало, а иногда и ничего, как они с унылой деловитостью бухгалтеров уже высчитывают, какое место занять им в истории.

Пусть же Игорь Северянин делает свое дело, я — свое, а еще кто-нибудь третий — свое. А вот когда мы умрем — пусть историки скажут, сделали мы что-нибудь или не сделали ничего. В этом — наш «футуризм» и наша любовь к поэзии. Ибо поэтом может быть только тот, кто любит поэзию больше, чем самого себя.

1914

## ДЕРЖАВИН (К столетию со дня смерти)

8 июля 1816 года умер Державин. Если бы ныне, в сотую годовщину смерти своей, он воскрес и явился среди нас, — как бы он рассердился, этот ворчливый и беспокойный старик, на книгах своих писавший просто, без имени: «Сочинения Державина», ибо судил так, что «Един есть Бог, един Державин»!

Как бы он разворчался, как гневно бы запахнул халат свой, как нахлобучил бы колпак на лысое темя, видя, во что превратилась его слава, — слава, купленная годами трудов, хлопот, неурядиц, подчас унижений — и божественного, поэтического парения. С какой досадой и горечью он, этот российский Анакреон, «в мороз, у камелька», воспевавший Пламиду, Всемилу, Милену, Хлою, — мог бы сказать словами другого, позднейшего поэта:

На школьной скамье все мы учим наизусть “Бога” или “Фелицу”, — учим, кажется, для того только, чтобы раз навсегда отделаться от Державина и больше уже к нему добровольно не возвращаться. Нас заставляют раз навсегда запомнить, что творения певца Фелицы — классический пример русского лжеклассицизма, т.е. чего-то по существу ложного, недолжного и неправого, чего-то такого, что слава Богу кончилось, истлело, стало “историей” — и к чему никто уже не вернется.

Тут есть великая несправедливость. Назвали: лжеклассицизм — и точно придавили могильным камнем, из-под которого и не встанешь. Меж тем, в поэзии Державина бьется и пенится родник творчества, глубоко волнующего, напряженного и живого, т.е. как раз не ложного. Поэзия Державина спаяна с жизнью прочнейшими узами.

XVIII век, особенно его Петровское начало и Екатерининское завершение, был в России веком созидательным и победным. Державин был одним из сподвижников Екатерины не только в насаждении просвещения, но и в области устройства государственного. Во дни Екатерины эти две области были связаны между собою теснее, чем когда бы то ни было. Всякая культурная деятельность, в том числе поэтическая, являлась прямым участием в созидании государства. Необходимо было не только вылепить внешние формы России, но и вдохнуть в них живой дух культуры. Державин-поэт был таким же непосредственным строителем России, как и Державин-администратор. Поэтому можно сказать, что его стихи суть вовсе не документ эпохи, не отражение ее, а некая реальная часть ее содержания; не время Державина отразилось в его стихах, а сами они, в числе иных факторов, создали это время. В те дни победные пушки согласно перекликались с победными стихами. Державин был мирным бойцом, Суворов — военным. Делали они одно, общее дело, иногда, впрочем, меняясь оружием. Вряд ли многим известно, что не только Державин Суворову, но и Суворов Державину посвящал стихи. Зато и Державин в свое время воевал с Пугачевым. И, пожалуй, разница между победами одного и творческими достижениями другого — меньше, чем кажется с первого взгляда.

И в напряженности их труда есть общее. Памятуя, что “победителей не судят”, Суворов побеждал где мог и когда мог. То как администратор, то как поэт Державин работал не покладая рук. “Прекрасное” было одним из его орудий, — и не льстивый придворный, а высокий поэт щедрой рукой разбрасывал алмазы прекрасного, мало заботясь о поводах своей щедрости. Он знал, что прекрасное всегда таким и останется. Его вдохновение воспламенялось от малой искры:

Пусты дома, пусты рощи,  
Пустота у нас в сердцах.  
Как среди глубокой ночи,  
Дремлет тишина в лесах.  
Вся природа унывает,

Мрак боязни рассеивает,  
Ужас ходит по следам;  
Если б ветры не звучали  
И потоки не журчали,  
Образ смерти зрелся б нам.

Неважно, что эти стихи писаны “На отбытие Ее Величества в Белоруссию”. В пьесе они включены только механически. Подлинный ужас, подлинное и страшное ощущение смерти, тайно разлитой в природе, возникли в поэте, конечно, вовсе не в связи с отсутствием государыни, к тому же благополучным и кратковременным. Важно то, что ужас этот возник, и то, с какой силой он выражен. Включить эти великолепные строки в “официальную” оду было делом поэтической щедрости Державина — и только; говорить по поводу их о какой-то “придворной” поэзии — наивно и близоруко.

Исторический комментарий вредит многим созданиям Державина, поскольку они рассматриваются, как создание художника, а не как исторические документы. Вредит не в том смысле, что принижает их в наших глазах, а в том, что отодвигает на задний план их главное и наиболее ценное содержание. Для правильного художественного восприятия часто бывает необходимо отбрасывать поводы возникновения той или иной пьесы. “Фелица” прекрасна не тем, когда и по какому случаю она написана, и не тем, что в ней изображены такие-то и такие-то исторические лица, а тем фактом, что лица эти изображены, и тем, как они изображены. Когда Державин впоследствии писал, что он первый “дерзнул в забавном русском слоге о добродетелях Фелицы возгласить”, он гордился, конечно, не тем, что открыл добродетели Екатерины, а тем, что первый заговорил “забавным русским слогом”. Он понимал, что его ода — первое художественное воплощение русского быта, что она — зародыш нашего романа. И, быть может, доживи “старик Державин” хотя бы до первой главы “Онегина”, — он услышал бы в ней отзвуки своей оды.

Державинская лирика почти сплошь была условна. И внешний мир, и собственные свои чувства поэты изображали в их “идеальном”, несколько отвлеченном, чистейшем и простейшем виде. Они не умели смешивать красок и не знали полутонов. Державин первый начал изображать мир таким, как представляется он художнику. В этом смысле первым истинным лириком был в России он.

Он был первым поэтом русским, сумевшим и, главное, захотевшим выразить свою личность такой, какова она была, — нарисовать портрет свой живым и правдивым, не искаженным условной позой и не стесненным классической драпировкой. Недаром и на иных живописных своих портретах, он, пиит и сановник, рещался явиться потомству в колпаке и халате.

В жизни он был честным слугою родины и царей. Излишней приверженностью к закону, правде и прямоте он часто бывал “неудобен”. За это служебное его

поприще — длинный ряд возвышений, падений и возвышений снова. Порой он страдал, но не унимался. Самому императору Павлу сказал он в гневе такое слово, которое и поныне в печати приходится заменять многоточием. Прямоте и честности посвящены многие строки в творениях Державина. Для нас они скучноваты, ибо элементарны, — но никак невозможно не оценить их энергии. В оде “Властителям и судиям” звучит могучий глагол истинного поэта:

Воскресни, Боже, Боже правых!  
И их молению внемли:

Приди, суди, карай лукавых,  
И будь един Царем земли.

В “Памятнике” он гордится тем, между прочим, что “истину царям с улыбкой говорил”. Он здесь недооценил себя, ибо умел говорить царям истину не только с осторожной улыбкой честного слуги, но и с гневом поэта.

Рядом с этим несколько сухим и суровым образом рисуется нам другой: образ Державина-сановника в его частной, домашней жизни, почивающего от дел, любимца Муз, хлебосола, домовитого хозяина, благосклонного господина собственных слуг, барина и слегка сибарита, умеющего забывать все на свете “среди вин, сластей и аромат”. Он любит свой дом любовью истинного язычника. Не без гордости приглашает он к обеду своего друга и благодетеля. Он равно доволен и семейственным своим благополучием, и обилием стола:

Шекснинска стерлядь золотая,  
Каймак и борщ уже стоят;  
В графинах вина, пунш, блистая  
То льдом, то искрами, манят;  
С курильниц благовоньи льются,

Плоды среди корзин смеются,  
Не смеют слуги идохнуть,  
Тебя стола вокруг ожидая;  
Хозяйка статная, младая,  
Готова руку протянуть.

616

Здесь, среди рощ и полей привольной и многообильной “Званки”, он тревожному двору царей с блаженством предпочитает “уединение и тишину”:

Дыша невинностью, пью воздух, влагу рос,  
Зрю на багрянец зорь, на солнце восходяще,

Ищу красивых мест между лилей и роз...

А в доме — ему драгоценны “прикрасы светлицы”, он любит своею достатком, умеет описывать вещи, картины, хрусталь, “разные полотна, сукна, ткани, узоры, образцы салфеток, скатертей, ковров, и кружев, и вязаний”. Он наслаждается, что из окна открывается вид:

Где с скотень, пчельников, и с птичников, прудов  
То в масле, то в сотах зрю золото под ветвями.

То пурпур в ягодах, то бархат-пух грибов,  
Сребро, трепещущее лещами.

Врач и староста дают ему отчеты о жизни крестьян; потом:

Бьет полдня час, рабы служить к столу бегут.  
Идет за трапезу гостей хозяйка с хором —  
Я озреваю стол, — и вижу разных блюд  
Цветник, поставленный узором.

Багряна ветчина, зелены щи с желтком,  
Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны,  
Что смоль, янтарь — икра, и с голубым пером  
Там щука пестрая — прекрасны!

До ужина любит он поиграть в карты, без азарта, конечно, без тревожностей, в игры несложные: “В ерошки, в фараон, по грошу в долг и без отдачи”. Его веселит раздача баранков и кренделей дворовым ребятам, домашний театр, шахматы, стрельба из лука, волшебный фонарь по вечерам, — весь милый обиход сельской жизни. И природа, оживленная человеческим бытом, тешит его влюбленный взор. С наслаждением созерцает он возвращение жнецов и жниц, слушает пенье, несущееся с реки, весело и привольно охотится с вереницей соседей. И не перечтешь державинских радостей на лоне мира. Над тихой, покойной, здоровой жизнью простер он благословляющую свою руку. Он воистину глубоко и мудро возлюбил землю и на этой земле — благополучный и крепкий дом свой. И так целомудренна, так величава эта любовь, что перед ней хочется преклониться.

Здесь же, в кругу довольства, покоя и вдохновенной лени, является нам и третий Державин: влюбленный.

Любовные переживания его прозвучали по преимуществу в переводах Анакреона и в подражаниях античному лирику. У нас несправедливо не ценится анакреонтическая поэзия Державина. Она восхитительна тяжеловатою своей грацией. Она принадлежит уже немолодому Державину, и в ней есть угловатая шаткость танцующего старика. В ней есть, наконец, верное и тонкое чутье к античности, к смеющейся и чуть-чуть бесстыдной эротике язычества.

От державинской любви, впрочем, слегка веет холодком — наследие сладострастного, а не страстного XVIII столетия. Пафос любви трагической, всесильной и чудотворной неведом Державину. Не таинственный Эрос, а шаловливый Амур руководит им. Державин никогда ради любимой женщины не забывает окружающего мира. Напротив, нежным чувствам своим ищет он таких же изнеженных соответствий в окружающей обстановке. Знаток и любитель красоты вещественной, поклонник Тончи и Анжелики Кауфман, изваянный Рашетом, “хитрым каменосечцем”, — он и для любви своей ищет красивой вещественной рамы. Свообразен мир, в котором протекают события его любви: декорации пастушеского балета здесь сочетаются с живыми картинами северной

природы; пастушек и нимф заменяет он краснощекими крепостными девушками и не без вызова вопрошает самого Анакреона:

Зрел ли ты, Певец Тийский,  
Как в лугу весной бычка  
Пляшут девушки Российски  
Под свирелью пастушка?

Как склонясь главами ходят,  
Башмаками в лад стучат,  
Тихо руки, взор поводят,  
И плечами говорят?..

В самом его отношении к возлюбленной столько же любования художника, сколько и сладострастия любовника. Пожалуй, любования даже больше. Его возлюбленная редко бывает одна. Чаще она является окруженная такими же резвыми и румяными подругами, как она сама. Она похожа зараз и на хрупкую пастушку XVIII века, и на прекрасную царевну Навсикаю. И есть в ней прелесть девушки русской, медлительной, светлорусой и милой.

Державин-любовник мне представляется благосклонным, веселым, находчивым стариком, окруженным девушками. Он воспел многих: Лизу, Лилу, Хлою, Парашу, Варю, Любушу, Нину, Дашу и еще многих. Его любовь пенится и шипит, как вино. Особых пристрастий у него нет: ни между возлюбленными, ни между винами он не делает особенной разницы. Он ценит и любит всех:

Вот красно-розово вино,  
За здравье выпьем жен румяных.  
Как сердцу сладостно оно  
Нам с поцелуем уст багряных!  
Ты тож, румяна, хороша:  
Так поцелуй меня, душа!  
Вот черно-тинтово вино,  
За здравье выпьем чернобровых.  
Как сердцу сладостно оно

Нам с поцелуем уст лиловых!  
Ты тож, смуглянка, хороша:  
Так поцелуй меня, душа!  
Вот злато-кипрское вино,  
За здравье выпьем светловласых.  
Как сердцу сладостно оно  
Нам с поцелуем уст прекрасных!  
Ты тож, белая, хороша:  
Так поцелуй меня, душа!

ХОДАСЕВИЧ

617

И так далее. Есть своеобразная и завидная мудрость в нехитрой логике этого припева. Его двоеточие восхитительно своей простотой и красноречивостью: “Ты хороша: так поцелуй же меня”.

Но, смуглые и белокурые, бледные и румяные, жены и девы, — все они у Державина слегка похожи одна на другую, хотя все и всегда воплощены, живы, телесны. Ни одна из них, кажется, не представляется ему недоступной, нездешней, — мечтой. Все они — только лучшие цветы его сада, в котором гуляет он, певец, хлебосол, вельможа — Гавриил Романович Державин...

И вдруг... Среди этого прочного, пышного, дышащего обилием и довольством мира, который он так любил и так умел осязать, мысль о смерти должна была быть ужасна. Правда, порой он от нее анакреонтически отмахивался, но иногда она должна была ужасать и томить старика. Как? Истлеть, исчезнуть, ничем уже не быть прикрепленным к этой прекрасной, цветущей земле? Нет, смерть должна быть побеждена, — побеждена не где-то там, “в небесах”, а здесь, на той же земле. И не чьим бы то ни было, а собственным его, Державина, подвигом.

Певец — он хватался за единственное свое оружие — лиру. Она должна была снискать ему реальное бессмертие. Чудо поэтического творчества должно было восхитить певца из косного, тленного мира. Он верил, — вослед Горацию:

Необычайным я пареньем  
От тленна мира отделюсь,  
С душой бессмертною и пеньем,  
Как лебедь, в воздух поднимусь.  
.....

Вкруг стан обтягивает мой;  
Пух на груди, спина крылата,  
Лебяжьей лоснюсь белизной.  
.....

Не заключит меня гробница,  
Средь звезд не обращусь я в прах;  
Но, будто некая цевница,  
С небес раздамся в голосах.  
И се уж кожа, зрю, перната

Прочь с пышным славным погребеньем,  
Друзья мои! Хор Муз, не пой!  
Супруга, облекись терпением!  
Над мнимым мертвецом не вой.

Поэтическое “парение”, достигающее у Державина такого подъема и взмаха, как, может быть, ни у кого из прочих русских поэтов, служит ему верным залогом грядущего бессмертия — не только мистического, но и исторического. И последнее для него, созидателя и обожателя земных благ, пожалуй, ценнее первого. И “с небес” хочет он снова “раздаться в голосах”; хочет, чтоб слово его всегда было внятно той самой земле, которую он так любил. Слово его должно вечно пребывать на земле реальной частицей его существа. Его плотская связь с землей не должна порваться.

А душа? Уже мысля душу свою окончательно отделившеюся от всего земного, он сравнивает ее с ласточкой, что, “хладея зимою, как лед”, с весной опять воскресает для жизни:

Душа моя! гостя ты мира:  
Не ты ли перната сия? —  
Воспой же бессмертие, лира!

Восстану, восстану и я, —  
Восстану, и в бездне эфира  
Увижу ль тебя я, Пленира!



Он боится вечного холода и пустоты межзвездных пространств. Их хочет он снова заполнить милыми образами земли. В самом бессмертии, “в бездне эфира”, жаждет он снова увидеть образ прочнейшей и глубочайшей любви своей — Пленеры, земной жены. Самая вечность если и желанна ему, то лишь для того, чтобы уже никогда не разлучаться с землей, чтобы окончательно закрепить свой давний духовный союз с нею.

Недаром и самые стихи о бессмертной душе своей он начинает словами:

О, домовитая ласточка,

О, милосизая птичка!

Бессмертный и домовитый, Державин — один из величайших поэтов русских.

1916.

*Коктебель*

## ГЛУПОВАТОСТЬ ПОЭЗИИ

В защиту немудрых стихов любят говорить:

— Еще Пушкин сказал, что поэзия должна быть глуповата.

Обычно на этом спор обрывается. И нападающий, и защитник не знают, что сказать дальше. Первый — потому что не решается возражать Пушкину, второй — потому что и сам в душе с Пушкиным не согласен. Оба чувствуют, что здесь что-то «так, да не так».

Это странное слово Пушкина не выяснено, не вскрыто. Лет двадцать тому назад, в «Весах», анонсировалась статья Брюсова: «Должна ли поэзия быть глуповатой?» — да так и не появилась.

В чем же дело, однако? Неужели поэзия — «религии сестра земная» — не только может, но и должна быть глуповата? Неужели сам Пушкин думал, что

618

лишь божественный глагол  
До слуха чуткого коснется,

Душа поэта встрепенется —

и поэт станет говорить глуповатости? И как мог сам он отдать всю жизнь делу, для него заведомо глуповатому? Или он лгал, притворялся? И если лгал, то когда: тогда ли, когда писал о глуповатой поэзии, или когда писал «Пророка»? Как примирить все это? Или же попросту Пушкин в своем афоризме сболтнул, не подумав: сам, ради красного словца, сказал глуповатое, если не вовсе глупое, — и притом как раз о предмете, в котором он почитается великим авторитетом?

На самом деле было, конечно, иначе. Не в статье, предназначенной для читателей, а в письме к приятелю Пушкин намекнул на сложную и глубокую мысль, но намекнул, минуя всякую мотивировку, слишком кратко, загадочно и в такой шутивно-заостренной форме, что для потомства мысль его стала соблазном. Чтобы избавиться от соблазна, пушкинский афоризм надо либо вовсе забыть, либо попытаться вскрыть его истинный смысл. В сыром виде, как ясно выраженный и законченный «завет Пушкина», он неверен и вреден. Но в том-то и дело, что он не закончен. В нем высказана не вся мысль Пушкина, а лишь половина ее. Вторая половина, необходимое добавление к первой, находится тут же, рядом, но до нее не дочитывают.

В середине мая 1826 г. Пушкин писал в письме к Вяземскому:

«Твои стихи... слишком умны. — А поэзия, прости Господи, должна быть глуповата».

На этом и останавливаются. Меж тем, двумя строчками ниже, Пушкин роняет важное замечание, стоящее в прямой связи с предыдущим:

«Я без твоих писем глупею: это нездорово, хоть я и поэт».

И тотчас, по ассоциации, продолжает:

«Правда ли, что Баратынский женится? боюсь за его ум».

Это меняет все дело. Выходит, что поэзия должна быть глуповата (и то — «прости Господи»), но самому поэту глупеть «нездорово». Правда, Пушкин пока еще прибавляет: «хоть я и поэт», т.е. как будто хочет сказать, что глупость ему была бы вредна не как поэту. Но это — явная шутка. В следующей строке, говоря о друге, он уже серьезен. В те времена Пушкин относился к браку вполне отрицательно и очень искренно выразил опасение, как бы Баратынский от брака не поглупел. Меж тем Баратынскому именно как поэту в известной статье своей Пушкин ставит в заслугу прежде всего «верность ума» и далее заявляет: «Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов. Он у нас оригинален — ибо мыслит. Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо». Таким образом, в письме к Вяземскому мы имеем право отместить шутовство интонаций — и тогда получим, что, по Пушкину, по э з и я должна быть г л у п о в а т а , н о п о э т у н а д л е ж и т у м .

Разумеется, мы еще и теперь далеко не имеем законченной и ясной формулы. Непосредственно дополнить и пояснить ее словами самого Пушкина нельзя, ибо к мысли о законной глуповатости поэзии он больше не возвращался. Но некоторый материал для суждения у нас уже есть. Мы можем говорить о поэзии, не приписывая наших мыслей Пушкину, но все же исходя из Пушкина — и не думая, будто Пушкин безоговорочно завещал ей быть глуповатой.

\* \* \*

Зачем же все-таки поэту прикрывать ум глуповатостью? Почему не быть ему явным, неприкровенно умным? Ведь не ради того, чтобы умное приглушить для какого-

то приниженного понимания? Очевидно — нет, потому что поэзия не есть нечто, предназначенное для слабых умов или для ребят. Тот же Пушкин не раз повторяет в стихах и прозе: «Я пишу для себя, а печатаю для денег». Зачем ему глуповато высказывать свое умное знание — перед самим собою? И, однако, он это делает и это считает должным.

До тех пор, пока слово «глуповатая» мы будем понимать в обычном, прямом значении, т.е. в значении «умственно пониженная», мы не только верного, но и ни просто разумного, ни достойного ответа на эти недоумения не найдем. Нам волей-неволей придется либо допустить, что и в расширенном виде пушкинская формула остается ошибочной (если не вовсе нелепой), — либо попытаться угадать, в каком ином, условном смысле можно принять в данном случае слово «глуповата». Первое отпадает само собой, явно опровергаемое всей поэзией Пушкина и всей его личностью, — и, следственно, нам остается только второе.

От простой передачи случайных впечатлений, чувств, мыслей поэзия разнится тем, что она стремится нащупать и выявить то, что лежит за ними: их суть, смысл и связь. Не изложить чувства и мысли, но «шепнуть о том, пред чем язык немеет» — это и есть вечная, идеальная, а потому в полноте и совершенстве недостижимая цель поэзии. Потому-то каждый поэт и ощущает роковое несовершенство своих творений, потому-то и воспринимает им самим изреченную мысль как относительную ложь, что и сама мысль его («острый меч», по слову Баратынского) всегда не довольна пронзающая, а слово не довольно послушно.

Стремясь постигнуть и запечатлеть сокровенный образ мира, поэт становится тайновидцем и экспериментатором: чтобы увидеть и воспроизвести «более реальное, нежели простое реальное», он смотрит с условной, чаще всего неожиданной точки зрения и соответственно располагает явления в необычайном порядке. Все изменяется, предстает в новом облике. В поэтическом видении уже обнаруживается начало демиургическое; в воспроизведении оно закрепляется: пользуясь явлениями действительности как символами, как сырыми материалами для своих построений, поэт, не искажая, но преображая, создает новый, собственный мир, новую реальность, в которой незримое стало зримым, неслышное слышимым. Есть каждый раз нечто чудесное в возникновении нового бытия и в том, как, возникнув, оно обретает самостоятельную цельность и закономерность. (Именно степень законченности и гармоничности объективно определяется его подлинность) Чтобы новое бытие не осталось мертво, поэт придает ему движение, т.е. предписывает его элементам законы, столь же непреложные, как законы обычной действительности.

«Попадая в поэзию», вещи приобретают четвертое, символическое измерение, становятся не только тем, чем были в действительности. То же надо сказать о самом поэте. Преобразуется и он. В написанном от первого лица стихотворении, как бы даже ни было оно «автобиографично», — субъект стихотворения не равняется автору, ибо события пьесы протекают не в том мире, где вращается автор<sup>1</sup>.

В мире поэзии автор, а вслед за ним и читатель вынуждены отчасти отказаться от некоторых мыслительных навыков, отчасти изменить их: в условиях поэтического бытия они оказываются неприменимы. Так, критерий достоверности отпадает вовсе и заменяется критерием правдоподобности (и то с известными оговорками). Затем постепенно и в разной мере начинают терять цену многие житейские представления, в сумме известные под именем здравого смысла. Оказывается, что мудрость поэзии возникает из каких-то иных, часто противоречащих «здравому смыслу» понятий, суждений и допущений. Вот это-то лежащее в основе поэзии отвлечение от житейского здравого смысла, это расхождение со здравым смыслом (на языке обывателя входящее как часть в так называемое «воображение поэта») и есть та глуповатость, о которой говорит Пушкин. В действительности это, конечно, не глуповатость, не понижение умственного уровня, но перенесение его в иную плоскость и соответственная перемена «точки зрения»: ведь и обратно, при взгляде «из поэзии», со стороны более реального, чем реальное, и более здравого, нежели простое здоровое, — глуповатым, а то и совсем бессмысленным оказывается здравый смысл и на нем построенная действительность<sup>2</sup>. Необходимо отметить, что эти расхождения касаются только «здравого смысла», не распространяясь на формальную логику, которая остается между поэтическим и реальным миром как некое координирующее начало. Именно на том, что поэзия преображает, но не отменяет и не искажает действительности, а также на том, что можно назвать «законом сохранения логики», основана «поверка воображения рассудком», которой требует от поэта Пушкин.

\* \* \*

Мудрость поэта скрыта за тем, что «отсюда» кажется глуповатой маской. Бессознательно мы к этому давно привыкли, и от постоянного упражнения у нас выработался известный автоматизм в восприятии поэзии как маскированной мудрости. На этот автоматизм опирается пародия. Пародист искусно подделывает поэтическую маску, с ее условно-глуповатым выражением; мы по привычке принимаем ее за оболочку мудрости — но тут-то и высовывается из-под нее вздор, глупость. На этом построены у нас лучшие вещи Козьмы Пруткина. Поэзия есть мудрость, которая «глуповата». Пародия есть глупость, которая «мудровата». По Пушкину, она основана именно на «сочетании смешного с важным».

Случается и другое. В последние годы особенно участились печально-смешные казусы. Искусство имитации стало достоянием многих. Выяснилось, что, усвоив ряд приемов подлинной поэзии, маску можно подделывать отлично. Мы довольно легко вдаемся в обман и на слово верим, что за поэтической маской есть и умное лицо поэта. На поверку же выходит, что и лицо не умно. Пишущий эти строки должен признаться, что несколько раз дал себя обмануть. Некоторым оправданием может ему служить лишь то, что

<sup>1</sup> Отчасти в этом и заключаются «воспарения» поэта, отсюда же и то, что подлинный поэт не любит и не хочет являться «поэтическим лицом» в жизни. Внутренне он живет и видит поэтически всегда, но «поэтическая повадка» прельщает только посредственность. Потому и сам Пушкин был так «прозаичен» в обиходе и потому (главным образом) терпеть не мог, чтобы на него смотрели, как на поэта. — В. Х.

<sup>2</sup> В обнаженном виде эта тема и звучит особенно часто у символистов, поэтов наиболее последовательных (я не сказал — великих). — В. Х.

поддельщики не всегда злостны: часто и сами они принимают себя за поэтов, мудроватая маска прирастает к ним так прочно, что ее весьма трудно отделить. Тут мы имеем дело с невольными пародистами, принимающими свои пародии за настоящую поэзию. Здесь я, ради наглядности, ограничусь одним примером, в котором маска отделяется чрезвычайно легко, почти отпадает сама собой, потому что имеется к нашим услугам не только пародия, но и то, что нечаянно пародировано. Общеизвестно стихотворение Баратынского:

Своенравное прозвание  
Дал я милой в ласку ей:  
Безотчетное создание  
Детской нежности моей:  
Чуждо явного значенья,  
Для меня оно символ  
Чувств, которым выраженья  
В языках я не нашел.  
Вспыхнув полною любовью  
И любви посвящено,  
Не хочу, чтоб суесловью  
Было ведомо оно.

Что в нем свету? Но сомненья  
Если дух ей возмутит,  
О, его в одно мгновенье  
Это имя победит;  
Но в том мире, за могилой,  
Где нет образов, где нет  
Для узнанья, друг мой милой,  
Здесь чувственных примет, —  
Им бессмертье я привечу,  
Им к тебе воскликну я,  
И душе моей навстречу  
Полетит душа твоя.

Это «своенравное прозвание», данное милой, для Баратынского — тайный знак последней, ненарушимой связи: стоит лишь произнести его за могилой — и связь, порванная смертью, восстановится. Абсолютно важно и мудро, что знаком избрано условное имя, созданное для этого только случая, слово, залог связи в Духе и Разуме, взятое как залог вечной жизни и воскресения там, где нет «здесь чувственных примет». Но вот, идя не от Баратынского, а от Гейне и, видимо, не подозревая о стихотворении Баратынского, один современный автор набрел на такое восьмистишие:

620

Мы расстались... Но помни слово —  
Я разлуку с тобой не приемлю,  
Все равно мы встретимся снова,  
Когда покинем землю.

Но там, на пороге чистом,  
Ты задрожешь от испуга,  
Я свистну условным свистом —  
И мы узнаем друг друга.

В заключительных строках ситуация Баратынского повторена, но с той только разницей, что имя заменено свистом, каким подзывают собачек, — и все стихотворение мгновенно стало нечаянной пародией на Баратынского<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> *Еще раньше этот мотив заимствован у Баратынского Брюсовым. Но Брюсов понимал, что делает. У него: Я это имя кину к безднам, И мне на зов ответишь ты.*

Если «глуповатость» есть расхождение со «здравым смыслом», то, очевидно, не глуповата окажется та поэзия, в которой такое расхождение отсутствует. Но мы указывали, что само это расхождение есть не что иное, как результат перемещения поэта и читателя в иной, поэтом создаваемый мир. Ясно: если поэт отказывается от своих «миротворческих» прав или не знает о них, то он продолжает оставаться в пределах действительности, где здравый смысл остается его единственным и законным вожатым, а вещи и явления, названные в стихах, остаются равны самим себе. Это — поэзия, прикрепленная к «только реальности», только с ней оперирующая и только ее задачи решающая. Можно назвать для примера несколько родов такой поэзии. Это, во-первых, поэзия дидактическая, от Лукреция до ломоносовского рассуждения о пользе стекла; далее — поэзия сатирическая, скажем — от Горациевых сатир до Кантемировых; в-третьих; басня: в ней расхождение со здравым смыслом лишь поверхностно, она часто антропоморфизует зверей и неодушевленные предметы, но по существу не выходит за пределы сатиры, оперируя аллегориями и не возвышаясь до символов; в-четвертых, так называемая «гражданская поэзия» и, наконец, всякая вообще поэзия, чисто описательная или резонирующая в пределах реальности, морализирующая в узком смысле, поэзия психологизирующая, а не онтологизирующая. Примеров ее слишком много. Они найдутся едва ли не у всех поэтов. Из них назову ближайший: то самое стихотворение Вяземского «К мнимой счастливнице», по поводу которого Пушкин и сказал автору:

«Твои стихи слишком умны. — А поэзия, прости Господи, должна быть глуповата».

1927

## «ЖЕНСКИЕ» СТИХИ

Молитва есть выраженное отношение между человеком и Богом, человеком и миром. Потребность в молитве свойственна всякой здоровой душе. Осуществляется эта потребность в самых различных формах, начиная от молитвы в прямом смысле слова и кончая всякой объективацией того, «что душу волнует, что сердце тревожит». Входят сюда и дневник, и письмо, и задушевный разговор «о самом важном» — на словах или на бумаге. В последнем случае исповедь и дневник особенно любят облекаться в стихи. Такие стихи имеют веские основания почитаться молитвами. Но не все они вправе называться поэзией.

Известное определение «поэзия есть молитва», при всей своей красоте и даже глубине, не выражает истины, хотя и лежит к ней довольно близко. Оно справедливо, поскольку религиозна сама природа искусства и поскольку всякое искусство есть молитва.

Но оно одностороннее и потому неверно, поскольку не всякая молитва есть искусство. *Стихотворная* речь не всегда значит *поэтическая*, и ни важность предмета, ни сила чувства, которым она вызвана, еще не делают ее поэзией. Молитве, чтобы стать поэзией, надо еще стать искусством. Поэзия есть молитва не всякого соответственно настроенного человека, но непременно — художника, искусленного в своем ремесле. Она располагает особыми, специфическими художественными средствами, но зато и подчиняется формальным и эстетическим законам, не нормируемым религиозно. Молитва, вполне оправданная эмоционально и религиозно, — чтоб стать поэзией, должна быть оправдана еще и литературно.

Дело все в том, что психологическая убедительность не совпадает с литературной. Читатель — не просто авторский наперсник, перед которым достаточно раскрыть сердце и мысль, чтоб возникла поэзия. То, что в индивидуальном переживании автора, в его мысли, в его личной «молитве» и трогательно, и правдиво, и даже глубоко, всегда вызовет в отзывчивом читателе искреннее сочувствие по человечеству, но такое сочувствие отнюдь еще не обязывает к сочувствию художественному, без которого не возникнут меж автором и читателем отношения поэтические (иными словами — не возникнет сама поэзия). Поэзия требует установления особой, чисто литературной связи, достигаемой столь же специальными, литературными способами воздействия. Поэт должен уметь и хотеть ими пользоваться. Слово свое (и порой даже самое чувство и самую мысль) ему приходится подчинять законам и правилам поэтического ремесла, иначе пребудет оно дневником, исповедью, молитвой — но не поэзией. Может быть, в этом заключен природный порок поэзии, ее первородный грех, мешающий ей подняться в области более высокие, нежели искусство, но это — ее существенный признак, отвергнув который придется отвергнуть ее самое. Точно так же и литературной критике нечего делать с молитвой, если она даже скандирована и рифмована: молитва сама себя изымает из компетенции литературной критики.

Вера в документальную силу переживания обманчива. Переживание, даже самое поэтическое по внутреннему свойству и с совершенною точностью закрепленное на бумаге, все еще не образует поэзии. Как литературное оружие, оно бессильно и опасно, ибо надежда на него порождает губительное невнимание к эстетике и поэтике. Слишком легко уводит оно стихотворца гораздо далее от литературы, нежели сам он того хотел бы.

Поэтическая необработанность лирических исповедей и дневников могла бы представиться сознательным, хоть и плохо рассчитанным литературным приемом; порой можно бы видеть в ней и принципиальное нарушение канона, если бы на практике все это не оказывалось столь робко и непоследовательно. Поэтому вернее видеть здесь просто практическую и теоретическую неопытность начинающих стихотворцев и дилетантов, более доверяющих убедительности своего переживания, чем незыблемости поэтического канона, не ими выстраданного и плохо им ведомого. Дело тут не в преодолении канона, а в недостаточном с ним знакомстве.

Не без понятной робости я принужден заметить, что некоторые особенности женского характера (именно характера — не души) чаще толкают на этот путь поэтесс, чем поэтов. Недаром и самое определение поэзии, как молитвы, принадлежит поэтессе. Именно женщины особенно расположены к непосредственным излияниям из области личных переживаний, значительность которых именно они особенно склонны измерять степенью напряженности и правдивости; именно женщинам свойственно более полагаться на личный опыт, нежели на доводы, созданные теорией. Отсюда — почти неизбежный интимизм женского стихотворства, так же, как его формальный дилетантизм, нередко подчеркиваемый умышленно, не без капризного оттенка. Не отрицаю, во всем этом есть нечто подкупающее, ибо всякая непосредственность подкупает; есть и своеобразное очарование. Но и то, и другое — порядка более человеческого, может быть — даже слишком человеческого, нежели художественного. Как человеческий документ, «женская поэзия» содержательнее и ценнее, чем как собственно поэзия. У нас это направление, которое трудно назвать вполне литературным, наметилось очень давно; его первая представительница (и может быть — самая яркая) была Ростопчина. Тогда же оно вызвало и протест: отчасти — в критике Белинского, отчасти — в творчестве Каролины Павловой. Весьма вероятно, что именно отталкиванием от ростопчинской «женскости» вызвана «мужественность» в поэзии Павловой. В наше время самая одаренная из русских поэтесс, Анна Ахматова, создала как раз синтез между «женской» поэзией и поэзией в точном смысле слова. Но этот синтез лишь кажущийся: Ахматова умна: сохранив тематику и многие приемы женской поэзии, она коренным образом переработала и то, и другое в духе не женской, а общечеловеческой поэтики. Там, где случайно это ей менее удавалось, образовывались у Ахматовой срывы. Этим-то срывам, кстати сказать, чаще всего подражают ее многочисленные подражательницы.

Сейчас передо мною лежат два сборника, выпущенные не так давно молодыми поэтессами Ириною Кнорринг и Екатериной Бакуниной. О первой из них мне уже случалось упоминать в связи со сборником «Союза Молодых Поэтов».

Обе книжки принадлежат к явлениям «женской» лирики с ее типическими чертами: в обеих поэтика недоразвита, многое носит в ней характер случайности и каприза; обе книжки внутренним строем и самой формой стиха напоминают дневник, доверчиво раскрытый перед случайным читателем. У Кнорринг этот интимный тон более выдержан: он сказан и в темах, и в слове, и в самом звуке стиха, и даже на обложке, где почерком автора обозначено: «Стихи о себе». Екатерина Бакунина не являет такого стилистического единства, о чем можно лишь пожалеть: всякая цельность хороша, поскольку свидетельствует о сознательности автора, а сознательность — всегда путь к совершенствованию. Однако, точно такая обложка с тем же заглавием, по существу, подошла бы и к

«Стихам» г-жи Бакуниной. Однако есть между этими книгами и существенные различия, которые, на мой взгляд, свидетельствуют скорей в пользу Ирины Кнорринг.

Влияние Ахматовой (пусть даже не вполне, не до конца понятное) придает стихам Кнорринг гораздо более литературный характер. Как и Ахматова, Кнорринг порой удается сделать «женскость» своих стихов нарочитым приемом — и это уже большой шаг вперед. Той же Ахматовой Кнорринг обязана чувством меры, известной сдержанностью, осторожностью, вообще — вкусом, покидающим ее сравнительно редко. Зато она в сравнении с Бакуниной несколько бледна. Голос ее звучит не в пример чище, зато и слабее. Бакунина много увереннее и ярче, хотя уверенность ее часто куплена ценою незнания, а яркость — ценою стилистической небрежности, даже неряшливости. Рядом с Кнорринг она безвкусна. Кнорринг *женственна*, между тем как Бакуниной, видимо, близок душевный строй малявинских *баб*, о которых она сама упоминает сочувственно. От ее откровенных, даже слишком откровенных признаний и наблюдений часто коробит. Темы вполне определенные, так сказать, даже не эротические, а сексуальные, весьма ее занимают. По ее стихам можно составить целую специальную биографию того женского «я», от имени которого книга написана. Г-жа Бакунина говорит с большой смелостью и с чрезвычайными подробностями, иногда оставляя за собой даже слишком «разверстые» признания советской поэтессы Марии Шкапской, к которой однажды слушатели гинекологического института явились депутацией — благодарить и ободрить. Между прочим, одна из тем г-жи Бакуниной — та же, что и у Шкапской: о детях, которые могли бы родиться, но не родятся. Как человеческий документ, стихи г-жи Бакуниной любопытны и даже трогательны. Ее горестное восклицание: «Я женщина-евнух!» способно вызвать искреннее сочувствие. К сожалению, *литературного* сочувствия все это как раз и не вызывает, скорее отталкивает его. Заметим, однако, что темы вышенамеченные удаются г-же Бакуниной более других. Темы «Родина», «Земля», «Люди» и т.д. рядом с «Материнством» и «Женским» у нее бедны содержанием и почти всегда трактованы вовсе банально.

Г-жа Кнорринг является в литературу шагом как будто шатким, неуверенным и порою неверным. Тем не менее, хотелось бы ей предсказать более изящную литературную будущность, чем г-же Бакуниной. В ее сборнике несколько стихотворений можно назвать вполне удачными. Будем надеяться на дальнейшие встречи с этой еще неопытной, не нашедшей себя, но все-таки одаренной и чем-то милой поэтессой.

1931



# Георгий Адамович

1892—1972



623

\* \* \*

Опять, опять, лишь реки дождевые  
Польются по широкому стеклу,  
Я под дождем бредущую Россию  
Все тише и тревожнее люблю.

*Георгию Иванову*

Но, правда, жить и помнить скучно!  
И падающие года,  
Как дождик, серый и безвучный,  
Не очаруют никогда.

Летит стрела... Огни, любви,  
Глухие отплески весла,

\* \* \*

Устали мы. И я хочу покоя,  
Как Лермонтов, — чтоб небо голубое  
Тянулось надо мной, и дрозд бы пел,  
Зеленый дуб склонялся и шумел.

Пустыня-жизнь. Живут и молят Бога,  
И счастья ждут, — но есть еще дорога:

## **ВСПОМИНАЯ АКМЕИЗМ**

После того, как были ясными  
И обманулись... дрожь и тьма.  
Пора проститься с днями красными,  
Друзья расчета и ума.

Прядь вьется тускло-серебристая.  
(Как детям в школе: жить-бороться)

Как мало нас, что пятна эти знают,  
Чахоточные, на твоей щеке,  
Что гордым посохом не называют  
Костыль в уже слабеющей руке.  
<1916>

Вот, — ручеек холодной крови,  
И раненая умерла.

Так. Близок час, — и свет прощальный  
Пролет вечерняя заря,  
И к «берегам отчизны дальней»  
Мой челн отпустят якоря.  
<1916>

Ничто, мой друг, ничто вас не спасет  
От темных и тяжелых неведомых вод.

Уж пролетает ветер под мостами,  
И жадно плещет гладкими волнами.

А вам-то, друг мой, вам не все ль равно,  
Зеленый дуб или речное дно?  
1917

Прохладный вечер, небо чистое,  
В прозрачном небе птица вьется.

Да, оправдались все сомнения.  
Мир непонятен, пуст, убог.  
Есть опьяняющее пение,  
Но петь и верить я не мог...

\* \* \*

Всю ночь слова перебираю,  
Найти ни слова не могу,  
В изнеможеньи засыпаю  
И вижу реку всю в снегу,  
Весь город наш, навек единый,

\* \* \*

Если дни мои милостью Бога  
На земле могут быть продлены,  
Мне прожить бы хотелось немного,  
Хоть бы только до этой весны.

Я хочу написать завещанье.  
Срок исполнился. Все свершено.  
Прах — искусство. Есть только страданье,  
И дается в награду оно.

\* \* \*

Звенели, пели. Грязное сукно,  
И свечи тают. «Ваша тройка бита.  
Позвольте красненькую. За напиток  
Не беспокойтесь». И опять вино,

И снова звон. Ложится синий дым.  
Все тонет — золото, окно и люди,  
И белый снег. По улицам ночным  
Пойдем, мой друг, и этот дом забудем.

\* \* \*

Когда, в предсмертной нежности слабея,  
Как стон плывущей головы,  
Умолкнет голос бедного Орфея  
На голубых волнах Невы,

Когда, открывшись италийским далям,  
Все небо станет голубеть,

\* \* \*

Нам в юности докучно постоянство,  
И человек, не ведая забот,  
За быстрый взгляд и легкое убранство  
Любовь свою со смехом отдает.

Так на заре веселой дружбы с Музой  
Неверных рифм не избегает слух,

\* \* \*

Нет, ты не говори: поэзия — мечта,  
Где мысль ленивая игрой перевита,

И где пленяет нас и дышит легкий гений  
Быстротекущих снов и нежных утешений.

Нет, долго думай ты и долго ты живи,  
Плачь, и земную грусть, и отблески любви,

Дни хмурые, утра, тяжелое похмелье —  
Все в сердце береги, как медленное зелье,

Край неба бледно-райски-синий,  
И на деревьях райский иней...

Друзья! Слабеет в сердце свет,  
А к Петербургу рифмы нет.

От всего отрекаюсь. Ни звука  
О другом не скажу я вовек.  
Все постыло. Все мерзость и скака.  
Нищ и темен душой человек.

И когда бы не это сиянье,  
Как могли б не сойти мы с ума?  
Брат мой, друг мой, не бойся страданья,  
Как боялся всю жизнь его я...

И мы выходим. Только я один,  
И ветер воет, пароходы вторят.  
Нет, я не Байрон, и не арлекин,  
Что делать мне с тобою, сердце-море?

Пойдем, пойдем... Ни денег, ни вина.  
Ты видишь небо, и метель, и трубы?  
Ты Музу видишь, и уже она  
Оледеневшие целует губы.  
1916

И девять Муз под траурным вуалем  
Придут на набережной петь,

Там, за рекой, пройдя свою дорогу  
И робко стоя у ворот,  
Там, на суде, — что я отвечу Богу,  
Когда настанет мой черед?  
1919

И безрассудно мы зовем обузой  
Поэзии ее бессмертный дух.

Но сердцу зрелому родной и нежный  
Опять сияет образ дней живых,  
И точной рифмы отзвук неизбежный  
Как бы навеки замыкает стих.  
1921

И может к старости тебе настанет срок  
Пять-шесть произнести как бы случайных строк,

Чтоб их в полубреду потом твердил влюбленный,  
Растерянно шептал на казнь приговоренный,

И чтобы музыкой глухой они прошли  
По странам и морям тоскующей земли.

\* \* \*

Ни музыки, ни мысли... ничего.  
Тебе давно чистописанья мало,  
Тебе давно игрой унылой стало,  
Что для других — и путь, и торжество.

### ПАМЯТИ М. Ц.

Поговорить бы хоть теперь, Марина!  
При жизни не пришлось. Теперь вас нет.  
Но слышится мне голос лебединый,  
Как вестник торжества и вестник бед.

При жизни не пришлось. Не я виною.  
Литература — приглашенье в ад,

\* \* \*

Стихам своим я знаю цену.  
Мне жаль их, только и всего.  
Но ощущаю как измену  
Иных поэзий торжество.

Сквозь отступленья, повторенья,  
Без красок и почти без слов,

Но навсегда впеллся в напев твой сонный, —  
Ты знаешь сам, — вошел в слова твои,  
Бог весть откуда, голос приглушенный  
Быть может смерти, может быть любви.

Куда я радостно входил, не скрою,  
Откуда никому — путей назад.

Не я виной. Как много в мире боли.  
Но ведь и вас я не виню ни в чем.  
Все — по случайности, все — по неволе.  
Как чудно жить. Как плохо мы живем.

Одно, единое виденье,  
Как месяц из-за облаков,

То промелькнет, то исчезает,  
То затуманится слегка,  
И тихим светом озаряет,  
И непреложно примиряет  
С беспомощностью языка.

625

### ВЛАДИМИР НАБОКОВ

О Владимире Набокове могут возникнуть какие угодно споры. Невозможно отрицать лишь одного: того, что он писатель исключительно талантливый.

Утверждение это вынесем, как говорится, за скобки. Все дальнейшие рассуждения с ним связаны, до известной степени на нем даже и основаны. Набоков вне всякого сомнения — явление необыкновенное, а если дальше и не обойтись без многозначительного словечка «но», то не потому вовсе, чтобы мне лично его писания были не по душе. Критикам следовало бы помнить, что их личные симпатии или отталкивания, их личное «нравится» или «не нравится», — не говоря уж о каких-либо счетах или обидах, — имеют значение лишь в тех случаях, когда за ними есть нечто общее, по крайней мере в их представлении. Обыкновенно людям, а критикам в особенности, нравится в искусстве то, что более или менее на них похоже, или им соответствует, — как и раздражает то, что в духовном смысле против них обращено. Но вправе ли мы требовать этого сходства, этого соответствия? Вправе ли сетовать на его отсутствие? Нет, конечно. В мире есть тигр и есть райская птица, есть дуб и есть репейник, все живет, все по-своему совершенно или по-своему слабо, и «критиковать» тигра можно бы только за то, что он плохой, неудавшийся тигр, никак не за то, что он кровожаден или не умеет летать... Набокова я даже не собираюсь и критиковать. Мне хотелось бы только его понять, самому себе объяснить. Читаешь его — и восхищаешься: как искусно, как блестяще! Но тут же недоумеваешь, чуть ли не пожимаешь плечами: к чему этот блеск? неужели в настоящей литературе нужен блеск? что за ним? к чему — в особенности — это постоянное, назойливое стремление удивить? откуда эта сухая и мертвящая грусть, которой все набоковские писания пронизаны? Что-то в этом редкостном даровании неблагоприятно. Что именно?

Разумеется, найти Набокову в нашей литературе место и приклеить к его творчеству ярлык было бы не трудно. Дитя эмиграции, или «певец беспочвенности», или поэт еще чего-либо, — почему бы не успокоиться на одной из таких формул, решив, что дело сделано и остается лишь развить основное положение? Достаточно, однако, после очерченного упражнения в формулах раскрыть любую из набоковских книг, — например «Отчаяние», лучший, мне кажется, его роман, — чтобы убедиться, что схема, представлявшаяся приемлемой и правильной, существует «сама по себе», а сомнения и недоумения Германа или Цинцината — тоже «сами по себе», и ничего общего между тем и другим нет. Предлагаемое толкование как будто и логично, и разумно, а Набоков — нечто столь причудливое, что о логике не приходится и говорить. С понятием эмиграции — т.е. с понятием отрыва, разрыва — он может быть и связан, но связан лишь в плоскости состояния, а не в плоскости темы. А в творчестве важна ведь именно тема, — то есть преодоление состояния, победа над унижительной и, к сожалению, для всего внетворческого неумолимо-верной марксистской формулой о бытии и сознании.

Для творчества показателен, главным образом, его строй, или — по другому — его тон, звук, окраска, то, что выражает самую сущность замысла, то, чего автор не в силах ни придумать, ни подделать. Придумать фабулу можно ведь какую угодно, — как

в стихах можно нагромоздить сколько угодно возвышенных мыслей и соображений, без того, чтобы стихи стали поэзией: для оценки, для понимания надо вслушаться в стихи или в прозу, не следует слишком доверять голословным притязаниям на те или иные чувства! В набоковской прозе звук напоминает свист ветра, будто несущего в себе и с собой «легкость в мыслях необыкновенную». Упоминание о гоголевском герое не совсем случайно: ключ к Набокову — скорее всего у Гоголя, и если — как знать? — суждены ему какие-нибудь творческие катастрофы или перерождения, то, вероятно, это будет случай гоголевского типа, основанный в сущности своей на жажде тепла, света и жизни.

Да, жизни... У Гоголя «Мертвые души» начинаются со знаменитого, незабываемого разговора о колесе, одной из удивительнейших страниц всей русской литературы. — «Что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?» — «Доедет». — «А в Казань-то я думаю не доедет?» — «В Казань не доедет»... Кажется, что ничего живее и быть не может, и если таково начало, то что же будет дальше: ведь это только виньетка на обложке, намеренно однотонная и карикатурная, а живопись настоящая вступит в права позднее. Автору для будущих чудес картинности как будто придется сделать лишь самое незначительное усилие, нажать «чуть-чуть». Но дальше автор нажимает не «чуть-чуть», а всю, неистовствует, расточает неслыханную роскошь средств, — и все-таки, все-таки жизнь уходит от него, как черепаха от Ахиллеса, и расстояние в какое-то неуловимое «чуть-чуть» остается. Порой думаешь даже, что он переперчил, переусердствовал, — иначе невозможно понять, почему у Собакевича или у Ноздрева, освещенных лучами в тысячу, в десятки тысяч свечей, все-таки нет крови в жилах, как у ничтожнейшего из толстовских персонажей, елеле, вскользь намеченных. И все без исключения гоголевские люди таковы, даже Акакий Акакиевич, даже старосветские старички! Их создателю недостает ощущения разницы между организмом и вещью, у него как будто нет животворящей влаги в образцах.

Впечатление, оставляемое Набоковым, приблизительно такое же, и пример Гоголя доказывает, что эта природная сухость может сочетаться даже с истинной гениальностью. Оставив «Отчаяние», где по самому замыслу все двоится и отбрасывает фантастически зловещие тени, напомним, что некоторые рассказы Набокова требуют как будто самых обыкновенных эмоций. Однако и тут герои его внушают не сочувствие, а скорей любопытство... Люди, о которых рассказывает Набоков, очерчены в высшей степени метко, но — как у Гоголя — им чего-то недостает, чего-то неуловимого и важнейшего: последнего дуновения, или, может быть, проще — души. Оттого, вероятно, снимок так и отчетлив, что он сделан с мертвой, неподвижной природы, с безупречно разрисованных и остроумнейшим образом расставленных кукол, с какой-то идеальной магазинной витрины, но не с живого мира, где нет ни этого механического блеска, ни этой непрерывной игры завязок и развязок.

Гоголь был писателем трагического склада, и если бы даже не существовало «Переписки с друзьями», можно было бы и по «Мертвым душам» догадаться, каким камнем лежало на нем его восприятие мира... Трагедий никому не следует желать, и дай Бог Набокову обойтись без них! Но удивительно все-таки, что камень у него обернулся какой-то пушинкой, и что сочиняет он роман за романом, один другого страшнее и «отчаяннее», с видимым удовольствием и без всякого внутреннего препятствия. Редкостная его плодовитость сама по себе законна и естественна, но отчасти и подозрительно-показательна, ибо обнаруживает какую-то механическую сущность набоковского творчества, развивающегося будто в безвоздушном пространстве. Считать Набокова, как это иногда делается, просто «виртуозом», техником, человеком, которому все равно, что писать, лишь бы писать, — глубоко неправильно: нет, у него есть тема, он ею одержим, сам того не вполне, может быть, сознавая. На поверхностный взгляд должно бы показаться, что основное творческое видение Набокова связано с ужасом перед будто бы неизбежным соскальзыванием человечества к уравнительному социальным формам, к насильственному «всемирству». Ужас такой Набоковым, по-видимому, действительно владеет. Но как у Франца Кафки — с которым у автора «Отчаяния», вопреки распространенному мнению, лишь очень немного общего, — истинная сущность его писаний все же иная.

Обезжизненная жизнь, мир, населенный «роботами», общее уравнение индивидуальностей по среднему образцу, отсутствие невзгод и радостей, усовершенствованный «муравейник», одним словом, довольно распространенное сейчас представление о будущем: тема эта Набокову, пожалуй, близка. Один из его романов — «Приглашение на казнь» — ей и посвящен. Но не думаю, чтобы существовал писатель, у которого фабула отчетливее отделялась бы от содержания, не совпадая с ним, не покрывая его, и «Приглашение на казнь» — пример такой двойственности. Фабула романа не вполне самостоятельна и оригинальна по замыслу, на ней лежит налет стереотипности, сразу понятной и знакомой, почти что вульгарно-злободневной. Фабула эта достойна бесчисленных романов-утопий, печатаемых в популярных журналах, — и если в те времена, когда Достоевский писал о «шигалевищине», она требовала острого ума и прозорливости, то теперь разжиженная и измельчавшая, она не требует ничего. Эти нарочито «кошмарные» картины будущего, с людьми под номерками, с чувствами, разделенными на реестры, с регламентированными страстями, и прочим, — все это стало литературным «ширпотребом», а главное, сколько бы все это ни было занимательно в качестве страшной сказки или кинематографического сценария, пророческая ценность подобных видений крайне сомнительна. Неужели уравнительные влияния так неодолимо сильны, что должны без остатка уничтожить многовековое, могучее, вечно обновляющееся разнообразие мира? Неужели наши личные, на протяжении нескольких десятилетий сложившиеся опасения, можно распространить на судьбы всего человечества? Плохо

в это верится, «нас пугают, а нам не страшно». Плохо мне верится и в то, что Набоков, инстинктивно или сознательно, дальше бы такой темы не пошел.

О чем же тогда он пишет? Боюсь, что дело гораздо хуже, чем если бы речь шла о водворении ультракоммунистических порядков в тридцать шестом или семьдесят втором веке, и что не произнося ее имени, Набоков все ближе и ближе подходит к вечной, вечно загадочной теме: к смерти... Подходит без возмущения, без содрогания, как у Толстого, без декоративно-сладостных, безнадежных мечтаний, как у Тургенева в «Кларе Милич», а с невероятным и непонятным ощущением: как «рыба в воде». Тема смерти была темой многих великих и величайших поэтов, но были эти поэты великими только потому, что стремились к ее преодолению, или хотя бы только билась головой о стену, ища освобождения и выхода. У Набокова перед нами расстилается мертвый мир, где холод и безразличие проникли так глубоко, что оживление едва ли возможно. Будто пейзаж на Луне, где за отсутствием земной атмосферы даже вскрикнуть никто не был бы в силах. И тот, кто нас туда приглашает, не только сохраняет полное спокойствие, но и расточает все чары своего дарования, чтобы переход совершился безболезненно. Разумеется, «переход» здесь надо понимать фигурально, только как приобщение к духовному состоянию, перед лицом которого даже бывшие соловубовские сны показались бы проявлением здорового, кипучего юношеского энтузиазма.

Еще одно замечание, в подтверждение тех же мыслей: если Эрос — в высшем, очищенном смысле слова, — есть основа, сущность и оправдание всякого творчества, то антиэротизм Набокова, его замыкание в самом себе, духовная безысходность его писаний, наводят тоже на тревожные догадки. Ему как будто ни до чего нет дела. Он сам себя питает, сам к себе обращен. Он скорее бредит, чем думает, чего не вглядывается в созданные им призраки, чем в то, что действительно его окружает... Легко было бы принять одну из готовых, наставительных критических поз, и в качестве нового Добролюбова преподать один из стереотипных советов: ну, скажем, побольше веры в человечество, побольше работы над собой! Но советы редко доходят до адресатов, а до такого адресата, как Набоков, не дойдут ни в каком случае. Да и кто вправе был бы их ему давать? Отчаянием однако жить нельзя, и даже в изощреннейших словесных узорах нет от него убежища.

627

Не раз, впрочем, Набоков к будущему «муравейнику» возвращается. Очевидно, представление это все-таки очень его занимает или задевает, — я хотел было написать «тревожит», но не режет ли слух такое слово в применении к Набокову? — и, например, рассказ его «Истребление тиранов» мог бы оказаться вставной главой в «Приглашение на казнь». Это вариант на ту же тему, с теми же, пожалуй, прорывами в какую-то более страшную, более темную сущность.

Блестящий и странный рассказ! К тирану, Набоковым изображенному, едва ли кто-нибудь почувствует хоть какую-нибудь симпатию. Но и то вызывающе-индивидуалистическое, демонстративно-аристократическое, тот безмятежно-заносчивый душок, которым рассказ проникнут, смущает и корбит. Если именно *это*, только *это* тиранству должно быть противопоставлено, стоит ли вести борьбу? Много ли *это* лучше, нежели то, над чем Набоков так талантливо издевается? Если действительно предстоит борьба, если она уже происходит в мире, не окажется ли игра проиграна из-за отсутствия смысла в ней, из-за невозможности вдохновения в борьбе при такой ставке на будто бы справедливой, праведной, взывающей к общечеловеческому сочувствию стороне? Вопрос остается без ответа. Но лично для меня, по крайней мере в размышлениях о Набокове, без тысячи вопросительных знаков не обойтись никак.

Набоковский тиран — самый средний, заурядный человек, и рассказывает о нем человек тоже средний, бывший в юности его приятелем и товарищем. Рассказчик вспоминает его поступки, его слова, и содрогается от бессильного презрения. Он доходит до галлюцинаций. Он готов на покушение и заранее отчетливо видит «потасовку», которая последует, он видит «человеческий вихрь, хватающий меня, полишинелевую отрывочность моих движений, среди жадных рук, треск разорванной одежды, ослепительную краску ударов и затем (коли выйду жив из этого вихря) железную хватку стражников, тюрьму, быстрый суд, застенки, плаху, и все это под громовой шум моего могучего счастья». От злобы у него мутится сознание. Ему кажется, что вернейший способ покончить с тираном — убить самого себя, «ибо он весь во мне, упитанный силой моей ненависти». Но его спасает смех. Тиран не страшен, тиран смешон, — и потому бессильны над теми, кто это поймет.

Нравоучение сводится, значит, в рассказе к тому, что все на свете может быть обезврежено смехом. Что же, дай Бог, чтобы это было так: тогда приходиться в ужас не от чего! Расхожемся в нужную минуту, и все угрозы и страхи исчезнут. Но едва ли Набоков в самом деле убежден, что это так. Есть в его рассказе кое-что от «Записок из подполья», кое-что от «Зависти» Юрия Олеши, а по существу это, пожалуй, новейший вид дневника новейшего «лишнего человека», в бессильном отчаянии протестующего против оглушения и огрубения мира. Нарисательный, собирательный «тиран», с чертами не то сталинскими, не то гитлеровскими, — однако несомненно глупее обоих исторических «тиранов», — изображен скорей карикатурно, чем портретно. Но карикатура ярка и метка, и один эпизод с приемом старухи, вырастившей двухпудовую репу, чего стоит! «Вот это поэзия, — резко обратился он (тиран) к своим приближенным, — вот бы у кого господам поэтам поучиться! — и сердито велел отлить слепок из бронзы, вышел вон».

Да, тиран ничтожен и отвратителен. Облик его зловещ. Набоков прав в своем отталкивании... Но еще раз: что он ему противопоставляет? Свободу? Свободу для чего? Спрашиваю об этом без малейшей иронии, без всякого намерения указать, что



если нечего противопоставить, то не надо и обличать. Нет, обличать надо. Отталкиваться надо. Искать приемлемого решения всех неурядиц и кризисов надо. Но что думает Набоков о возможности решения? Думает ли он вообще? Благоволит ли думать? После галереи «свиных рыл», не менее ужасных, чем Собакевичи и Плюшкины, хоть нередко и драпирующихся в какие-то поэтические складки, останется ли он многоуспешным литератором или смутит его в конце концов то, что созданию Собакевичей и Плюшкиных придало глубину и смысл: ночь, камин, дотлевающие листки рукописи о «душах» уже не «мертвых»... Набоков — большой русский писатель. Есть же все-таки в нашей литературе какая-то особая сила, обязывающая большого русского писателя согласоваться с ее особыми основными законами!

«Дитя эмиграции»... В самом начале этого очерка я эти слова написал в порядке иронического, не придавая им значения. Но не только в романе или поэме, а и в самой обыкновенной статье нельзя предвидеть, к чему мысль, цепляясь одна за другую, придет, — и, высказав несколько соображений о Набокове, я, в качестве вывода и заключения, готов себя спросить: а не в самом ли деле он — дитя эмиграции?

Эмиграция — явление сложное, с многочисленными разветвлениями, политическими, житейскими, национальными, бытовыми, и можно, конечно, по-разному сущность этого явления отразить или выразить. Несомненно однако, что эмиграция связана с убылью деятельности, с убылью сознания и чувства, будто в мире каждому человеку есть дело и есть место, несомненно, что эмиграция, так сказать, «ущербна» по самой природе своей, и, значит, может художника, особенно чуткого, выбить не то что из колеи, а как бы и из самой жизни... Выбить куда? Если бы мы знали, куда, то не было бы и «ущербности», которой, кстати, и не ощущают люди, увлеченные вопросами насущно-практическими: сегодня одно заседание, завтра другое, сегодня доклад, завтра контр-доклад, и так далее... Для художника, в особенности художника набоковского склада, ответ другой: в «никуда». И не то, чтобы он об этом именно и писал, нет, — но он в том состоянии пишет, в котором, кажется, что ничего ниоткуда не вышло и никуда не идет. У него все связи оборваны. Он играет в жизнь, а не живет в том, что пишет. Он не проверяет слухом жизненной правдивости своих писаний потому, что жизненной правдивости для него нет: все, что о ней сказано — для него пустяки, притворство, все это выдуманно тупыми бездарностями, вроде Чернышевского, на которого с таким капризным легкомыслием обрушился он в «Даре»! Это, между прочим, удивительная, и как будто глубоко нерусская набоковская черта: беззаботность в отношении «простоты и правды» в толстовском смысле этой формулы или во всяком другом, щегольство, скольжение, отсутствие пауз и внутренних толчков, резиново-бесшумная стремительность стиля, холощено-холодный, детски-дерзкий привкус, ребячески самоуверенный и невозмутимый оттенок его писаний.

Но если «дитя эмиграции», то не это ли именно сын эмиграции и обречен был выразить? Догадка правдоподобнее, чем на первый взгляд кажется. С догадкой этой становится вдруг понятно, как могло случиться, что большой русский писатель оказался с русской литературой не в ладу. Могло бы быть иначе? — если гипотезу эту принять. Пришлось ли когда-либо прежней русской литературе жить в безвоздушном пространстве? Могло ли одиночество ни в ком не вызвать безразличья или даже ожесточения, ни у кого не отразиться в видениях, в общем складе творчества, до нашего времени неведомом? Нет ничего невозможного в предположении, что Набоков именно в его духовной зависимости от факта эмиграции, как следствие этого факта, и найдет когда-нибудь национальное обоснование.

Несколько слов о стихах Набокова.

Он, несомненно, единственный в эмиграции подлинный поэт, который учился и чему-то научился у Пастернака. О влиянии Пастернака у нас говорят постоянно, однако большей частью ссылаются на него механически, без разбора: если стихи не вполне вразумительны, значит автор идет по стопам Пастернака, — и суждения такие приходится не только слышать, но и читать.

Школы Пастернака не существует. Пыталась перенять некоторые его черты Марина Цветаева, но на этом и сгубила свое когда-то очаровательное дарование. К чему ей был Пастернак? Набросилась она на него с той же безрассудной поспешностью, как когда-то бедный Кольцов на Гегеля, и результаты получились довольно схожие. Цветаева, начитавшись Пастернака, «влюбившись» в него после нескольких других своих литературных влюбленностей, стала ежеминутно, в каждой строке сбиваться, спотыкаться, задыхаться. Речь перешла в сплошные восклицания и вскрикивания, непрерывно уснащенные «анжамбанами». Не говорю о других цветаевских особенностях, с годами усиливающихся: было и гениальничанье, была и истерика, правильно отмеченная Святополк-Мирским, но это к Пастернаку отношения не имеет. Он-то во всяком случае нервам своим воли никогда не давал.

Пастернак не ясен как поэт, то есть не ясен в целом. Стихотворные его приемы ничего загадочного в себе не таят. Несомненно, стихи его, по сравнению, например, со стихами блоковскими, возникают из словесных сочетаний, которые в момент возникновения ни с какими эмоциями и чувствами связаны не были. Слова у него рождают эмоции, а не наоборот. Блок определил стихи свои, как «мало словесные» (предисловие к «Земле в снегу»). Стихи Пастернака густословесны, и то и дело доходят до подлинного буйства слов, образов, звуков, метафор, будто толпящихся и подгоняющих друг друга. В этом буйстве поэту некогда в образы свои вглядываться — куда там! — что и приводит к тому, что если в некоторых стихах нарушить ритм и прочесть их

как прозу, ахинея получится невероятная. В стихотворении, посвященном Анне Ахматовой, например, сообщается, что поэтесса «испуг оглядки приколола к рифме столбом из соли», — и чудовищную цитату эту я привожу почти что наудачу, их можно было бы сделать тысячи. Здесь нет нарочитого разрыва с логикой, как у многих западных поэтов, здесь логика в сцеплении понятий, по-видимому, соблюдена, но через какие испытания приходится ей, несчастной, пройти! Пастернак к ней безжалостен и безразличен, он мчится, несется, вместе с ним мчатся, несутся, кружатся, даже будто куда-то ввинчиваются, его стихи, и нельзя не признать, что порой порыв их неотразим. Пастернак — один из немногих современных поэтов, к кому можно без улыбки применить слово «вдохновение». Звуки? Звуки вполне варварские, и столкновение пяти-шести согласных Пастернака ничуть не смущает (например: «как кость взблеснет костел...»). Звуки скорей всего державинские, если и не по интонации строки, то по стремлению согнуть, скрутить стих так, чтобы, худо ли, хорошо, все нужные слова в нем утряслись.

Когда-то Пушкин восхитился строкой Батюшкова:

*Любви и очи, и ланиты...*

— и отметил ее волшебную итальянскую легкость. С тех пор, за сто с лишним лет, это итальянизированное сладкозвучье поблекло и выдохлось и, как обычно бывает в искусстве, стала неизбежна реакция. Если воспользоваться для несколько грубого, но образного сравнения цитатой из «Плодов просвещения», можно сказать, что поэтов «потянуло на капусту», и в частности Пастернак затосковал о державинской мощной, но уже Пушкину казавшейся безнадежно устарелой, неразберихе. Как Державин не останавливается перед тем, чтобы нарушить строй фразы, переставить куда вздумается слова, как Державин в азиатском упоении свирепствует над своей поэзией, так и Пастернак мнет, жмет, калечит свои стихи, нагромождает нелепости и неистовствует, особенно в области сравнений. Еще например, и опять наудачу: юность у Пастернака «плавает в счастье, как наволока в детском храпе». До чего неверно, до чего возмутительно произвольно, какая грязная работа! — хотелось бы воскликнуть... если бы только не чувствовалось в этом потоке бессмыслицы какого-то трагического вызова рассудку, вызова ясности, стройности, пушкинской дивной, но оскудевающей, ссыхающейся поэтической почве. Если бы не было очевидно страстное, напролом идущее стремление эту почву по-новому взрыхлить. И если бы не было тут подлинной поэтической одержимости, если бы не слышалось раскатов высокой, хоть и еще невнятной музыки, глухого подземного ее гула. Иногда, впрочем, все, что казалось смутным, проясняется. Иногда Пастернак в своем косноязычьи доходит до пафоса, в котором руда его поэзии плавится и начинает светиться, — как в удивительных, величавых заключительных строфах сбивчивого в общем «Лета», с причудливым сплетением тем платоновских и пушкинских. Или как в «Никого не будет в доме...» (из «Второго рождения») — стихотворении обманчиво простеньком, полном смысла, чувства и прелести, одном из тех, которые в сокровищнице русской поэзии должны бы остаться навсегда.

Но я увлекся Пастернаком, — хоть и не думаю, чтобы увлечение это не было оправдано. Без Пастернака трудно к набоковской поэзии подойти, да и вообще, говоря о стихах, как о Пастернаке не вспомнить, а вспомнив, как на нем не задержаться?

Некоторые из сравнительно ранних набоковских стихов звучат настолько по-пастернаковски, что иллюзия возникает полная:

*Такой зеленый, серый, то есть  
весь заштрихованный дождем,  
и лиловое, столь густое,*

*что я перенести — Уйдем!  
Уйдем и этот сад оставим...*

Здесь перенято все: и приемы, и интонация, эти строки кажутся выпавшими из «Второго рождения» или из «Поверх барьеров». Но стихи эти писаны двадцать лет тому назад, а с тех пор Набоков от заимствований освободился и нашел в поэзии себя.

У него, на мой слух, меньше романтической музыки, чем у Пастернака, который, при всем, что есть в нем спорного, все-таки пленителен в общем своем облике. Что там ни говори, как над некоторыми его фокусами не морщись, Пастернак — «поэт до мозга костей», только в стихах и живущий, только ими и дышащий. Набоков, подобно ему, не боится ни словесных излишеств, ни словесных новшеств, а мираж окончательной, недостижимой простоты, — некоторых современных поэтов подлинно измучивший, — никакой притягательной силы в себе для него не таит. Его вдохновение не силится подняться над словом, а наоборот, с упоением в нем утопает: он ворожит, бормочет, приговаривает, заговаривает и все дальше уходит от того, что можно бы назвать поэтическим чудом, от двух-трех волшебных светящихся строк, к которым нечего прибавить, в которых нечего объяснять. По всему тому, что в писаниях Набокова позволяет о нем догадываться, как о человеке, забота о будущем должна быть ему чужда. Предположить, что Набоков хотел бы потрудиться на «ниве русской словесности» можно было бы лишь с намерением заведомо-юмористическим. Между тем, сознательно или невольно, он как будто вспахивает почву для какого-то будущего Пушкина, который опять примется наводить в нашей поэзии порядок. Новый Пушкин может быть и не явится. Но ожидание его, тоска о нем останется, — потому что едва ли кто-нибудь решился бы утверждать, что вся эта ворожба, эти бормотания и недомолвки, все это следует отнести к свершениям, а не к опытам и поискам.

Однако, Набоков — поэт прирожденный, и сказывается это даже в поисках. Некоторые стихи его прекрасны в полном значении слова, и достаточно было бы одного такого стихотворения, как «Поэты» или «Отвяжись, я тебя умоляю...», чтобы сомнения на счет этого бесследно исчезали. Как все хорошо в них! Как удивительно хороши эти «фосфорные рифмы» с «последним чуть зримым сияньем России» на них! Здесь мастерство неотделимо от чувства, одно с другим слилось. Натура у автора сложная, и в качестве автобиографического документа чрезвычайно характерно и длинное стихотворение о «Славе», где все прельщающее и все смущающее, что есть в Набокове, сплелось в некую причудливую симфонию.

Поэзия эта далека от установленного в эмиграции поэтического канона, от того, во всяком случае, что в последнее время стали называть «парижской нотой» (до 1939-го года другой общей «ноты» пожалуй и не было, слышались только отдельные голоса, волей судеб разбросанные по белу свету: литературная жизнь сосредоточена была в Париже). Набоков к этой «ноте» приблизительно в таком же отношении, в каком был Лермонтов к пушкинской плеяде, — и подобно тому, как Жуковский, столь многому эту плеяду научивший, над некоторыми лермонтовскими стихами, — не лучшими, конечно, — разводил руками и хмурился, так недоумевают и теперешние приверженцы чистоты, противники всякой риторики, враги поэмы и фразы над сборником стихов Набокова, лишь кое-что в нем выделяя... По-своему они правы, как по-своему, — но только по-своему! — был прав и Жуковский. Однако в литературе, как и в жизни, уместаются всякие противоречия, и никакие принципы, школы или методы — а всего менее «ноты», — не исключают в ней одни других. Не методы и не школы одушевляют поэзию, а внутренняя энергия, ищущая выхода: ее не расслышит у Набокова только глухой.

### ПУШКИН И ЛЕРМОНТОВ

Название статьи удивит и, пожалуй, даже отпугнет читателя. Он, вероятно, сразу вспомнит свое детство, далекие забытые споры «кто выше», классные сочинения на тему об Онегине и Печорине, — все то, что теперь ему представляется схематическим, бесплодным. Спешу предупредить, что я не собираюсь ни проводить традиционные гимназические параллели, ни решать вопрос о превосходстве одного поэта над другим.

Но Лермонтов — как бы ни пытались сгладить или замолчать это исследователи литературы, — до сих пор во многих русских сознаниях противостоит Пушкину. Именно Лермонтов — не Тютчев, не Некрасов, не кто-либо другой. Есть в литературе такие «пары», которых никак не расторгнешь в посмертной их судьбе, в посмертном соперничестве: Пушкин и Лермонтов, Толстой и Достоевский, Вольтер и Руссо, Корнель и Расин. Спор начинается в ранней юности с самого наивного вопроса: «кто выше?» Позднее становится ясно, что вопрос нелеп, — и часто бывает, что по инерции провозглашается нелепым всякое вообще сравнение или противопоставление «соперников». Между тем дело касается всего душевного строя человека, неодолимого его притяжения к тому или другому духовному полюсу, — и спор не умирает, а только «уходит в подполье», в те бесконечные, всюду возникающие беседы или одинокие раздумья, которые в печать не попадают, но по существу живее и содержательнее многого, что печати достаивается.

Сейчас противостояние Лермонтова Пушкину в высокой степени «актуально»: и здесь, в эмиграции, и там, в России, происходит некоторое разделение по признаку ориентации на того или другого из двух поэтов. Это — явление, которое должно было бы обрадовать всех, кто заботится, кто «ревнует» о культуре. Оно показывает, во-первых, что у новых поколений есть чувство преемственности, сознание связи всего прошлого со всем будущим, — то сознание, которое является одним из «патентов на благородство» человеческого духа; во-вторых, оно подтверждает, что Пушкин и Лермонтов не стали еще музейными ценностями, которые хранятся, чтутся, оберегаются, изучаются, восхваляются, но ни на что реальное уже не служат. Если в суждениях о них высказываются мысли смелые, или опрометчивые, или даже недостаточно почтительные — не беда: на то спор и спор. Для памяти поэта тяжелее и оскорбительнее было бы превратиться в реликвию, к которой воспрещается подходить на слишком близкое расстояние. Это едва-едва не случилось с Пушкиным, но он себя отстоял, — в чем, правда, нельзя было сомневаться. Лермонтову же, наоборот, пришлось выдержать охлаждения многих литературных «мэтров»... Но не буду забегать вперед.

Недавно исполнялось девяносто лет со дня смерти Лермонтова. В ответ на статью о нем я получил несколько писем, более страстных и взволнованных, чем обычные читательские письма. К сожалению, я не могу их привести целиком. Но вот отрывки из одного письма, самого длинного и обстоятельного:

«Читатель давно уже привык, что профессиональные критики, говоря о Лермонтове, как бы предостерегают выискивать у него главным образом недостатки, вдалбливая попутно в голову читателя величие и значение Пушкина. Читатель читает и молчит, на то он и читатель, чтобы читать, а не писать. Пускай себе, мол, пишут.

При желании и навыке можно развенчать любого поэта и даже показать его в смешном виде... Если общелитературное значение Пушкина и больше, то Лермонтов все же остается самым сильным и самым глубоким поэтом в русской литературе. Пушкин пришел раньше, он первенец России и отношение к нему как к первенцу. Он прожил несравненно более долгую жизнь, т.к., если считать по десяткам, то десяток с 16 по 26 л., не может идти в сравнение с десятком 26—36 л. Только раннее развитие сделало Лермонтова взрослым человеком, по годам он им не был...

Когда пишут о Лермонтове, умаляя его значение и силу, то делают это с какой-то боязнью, неловкостью, оговорками.

По счастью, русская молодежь имеет не только Пушкина, Толстого, Достоевского, она имеет еще и Лермонтова... Лермонтов завладел молодыми здоровыми, чистыми и гордыми душами и особенно душами героических поколений смутного времени. Им нужен не приятный напиток пушкинской поэзии, а горячий свинец лермонтовского слова».

Письмо, как видно по этим выдержкам, не отличается особой оригинальностью. Но оно достойно внимания, потому что в нем отчетливо выразилась обида за Лермонтова — чувство сейчас растущее, развивающееся и, как это на первый взгляд ни странно, развивающееся против Пушкина. Прочтя обширное послание моего корреспондента, я перечел и свою статью — и у меня явилось желание заняться «самокритикой», как выражаются в советской словесности, т.е. кое-что добавить, изменить, пояснить в том, что было мною написано. Желание так и осталось желанием, так как нельзя превращать литературный отдел газеты в свой дневник — хотя бы дело и касалось вопросов общих. Но несколько слов «по существу» сказать все-таки можно.

Лермонтов привлекает сейчас к себе сердца и сознания тем, что у него представление о человеке и мире не закончено, не завершено, не приведено в равновесие и порядок — и поэтому во всех обращенных к будущему мечтах и помыслах он является спутником, сотрудником, а не укоряющим идеалом. В советской России увлечение Лермонтовым приняло размеры, которые вызвали даже раздражение и недоумение опекунов литературы: увлечение вышло далеко за пределы рекомендуемой «учебы у классиков». Отчасти, конечно, это объясняется байронизмом Лермонтова, декоративностью его жизни и смерти, его ропотом, ссылкой, Кавказом, дуэлью — всем тем, что похоже на вызов, брошенный серым советским будням, что воображение дразнит и манит. Пильняк в «Штоссе в жизни» такого Лермонтова и изобразил. Но, однако, не все же дело в этом: увлечение глубже, серьезнее, и притом оно не ограничено одной только советской средой. Лермонтов пленяет тоном своей поэзии, непоправимо трагической, «безутешной», хотелось бы сказать, и поэтому «бескомпромиссной», — ибо большинство творческих успокоений, просветлений и прояснений на деле оказываются только сделками с жизнью, а слова о «гармонии» остаются только красивыми словами. Сейчас души людей очень встревожены. Если в обычные, более благополучные эпохи мысль занята темами и предметами уже налаженного существования, не «самыми первыми или самыми последними», то сейчас она ищет, мечется: как будто все оказались разбужены после долгого сна, — да и могло ли быть иначе в такое время, как наше. Лермонтов приходит сейчас не как учитель, а как друг. В его стихах душа узнает себя, о чем-то догадывается, на что-то надеется, в них, вероятно, она и утоляет свою боль, обволакивая, окутывая ее музыкой... Мне кажется, что приблизительно это хотел сказать мой корреспондент, «рядовой читатель». Он по-своему прав, более прав, на современный суд, чем те литературные профессионалы, которые оценивали Лермонтова с точки зрения словесного совершенства. Очень долго они, эти профессионалы, — люди утонченнейшие, изощреннейшие сами по себе, — искали и требовали от литературы законченной, замкнутой в себе, совершенной вещи. Творчество понималось как построение некоего «мирка», ограниченного и стройного по внешности, — и литературе предстояло наполниться рядом изящных, округленных изделий... Но мало-помалу обнаружилось, что совершенство вещи может быть сохранено только ценой изгнания из нее человека, — т.е. можно сохранить гладкой только скорлупу, ибо внутри ее все пришло в движение, в расстройство. И вот началось разделение: одни пытаются спасти оболочку и делают безнадежные усилия найти ей внутреннее оправдание, вернее, внутреннее «соответствие» в сознании художника; другие — иногда с грустью и тревогой — отказываются от культа «вещи», предпочитая черную работу разбора новых материалов, разрыхления новой почвы достраиванию последних цельных «миров»... Лермонтов в нашей литературе первый в этом ряду. Основные ощущения от его поэзии, после поэзии пушкинской, это — потеря совершенства (прежде всего, потеря стиля) и вторжение каких-то новых, еще неслыханных «обертонов» в прозрачный пушкинский оркестр.

Ни для какого писателя не является ни умалением, ни возвышением его то, связан ли он с данной эпохой, обращен ли к ней — или нет. Каждому свое, каждому — его очередь. При безграничном восхищении Пушкиным можно все-таки утверждать, что сейчас очередь не его... Но тут поднимаются со всех сторон крики ужаса и негодования, — лицемерного или искреннего, не берусь судить, — которые надо отнести на счет своеобразной болезни нашей здешней критики. Болезнь появилась давно, но здесь дошла до апогея: ее практический результат есть запрещение рассуждать о Пушкине, ибо все будто бы Пушкиным начинается, все им кончается, все тайны и бездны им постигнуты и остается на веки веков только его изучать и постигать. «Нет Бога кроме Бога» и нет литературного божества кроме Пушкина, нет другого «солнца» в русской литературе. Почитаешь Гершензона и узнаешь, что даже «Домик в Коломне» и даже, кажется, «Граф Нулин» должны быть причислены к глубочайшим, таинственнейшим созданиям мировой поэзии. А возьмешь потом книгу Пушкина — и находишь нечто остроумнейшее, предельно талантливое, предельно прелестное, но, правду сказать, на «Фауста» или «Божественную комедию» насколько не похожее. В течение полувека после смерти Пушкина — о нем судили здраво и верно, за некоторыми исключениями, конечно. Потом началось вычитывание несуществующего, «игра фантазии», достигшая патологического расцвета с приходом символистов, — а теперь неожиданно соединившаяся с общим «хранением заветов», так что всякая свободная мысль о Пушкине или даже повторение того, что в двух-трех пронительнейших статьях своих о Пушкине сказал Белинский, приравнивается к посягательству на всю



русскую культуру. К этому прибавляется «пушкинизм» — явление само по себе полезное, достойное всяческого уважения и сочувствия, но странно одинокое в нашей науке, развитием и усилиями своими оттеняющее отсутствие «лермонтовизма» или «гоголизма». К этому прибавляются и постоянные, скорей всего механические упоминания одного только имени Пушкина там, где надо было бы назвать имена и других наших писателей и безоговорочные прославления его в ущерб им. Еще совсем недавно, почти на днях, один видный здешний журналист, — сам писатель притом, — мимоходом заметил, что «Пиковая дама» есть лучшее создание русской прозы. (Может быть, он сказал «величайшее» или «совершеннейшее», не помню точно, но общий смысл был «лучшее».) Думаю, что многие развели руками, прочтя это... Как, после Толстого и Гоголя, или хотя бы после «Тамани» и «Княжны Мэри», где в чтении все время останавливаешься, пораженный будто над какими-то новыми невиданными россыпями, — «Пиковая дама», эта восхитительная, скользкая, словно фарфоровая безделушка есть все еще лучшее, что создано в русской прозе? По какому признаку определяется в этой оценке величье или достоинство творчества? Надо отметить, что никогда еще так отчетливо не утверждалось первенство внешней законченности над внутренним богатством, — или вещи над духом.

Все это служит плохую службу Пушкину. Все это заставляет вспомнить признание Блока, что его научили опять любить Пушкина не Брюсов, Щеголев, Морозов и т.д., а футуристы, как известно, Пушкина бранившие. Все это углубляет и питает обиду за Лермонтова и обращает многие современные сознания именно к нему, вечному пушкинскому сопернику. А Пушкин? Его, конечно, не «убьют второй раз пушкинисты», как опасается И.А. Бунин. Но ни они, ни хитрейшие истолкователи его стихов и прозы не сделают из Пушкина того, чем он не был: «пророком», «провидцем», «взрывателем будущего» из художника, еще удержавшего в мире восемнадцатый век, еще пытавшегося отвратить страшившее его неотвратимое, духовное и материальное «расползание» николаевской игрушечно-стройной России. Пушкин остается «прекрасной звездой», на которую глядишь с изумлением именно в силу недоступности ее, в силу непостижимости для нас — теперь, по крайней мере, — ее торжественного, ровного и чистого сияния.

Но не весь наш свет от нее.



# Максимилиан Волошин

1877—1932



633

## РОЖДЕНИЕ СТИХА

*Бальмонту*

В душе моей мрак грозовой и пахучий...  
Там вьются зарницы, как синие птицы...  
Горят освещенные окна...  
И тянутся длинные,  
Протяжно-певучи  
Во мраке волокна...  
О, запах цветов, доходящий до крика!  
Вот молния в белом излучьи...

## ВЕНОК СОНЕТОВ

1

В мирах любви неверные кометы,  
Сквозь горних сфер мерцающий стоjar —  
Клубы огня, мятущийся пожар,  
Вселенских бурь блуждающие светы, —

Мы вдаль несем... Пусть темные планеты  
В нас видят меч грозящих миру кар, —  
Мы правим путь свой к солнцу, как Икар,  
Плащом ветров и пламени одеты.

Но, странные, — его коснувшись, прочь  
Стремим свой бег: от солнца снова в ночь —  
Вдаль, по путям парабол безвозвратных...

Слепой мятеж наш дерзкий дух стремится  
В багровой тьме закатов незакатных...  
Закрыт нам путь проверенных орбит!

2

Закрыт нам путь проверенных орбит,  
Нарушен лад молитвенного строя...  
Земным богам земные храмы строя,  
Нас жрец земли земле не причастит.

Безумьем снов скитальный дух повит.  
Как пчелы мы, оставшие от роя!..  
Мы беглецы, и сзади наша Троя,  
И зарево наш парус багрянит.

Дыханьем бурь таинственно влекомы,  
По свиткам троп, по росстаням дорог  
Стремимся мы. Суров наш путь и строг.

И сразу все стало светло и велико...  
Как ночь лучезарна!  
Танцуют слова, чтобы вспыхнуть попарно  
В влюбленном созвучии.  
Из недра сознания, со дна лабиринта  
Теснятся виденья толпой оробелой...  
И стих расцветает цветком гиацинта,  
Холодный, душистый и белый.

1904

*Париж.*

И пусть кругом грохочут глухо громы,  
Пусть веет вихрь сомнений и обид, —  
Явь наших снов земля не истребит!

3

Явь наших снов земля не истребит:  
В парче лучей истают тихо зори,  
Журчанье утр сольется в дневном хоре,  
Ущербный серп истлеет и сгорит,

Седая зыбь в алмазы раздробит  
Снопы лучей, рассыпанные в море,  
Но тех ночей — разверстых на Фаворе —  
Блеск близких солнц в душе не победит.

Нас не слепят полдневные экстазы  
Земных пустынь, ни жидкие топазы,  
Ни токи смол, ни золото лучей.

Мы шелком лун, как ризами, одеты,  
Нам ведом день немеркнувших ночей, —  
Полночных солнц к себе нас манят светы.

4

Полночных солнц к себе нас манят светы...  
В колодцах труб пыливый тонет взгляд.  
Алмазный бег вселенные стремят:  
Системы звезд, туманности, планеты,

От Альфы Пса до Веги и от Бэты  
Медведицы до трепетных Плеяд —  
Они простор небесный бороздят,  
Творя во тьме свершенья и обеты.

О, пыль миров! О, рой священных пчел!  
Я исследил, измерил, взвесил, счел,  
Дал имена, составил карты, сметы...

Но ужас звезд от знания не потух.  
Мы помним все: наш древний, темный дух,  
Ах, не крещен в глубоких водах Леты!

**5**  
Ах, не крещен в глубоких водах Леты  
Наш звездный дух забвением ночей!  
Он не испил от Орковых ключей,  
Он не принес подземные обеты.

Не замкнут круг. Заклятья недопеты...  
Когда для всех сапфирами лучей  
Сияет день, журчит в полях ручей, —  
Для нас во мгле слепые бродят светлы,

Шуршит тростник, мерцает тьма болот,  
Напрасный ветер свивает и несет  
Осенний рой теней Персефонеи,

Печальный взор вперяет в ночь Пелид...  
Но он еще тоскливей и грустнее,  
Наш горький дух... И память нас томит.

**6**  
Наш горький дух... (И память нас томит...)  
Наш горький дух пророс из тьмы, как травы,  
В нем навий яд, могильные отравы.  
В нем время спит, как в недрах пирамид.

Но ни порфир, ни мрамор, ни гранит  
Не создадут незыблемей оправы  
Для роковой, пролитой в вечность лавы,  
Что в нас свой ток невидимо струит.

Гробницы Солнц! Миров погибших Урна!  
И труп Луны, и мертвый лик Сатурна —  
Запомнит мозг и сердце затаит:

В крушениях звезд рождалась мысль и крепла,  
Но дух устал от свеянного пепла, —  
В нас тлеет боль внежизненных обид!

**7**  
В нас тлеет боль внежизненных обид.  
Томит печаль, и глухо точит пламя,  
И всех скорбей развернутое знамя  
В ветрах тоски уныло шелестит.

Но пусть огонь и жалит и язвит  
Певучий дух, задушенный телами, —  
Лаокоон, опутанный узлами  
Горючих змей, напрягся... и молчит.

И никогда ни счастье этой боли,  
Ни гордость уз, ни радости неволи,  
Ни наш экстаз безвыходной тюрьмы

Не отдадим за все забвенья Леты!  
Грааль скорбей несем по миру мы —  
Изгнанники, скитальцы и поэты!

**8**  
Изгнанники, скитальцы и поэты, —  
Кто жаждал быть, но стать ничем не смог...  
У птиц — гнездо, у зверя — темный лог,  
А посох — нам и нищенства заветы.

Долг не свершен, не сдержаны обеты,  
Не пройден путь, и жребий нас обрек  
Мечтам всех троп, сомненьям всех дорог...  
Расплескан мед и песни недопеты.

О, в срывах воль найти, познать себя  
И, горький стыд смиренно возлюбя,  
Припасть к земле, искать в пустыне воду,

К чужим шатрам идти просить свой хлеб,  
Подобным стать бродячему рапсоду —  
Тому, кто зряч, но светом дня ослеп.

**9**  
Тому, кто зряч, но светом дня ослеп, —  
Смысл голосов, звук слов, событий звенья,  
И запах тел, и шорохи растенья, —  
Весь тайный строй сплетений, швов и скреп

Раскрыт во тьме. Податель света — Феб  
Дает слепцам глубинные прозренья.  
Скрыт в яслях Бог. Пещера заточенья  
Превращена в Рождественский Вертеп.

Праматерь ночь, лелея в темном чреве  
Скупым Отцом ей возвращенный плод,  
Свои дары избраннику несет —

Тому, кто в тьму был Солнцем ввергнут в гнев,  
Кто стал слепым игралищем судеб,  
Тому, кто жив и брошен в темный склеп.

**10**  
Тому, кто жив и брошен в темный склеп,  
Видны края расписанной гробницы:  
И Солнца челн, богов подземных лица,  
И строй земли: в полях маис и хлеб,

Быки идут, жнет серп, бьет колос цеп,  
В реке плоты, спит зверь, вьют гнезда птицы, —  
Так видит он из складок плащаницы  
И смену дней, и ход людских судеб.

Без радости, без слез, без сожаленья  
Следить людей напрасные волненья,  
Без темных дум, без мысли «почему?»,

Вне бытия, вне воли, вне желанья,  
Вкусив покой, неведомый тому,  
Кому земля — священный край изгнанья.

**11**  
Кому земля — священный край изгнанья,  
Того простор полей не веселит,  
Но каждый шаг, но каждый миг таит  
Иных миров в себе напоминая.

В душе встают неясные мерцанья,  
Как будто он на камнях древних плит  
Хотел прочесть священный алфавит  
И позабыл понятий начертанья.

И бродит он в пыли земных дорог —  
Отступник жрец, себя забывший бог,  
Следя в вещах знакомые узоры.

Он тот, кому погибель не дана,  
Кто, встретив смерть, в смущеньи клонит взоры,  
Кто видит сны и помнит имена.

**12**  
Кто видит сны и помнит имена,  
Кто слышит трав прерывистые речи,  
Кому ясны идущих дней предгечи,  
Кому поет влюбленная волна;

Тот, чья душа землей убелена,  
Кто бремя дум, как плащ, приял на плечи,  
Кто возжигал мистические свечи,  
Кого влекла Изиды пелена,

Кто не пошел искать земной услады  
Ни в плясках жриц, ни в оргиях менад,  
Кто в чашу нег не выжал виноград,

Кто, как Орфей, нарушив все преграды,  
Все ж не извел родную тень со дна, —  
Тому в любви не радость встреч дана.

## 13

Тому в любви не радость встреч дана,  
Кто в страсти ждал не сладкого забвенья,  
Кто в ласках тел не ведал утоленья,  
Кто не испил смертельного вина.

Страшится он принять на рамена  
Ярмо надежд и тяжкий груз свершенья,  
Не хочет уз и рвет живые звенья,  
Которыми свяжет нас Луна.

Своей тоски — навеки одинокой,  
Как зыбь морей пустынной и широкой, —  
Он не отдаст. Кто оцет жаждал — тот

И в самый миг последнего страданья  
Не мирный путь блаженства изберет,  
А темные восторги расставанья.

## БЛУЖДАНИЯ

Теперь я мертв. Я стал строками книги  
В твоих руках...  
И сняты с плеч твоих любви вериги,  
Но жгуч мой прах...  
Меня отныне можно в час тревоги  
Перелистать,  
Но сохраняют всегда твои дороги  
Мою печать.

\* \* \*

Мой пыльный пурпур был в лоскутках,  
Мой дух горел: я ждал вестей,  
Я жил на людных перепутьях,  
В толпе базарных площадей.  
Я подходил к тому, кто плакал,  
Кто ждал, как я... Поэт, оракул —  
Я толковал чужие сны...  
И в бледных бороздах ладоней  
Читал о тайнах глубины  
И муках длительных агоний.

## ПОДМАСТЕРЬЕ

*Посвящается Ю.Ф. Львовой*

Мне было сказано:  
Не светлым лириком, что ниже  
Широкие и щедрые слова  
На вихри струнные, качающие душу, —  
Ты будешь подмастерьем  
Словесного, святого ремесла,  
Ты будешь кузнецом  
Упорных слов,  
Вкус, запах, цвет и меру выплавляя  
Их скрытой сущности, —  
Ты будешь  
Ковалем и горнилом,  
Чеканщиком монет, гранильщиком камней.  
Стих создают — безвыходность, необходимость,  
сжатость,

Сосредоточенность...  
Нет грани меж прозой и стихом:  
Речение,  
В котором все слова притерты,  
Пригнаны и сплавлены,  
Умом и терпугом, паялом и терпением,  
Становится лирической строфой, —  
Будь то страница  
Тацита,

## 14

А темные восторги расставанья,  
А пепел грез и боль свиданий — нам.  
Нам не ступать по синим лунным льнам,  
Нам не хранить стыдливого молчанья.

Мы шепчем всем ненужные признанья,  
От милых рук бежим к обманному сну,  
Не видим лиц и верим именам,  
Томясь в путях напрасного скитанья.

Со всех сторон из мглы глядят на нас  
Зрачки чужих, всегда враждебных глаз,  
Ни светом звезд, ни солнцем не согреты,

Стремя свой путь в пространствах вечной тьмы, —  
В себе несем свое изгнание мы —  
В мирах любви неверные кометы!

*Август 1909*

*Коктебель*

Похоронил я сам себя в гробницы  
Стихов моих,  
Но вслушайся — ты слышишь пенье птицы?  
Он жив — мой стих!  
Не отходи смущенной Магдалиной —  
Мой гроб не пуст...  
Коснись единый раз, на миг единый  
Устами уст.

*<19 марта 1910*

*Коктебель>*

Но не чужую, а свою  
Судьбу читал я в снах бездомных  
И жадно пил из токов темных,  
Не причащаясь бытию.  
И средь ладоней неисчетных  
Не находил еще такой,  
Узор которой в знаках четных  
С моей бы совпадал рукой.

*<8 февраля 1913*

*Москва>*

Иль медный текст закона.  
Для ремесла и духа — единый путь:  
Ограничение себя.  
Чтоб научиться чувствовать,  
Ты должен отказаться  
От радости переживаний жизни,  
От чувства отрешиться ради  
Сосредоточья воли;  
И от воли — для отрешенности сознания.  
Когда же и сознание внутри себя ты сможешь  
погасить —

Тогда  
Из глубины молчания родится  
Слово,  
В себе несущее  
Всю полноту сознания, воли, чувства,  
Все трепеты и все сиянья жизни.  
Но знай, что каждым новым  
Осуществлением  
Ты умерщвляешь часть своей возможной жизни:  
Искусство живо —  
Живою кровью принесенных жертв.  
Ты будешь Странником  
По вещим перепутьям Срединной Азии

И западных морей,  
Чтоб разум свой ожечь в плавильных горнах знания,  
Чтоб испытать сыновность и сиротство,  
И немоту отверженной земли.  
Душа твоя пройдет сквозь пытку и крещение  
Страстную влагою,  
Сквозь зыбкие обманы  
Небесных обликов в зеркалах земных вод.  
Твое сознание будет  
Потеряно в лесу противочувств,  
Средь черных пламеней, среди пожарищ мира.  
Твой дух дерзающий познает притяженья  
Созвездий правящих и волящих планет...  
Так, высвобождаясь  
От власти малого, беспамятного "я",  
Увидишь ты, что все явленья —  
Знаки,  
По которым ты вспоминаешь самого себя,  
И волокно за волокном собираешь

\* \* \*

*Марии Сам. Цетлин*

Широки окоемы гор  
С полета птицы.  
Но еще безбрежней простор  
Белой страницы.

636

Ты дала мне эту тетрадь  
В красном сафьяне,  
Чтоб отныне в ней собирать  
Ритмы и грани.

## ТЕРМИНОЛОГИЯ

«Брали на мушку», «ставили к стенке»,  
«Списывали в расход» —  
Так изменялись из года в год  
Речи и быта оттенки.  
«Хлопнуть», «угробить», «отправить на шлепку»,  
«К Духонину в штаб», «разменять» —  
Проще и хлеще нельзя передать  
Нашу кровавую трепку.  
Правду выпытывали из-под ногтей,  
В шею вставляли фугасы,  
«Шили погоны», «кромали лампасы»,

## ПОЭТУ

1

Горн свой раздуй на горе, в пустынном месте, над морем  
Человеческих множеств, чтоб голос стихии широко  
Душу крылил и качал, междометья людей заглушая.

2

Остерегайся друзей, ученичества, шума и славы.  
Ученики развинтят и вывихнут мысли и строфы.  
Только противник в борьбе может быть истинным другом.

3

Слава тебя прикует к глыбам твоих же творений.  
Солнце мертвых, — живым они намогильный камень.

4

Будь один против всех: молчаливый, тихий и твердый.  
Воля утеса ломает развернутый натиск прибора.  
Власть затаенной мечты покрывает смятение множеств!

5

Если тебя невзначай современники встретят успехом,  
Знай, что из них никто твоей не осмыслил правды:  
Правду оплатят тебе клеветой, ругательством, камнем.

Ткань духа своего, разодранного миром.  
Когда же ты поймешь,  
Что ты не сын Земли,  
Но путник по вселенным,  
Что Солнца и Созвездья возникали  
И гибли внутри тебя,  
Что всюду — и в тварях и в вещах — томится  
Божественное Слово,  
Их к бытию призвавшее,  
Что ты — освободитель божественных имен,  
Пришедший изнашивать  
Всех духов — узников, увязших в веществе,  
Когда поймешь, что человек рожден,  
Чтоб выплавить из мира  
Необходимости и Разума —  
Вселенную Свободы и Любви, —  
Тогда лишь  
Ты станешь Мастером.  
*24 июня 1917. Коктебель*

Каждый поющий мне размер,  
Каждое слово —  
Отголоски гулких пещер  
Мира земного, —

Вязи созвучий и рифм моих  
Я в ней раскрою,  
И будет мой каждый стих  
Связан с тобою.

*14 марта 1919  
Одесса*

«Делали однорогих чертей».  
Сколько понадобилось лжи  
В эти проклятые годы,  
Чтоб разъярить и поднять на ножи  
Армии, классы, народы.  
Всем нам стоять на последней черте,  
Всем нам валяться на вшивой подстилке,  
Всем быть распластанным с пулей в затылке  
И со штыком в животе.

*29 апреля 1921  
Симферополь*

6

В дни, когда Справедливость ослепшая меч обнажает,  
В дни, когда спазмы любви выворачивают народы,  
В дни, когда пулемет вещает о сущности братства —

7

Верь в человека. Толпы не уважай и не бойся.  
В каждом разбойнике чти распятого в безднах Бога.  
1925

## ДОБЛЕСТЬ ПОЭТА

1

Править поэму, как текст заокеанской депеши:  
Сухость, ясность, нажим — начеку каждое слово.  
Букву за буквой врубить на твердом и тесном камне:  
Чем скупее слова, тем напряженней их сила.  
Мысли заряд волевой равен замолчанным строфам.

Вытравить из словаря слова «Красота», «Вдохновенье» —  
Подлый жаргон рифмачей... Поэту — понятия:  
Правда, конструкция, план, равносильность, сжатость и точность.  
В трезвом, тугом ремесле — вдохновенье и честь поэта:  
В глухонемом веществе заострять запредельную зоркость.

2

Творческий ритм от весла, гребущего против течения,  
В смутах усобиц и войн постигать целокупность,  
Быть не частью, а всем; не с одной стороны, а с обеих.  
Зритель захвачен игрой — ты не актер и не зритель,  
Ты соучастник судьбы, раскрывающий замысел драмы.

В дни революции быть Человеком, а не Гражданином:  
Помнить, что знамена, партии и программы  
То же, что скорбный лист для врача сумасшедшего дома.  
Быть изгоем при всех царях и народоустройствах:  
Совесть народа — поэт. В государстве нет места поэту.

17 октября 1925

Коктебель

## ДОМ ПОЭТА

Дверь отперта. Переступи порог.  
Мой дом раскрыт навстречу всех дорог.  
В прохладных кельях, беленных известкой,  
Вздыхает ветер, живет глухой раскат  
Волны, взмывающей на берег плоский,  
Польнный дух и жесткий треск цикад.

А за окном расплавленное море  
Горит парчой в лазоревом просторе.  
Окрестные холмы вызорены  
Колючим солнцем. Серебро пылини  
На шиферных окалинах пустыни  
Торчит вихром косматой седины.  
Земля могил, молитв и медитаций —  
Она у моря вырастила мне  
Скупой посев айлантов и акаций  
В ограде тамарисков. В глубине  
За их листвой, разодранной ветрами,  
Скалистых гор зубчатый окоем  
Замкнул залив Алкеевым стихом,  
Асимметрично-строгими строфами.  
Здесь стык хребтов Кавказа и Балкан,  
И побережьям этих скудных стран  
Великий пафос лирики завещан  
С первоначальных дней, когда вулкан  
Метал огонь из недр глубинных трещин  
И дымный факел в небе потрясал.  
Вон там — за профилем прибрежных скал,  
Запечатлевшим некое подобье  
(Мой лоб, мой нос, ощечье и подлобье), —  
Как рухнувший готический собор,  
Торчащий непокорными зубцами,

Как сказочный базальтовый костер,  
Широко вздувшийся каменное пламя,  
Из сизой мглы, над морем вдалеке  
Встает стена... Но сказ о Карадаге  
Не выцветить ни кистью на бумаге,  
Не высловить на скудном языке.  
Я много видел. Дивам мирозданья  
Картинами и словом отдал дань...  
Но грудь узка для этого дыханья,  
Для этих слов тесна моя гортань.  
Заклепаны клокочущие пасти.  
В остывших недрах мрак и тишина.  
Но спазмами и судорогой страсти  
Здесь вся земля от века сведена.  
И та же страсть, и тот же мрачный гений  
В борьбе племен и смене поколений.  
Доселе грезят берега мои  
Смоленные ахейские ладьи,  
И мертвых кличет голос Одиссея,  
И киммерийская глухая мгла  
На всех путях и долах залегла,  
Провалами беспамятства чернея.  
Наносы рек на сажень глубины  
Насыщены камнями, черепками,  
Могильниками, пеплом, костяками.  
В одно русло дождями сметены  
И грубые обжиги неолита,  
И скорлупа милетских тонких ваз,  
И позвонки каких-то пришлых рас,  
Чей облик стерт, а имя позабыто.  
Сарматский меч и скифская стрела,  
Ольвийский герб, слезница из стекла,



Татарский глет зеленовато-бусый  
 Соседствуют с венецианской бусой.  
 А в кладке стен кордонного поста  
 Среди булыжников оцепенели  
 Узорная турецкая плита  
 И угол византийской капители.  
 Каких последов в этой почве нет  
 Для археолога и нумизмата —  
 От римских блях и эллинских монет  
 До пуговицы русского солдата!..  
 Здесь, в этих складах моря и земли  
 Людских культур не просыхала плесень —  
 Простор столетий был для жизни тесен,  
 Покамест мы — Россия — не пришли.  
 За полтора года лет — с Екатерины —  
 Мы вытоптали мусульманский рай,  
 Свели леса, размыкали руины,  
 Расхитили и разорили край.  
 Осиротелые зияют сабли,  
 По скатам выкорчеваны сады.  
 Народ ушел, источники иссякли.  
 Нет в море рыб, в фонтанах нет воды.  
 Но скорбный лик оцепенелой маски  
 Идет к холмам Гомерово страны,  
 И патетически обнажены  
 Ее хребты, и мускулы, и связки.  
 Но тени тех, кого здесь звал Улисс,  
 Опять вином и кровью напились  
 В недавние трагические годы.  
 Усобица, и голод, и война,  
 Крестя мечом и пламенем народы,  
 Весь древний Ужас подняла со дна.  
 В те дни мой дом — слепой и запустелый —  
 Хранил права убежища, как храм,  
 И растворялся только беглецам,  
 Скрывавшимся от петли и расстрела.  
 И красный вождь, и белый офицер —  
 Фанатики непримиримых вер —  
 Искали здесь, под кровлею поэта,  
 Убежища, защиты и совета.  
 Я ж делал все, чтоб братьям помешать  
 Себя губить, друг друга истреблять,  
 И сам читал — в одном столбце с другими —  
 В кровавых списках собственное имя.  
 Но в эти дни доносов и тревог  
 Счастливый жребий дом мой не оставил:  
 Ни власть не отняла, ни враг не сжег,  
 Не предал друг, грабитель не ограбил.  
 Утихла буря. Догорел пожар.  
 Я принял жизнь и этот дом, как дар

Нечаянный, мне вверенный судьбою,  
 Как знак, что я усыновлен землею.  
 Всею грудью к морю, прямо на восток  
 Обращена, как церковь, мастерская,  
 И снова человеческий поток  
 Сквозь дверь ее течет, не иссякая.

Войди, мой гость, стряхни житейский прах  
 И плесень дум у моего порога...  
 Со дна веков тебя приветит строго  
 Огромный лик царицы Таиах.  
 Мой кров — убог. И времена — суровы.  
 Но полки книг возносятся стеной.  
 Тут по ночам беседуют со мной  
 Историки, поэты, богословы.  
 И здесь их голос, властный, как орган,  
 Глухую речь и самый тихий шепот  
 Не заглушит ни южный ураган,  
 Ни грохот волн, ни Понта мрачный ропот.  
 Мои ж уста давно замкнуты... Пусть!  
 Почетней быть твердым наизусть  
 И списываться тайно и украдкой,  
 При жизни быть не книгой, а тетрадкой.  
 И ты, и я — мы все имели честь  
 «Мир посетить в минуты роковые»  
 И стать грустней и зорче, чем мы есть.  
 Я не изгой, а пасынок России  
 И в эти дни — немой ее укор.  
 Я сам избрал пустынный сей затвор  
 Землею добровольного изгнания,  
 Чтоб в годы лжи, падений и разлух  
 В уединении выплавить свой дух  
 И выстрадать великое познание.  
 Пойми простой урок моей земли:  
 Как Греция и Генуя прошли,  
 Так минет все — Европа и Россия.  
 Гражданских смут горячая стихия  
 Развеется... Расставит новый век  
 В житейских заводях иные мрежи...  
 Ветшают дни, проходит человек,  
 Но небо и земля — извечно те же.  
 Поэтому живи текущим днем.  
 Благослови свой синий окоем.  
 Будь прост, как ветер, неистощим, как море,  
 И памятью насыщен, как земля.  
 Люби далекий парус корабля  
 И песню волн, шумящих на просторе.  
 Весь трепет жизни всех веков и рас  
 Живет в тебе. Всегда. Теперь. Сейчас.

19–25 декабря 1926. Коктебель

## ПОЭТЫ РУССКОГО СКЛАДА<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Гр. Алексей Ник. Толстой. "За синими реками". [М.], 1911. Изд. "Гриф". Сергей Клычков. "Песни". [М.], 1911. Изд. "Альциона".

«Любите ли вы читать словари?» — был первый вопрос Теофиля Готье, когда к нему пришел познакомиться молодой Бодлэр. О той же самой необходимости для поэтов собирать и любить словесные сокровища родного языка говорил Пушкин, когда советовал учиться русскому языку у московских просвирен.

Но между методом Пушкина, прислушивавшегося к живому московскому говору, и методом Теофиля Готье, перебиравшего старые ларцы с драгоценностями, — большая разница. Метод Пушкина — естественный и вечный, метод Готье — культурный и уточненный: живые ключи речи и драгоценные кристаллы умерших слов, текучее зеркало реки и венецианское зеркало в пыльной стеклянной оправе.

Русские поэты послепушкинской эпохи инстинктивно, но без внимания прислушивались к живой речи, никогда не читали словарей, но иногда летописи и древние памятники.

Два ли не первый из современных поэтов, начавший читать Даля, был Вячеслав Иванов. Во всяком случае современные поэты младшего поколения под его влиянием подписались на новое издание Даля.

Открытие словесных богатств русского языка было для читающей публики похоже на изучение совершенно нового иностранного языка. И старые и народные русские слова казались драгоценностями, которым совершенно нет места в обычном интеллигентском идейном обиходе, в том привычном словесном комфорте в упрощенной речи, составленной

из интернациональных элементов. Никакое чутье русского языка не подсказывало читателю, что «шегла» — это верхушка мачт, а «выгорожка» — страсть любовная.

А с другой стороны — для поэта было заманчиво вместо привычного и утомленного иностранного слова «горизонт» сказать «овидь» или «озор», вместо «футляр» написать «ляло», вместо «спираль» — «увой», вместо «зенита» — «притин». Русский язык самый богатый (словесными богатствами) из европейских языков. Но тот разговорный и журнальный язык, которым мы пользуемся ежедневно, без сомнения, самый бедный из всех. То, что начали делать русские поэты девятисотых годов, это было вовсе не то эмалирование языка техническими и живописующими терминами, как это делал Теофиль Готье. Эредиа собирал слова в старых каталогах оружия и учебниках ремесел и инкрустировал их в свои сонеты. Гюисманс иллюминировал свой стиль старинными словами. Нам еще далеко до этих возможностей. (У одного только Вячеслава Иванова, быть может, есть нечто подобное этому методу, так как стиль вообще усложнен именами самых различных происхождений) Перед современными поэтами встала задача не только очищения русского языка от слов иностранных и истертых, но и воссоздание того синтаксиса, того склада и ритма, к которому обязывало введение новых (т.е. старых) слов. Одной из ошибок бальмонтской «Жар-птицы» было то, что синтаксис речи оставался бальмонтовский и обличал подделку.

В прозаической речи работа над синтаксисом велась строже и последовательнее, чем в поэзии. С одной стороны, Ф. Сологуб осторожно и со вкусом вводил в склад обычной прозы размеренность и разымчивость русского склада исключительно одной искусной расстановкой слов. С другой стороны, А. М. Ремизов, исходя целиком из склада народного, его сжимал, ускорял, усиливал и тесно, как мелким бисером, вышивал страницы своего «Лимонаря» и «Посолони». Между тем и в поэзии появились попытки говорить народным складом и русскими словами, не отходя при этом ни от современного стихосложения, ни от современного стиля.

Первой попыткой такого рода, сразу победившей и очаровавшей, была «Ярь» С. Городецкого. Но Городецкий не оправдал всех надежд, на него возлагавшихся. Ему не хватало ни выдержки, ни метода. Он соблазнился легкостью творчества и скомпрометировал себя поэтическим многословием. Книга Любови Столицы «Раиня» несла в себе очень серьезные обещания. Многие в ней очаровывало своей свежестью и подлинностью. Ее новая обещанная книга «Лада» покажет, справедливы ли были эти надежды. Очень личную и не похожую ни на кого ноту внесла Аделаида Герцык; ее старорусские слова и ритмы, то с перерывами, то с придыханиями, отметили возможность очень субъективного лирического подхода к русскому складу.

Этой зимой вышли две книги стихов, отмеченных русским складом: «За синими реками» гр. Алексея Николаевича Толстого и «Песни» Сергея Клычкова. Гр. Алексей Толстой очень самостоятельно и сразу вошел в русскую литературу. Его литературному выступлению едва минуло два года, а он уже имеет имя и видное положение среди современной беллетристики. В нем есть несомненная предназначенность к определенной литературной роли.

Судьбе было угодно соединить в нем имена целого ряда писателей сороковых годов: по отцу — он Толстой, по матери — Тургенев, с какой-то стороны близок не то с Аксаковым, не то с Хомяковым... Одним словом, в нем течет кровь классиков русской прозы, черноземная, щедрая помещичья кровь; причем он является побегом тех линий этих семейств, которые не были еще истощены литературными выявлениями: ни Лев Николаевич, ни Алексей Константинович, ни Иван Сергеевич, ни Сергей Тимофеевич не были его предками.

Немудрено при таких обстоятельствах, что народный склад речи является естественным ритмом его души и что этот склад получает силу и сжатость, стесненный строгим чувством литературного стиля.

Иногда бросается в глаза на страницах этой книги ее родовое сходство с его тезкой — гр. Алексеем Константиновичем Толстым, но сходство это внешне. Оно больше бросается в глаза в стихотворениях исторических («Ведьма-Птица», «Суд», «Беда», «Скоморохи»). В тех же, что основаны на славянской мифологии, молодой Алексей Толстой подлиннее и тоньше старого Алексея Толстого. Стоит только прочесть стихотворения «Заклятие смерти», «Додола», «Трава», «Земля», «Полдень», «Пастух», чтобы увидеть, что это именно то гармоническое соединение стиля литературного с народным складом, которое мы вправе назвать классическим. «Солнечные песни» («Весенний дождь», «Купальские игрища», «Осеннее золото», «Заморозки»), несмотря на богатство образов и остроумные комбинации мифологических данных, не являют еще той художественной законченности, как стихотворения вышеупомянутые. Это как бы подготовительные работы к стихам позднейшего типа. Лирические циклы стихов, заключающие книгу: «Хлоя», «Фавн» и «Обитель», обнаруживают в Толстом возможность хорошего лирика-пейзажиста ясного пушкинского стиля. «За синими реками» — хорошая и свежая книга, в которой почти каждое стихотворение ценно. Жаль будет, если Алексей Толстой окажется лишь временным гостем в поэзии, если романист и рассказчик похоронит в себе рано умершего поэта, как это часто случается с беллетристами.

Рядом с раннею зрелостью Толстого Сергей Клычков кажется очень юным дебютантом, но дебютантом, от которого можно ожидать многого. Его «Песни» — не песни, а скорее скороговорки, удачно подобранные, часто красивые, но всегда оборванные на первом слове. Не хватает складной речи. Хочется послушать, как С. Клычков будет рассказывать о себе. Пока же это лишь звучный перебор колоколов:

Дили-бом! Дили-бом!  
Дили-бам! Дили-бам!

Все чугунным языком  
По серебряным губам!

## ГОРОД В ПОЭЗИИ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Идею славы ложно соединяют с образом крыльев. Чаше она является могильной плитой, под которой погребают живого.

Когда поэт становится в глазах публики «автором» такого-то произведения, ему бывает очень трудно выкарабкаться из-под этой плиты.

Не менее тяжело бывает стать поэтом определенной области переживаний и явлений: поэтом ли «перепевных созвучий», или «поэтом „прекрасной дамы“», поэтом «половых извращений», или «поэтом города».

За Валерием Брюсовым утвердилось в настоящее время в русской литературе слава поэта города. Мне хочется проверить, по справедливости ли Брюсов заслужил эту тяжелую деревянную колодку, в которой критики хотят замкнуть его руки и шею.

Город, действительно, неотвязно занимает мысли Брюсова, и половина всего, что он написал, так или иначе касается города.

Но для того чтобы иметь право называться поэтом того или иного, надо глубоко любить и творчески воссоздавать это в слове.

Никак нельзя назвать, например, Иоанна Крестителя поэтом Ирода, а Виктора Гюго поэтом Наполеона Третьего.

Отношение Валерия Брюсова к городу при первом взгляде очень сложно и противоречиво. Он то страстно призывает его: «Гряди могущ и неведом — быть мне путем к победам!». То призывает варваров на разрушение его и восклицает: «Как будет весело дробить останки статуй и складывать костры из бесконечных книг!».

Попытаюсь последовательно выяснить отношение его к городу прошлого, к городу современному и городу будущему.

В поэме «Замкнутые» отношение его к городу прошлого сказалось вполне законченно. Безвестный город рисует он в ней, старинный и суровый. Он живет одним воспоминанием о жизни и порвал связь с миром современным. Это как бы сама идея старого средневекового европейского города.

Город этот безнадежно замкнут горами и морем, он весь кажется «обетшалым зданием, каким-то сказочным преданием о днях далекой старины». Он «объят тайной лет», «угрюм и дряхл, но горд и строен»...

640

Из серых камней выведены строго,  
Являли церкви мощь свободных сил.  
В них дух столетий смело воплотил  
И веру в гений свой и веру в Бога.  
Передавался труд к потомкам от отца,

Но каждый камень, взвешен и измерен,  
Ложился в свой черед, по замыслу творца,  
И линий общий строй был строг и верен,  
И каждый малый свод продуман до конца.

Строфа эта является в поэзии Брюсова наиболее полным выражением его представлений об архитектуре. Вообще же, говоря о городе, он почти никогда не касается архитектуры, а только называет: площади, аркады, скверы, лестницы, окна, своды... Этот текст указывает на то, что к архитектуре он относится, как к мертвой математической формуле. Если постараться представить себе этот собор, создаваемый им, то пред глазами встанут скучные чертежи Виоле-ле-Дюка или подавляющая тоска Кельнского собора. То, что каждый свод «был продуман до конца», что все камни «ложались в свой черед», что строй линий при передаче от одного поколения к другому оставался «строг и верен», — все это исторически неверно. Брюсов обманывает нас — это не настоящий старый город, это новый город. Как ветвистые растения, как сплетение кораллов, росли старые соборы, забывались, изменялись замыслы зачинателя, новые века вносили новые стили, нарушались пропорции, башни недобраивались. И в этом хаосе была гармония, в нарушении строя сказывался гений городов. Разве можно сравнить скучную последовательность Кельнского собора, исправленного и законченного в XIX веке разными германскими Виоле-ле-Дюками, с любым из безвестных соборов Франции, полуразрушенных, незаконченных, но певучих, вдохновленных и крылатых?

Архитектура — не человеческое искусство. Пусть художник чертит план. Пусть рабочие складывают камни. Мертвы стены, возведенные ими. Они посеяли только семя храма. Только когда время овеет их крылами столетий, только тогда мертвые камни станут живыми. Надо, чтобы человеческая кровь окропила, молитвы обожгли, дыхание города проникло эти стены. Архитектура создается не людьми, а временем. Разрушительным время может казаться лишь домовладельцам и реставраторам, для художника же время — великий создатель. Им же построены живые кристаллы старого города.

Жизни этих кристаллов Брюсов не чувствует. Поэту он может так спокойно сопоставлять мертвое с живым: «зодчество церковей старинных» и «современный прихотливый свод»; поэту может он произносить такие слова, позволенные лишь Льву Толстому:

«Я в их церквах бывал, то пышных, то пустынных. В одних все статуи, картины и резьба, обряд застывший в пышностях старинных, *бессмысленно-пустая ворожба*»...

Для царственных розасов Notre Dame («Париж») он находит единственное сравнение: «Святой калейдоскоп» и даже приводит в движение этот калейдоскоп: «И начинал мираж вращаться вокруг, сменяя все краски радуги, все отблески огней». То, что самому ничтожному из детей города служит напоминанием о мистической Розе, ему напоминает лишь детскую физическую игрушку.

Старый Город представляется ему мертвым часовым механизмом, вечно повторяющим самого себя. Как в окошечке старинных часов, через определенные промежутки времени проходят заводные куклы: «Там тайно в сумерки ходили пары

— Я вас люблю — промолвить при луне», «Им было сладостно; в условности давнишней казались сочтены движенья их».

Настолько же неизменной и механичной кажется ему наука Старого Города: «Все было в тех речах безжалостно знакомым, и в смене скучных слов не изменялась суть».

Все мертво для него, что от города, вместо жизни везде он видит механизм.

Недалекий естествоиспытатель с такими мыслями рассматривает муравейник, в таком же виде должна бы была предстать жизнь большого города свободному варвару, в первый раз разглядывающему его.

Знаменательно: стоит ему прикоснуться к древним трофеям войны, хранящимся в музеях, и он преображается: «И все в себе иную жизнь тайло, иных столетий пламенную ложь. Как в ветер верило истлевшее ветрило! Как жаждал мощных рук еще сверкавший нож!».

То же самое происходит с ним, когда среди неверного и вынужденного описания Парижа он подходит к гробнице Наполеона, когда видит в Венеции Льва св. Марка.

Зрелище гербов и трофеев каждый раз потрясает его и превращает его в мощного поэта. Как юноша Ахилл, неволью он себя выдает, хватаясь за оружие прежде всего.

И сам себя временами отделяет он от Города. У него вырываются такие признания: «Мы дышим комнатною пылью, живем среди картин и книг; и дорог нашему бессилью отдельный стих, отдельный миг. А мне что снится? — Дикие крики. А мне что близко? — Кровь и война. Мои братья — северные владыки, мое время — викингов времена».

Поэтому он отрекается и от искусства, возникшего в Старом Городе («К художникам входил я в мастерские. О бедность строгая опустошенных дум! Искусство! Вольная стихия! Сюда не долетал твой вдохновенный шум»).

Опьяненный действием и кровью, он как будто не сознает того, что радостная мечта о зеленеющей земле затрепетала впервые в нашем искусстве за оградой городских стен, что пейзаж возник впервые как вид из узкого городского окна, что на городскую стену выходил художник писать загородные дали, что солнечный луч, упавший на дно темного подвала, породил Рембрандта, что город родил книгу, которую он сам так хорошо назвал «стоцветным стеклом». Он все забывает, когда начинает говорить о Старом Городе, и ум его слепнет.

641

XIX век, узревший рост городов-гигантов, в то же время был веком освобождения от города. Характерно известие, передаваемое Гонкурами, о первом художнике, приехавшем в Барбизон в конце XVIII века и ходившем в лес на этюды с красками в одной руке и с ружьем в другой. Ему приходилось постоянно отстреливаться от разбойников. Безопасность горожанина за пределами городских стен становится повсеместной лишь в XIX веке, и одновременно с этим в европейском искусстве возникает неизвестное дотоле чувство природы, любовь к земле. XIX век, распахнувший ворота старых городов несправедливости, может быть назван веком слияния с природой. Мечта, так долго отделенная от зеленых наваждений, преображает природу и делает ее более близкой и более безысходной любовью к ней.

Но одновременно с падением власти Старого Города возникает иное рабство, более страшное и более неодолимое: это рабство путей, рабство скорости.

Перевернулись все понятия: расстояние стало временем, дорога — скоростью. Дорога родилась не в городе. Она пришла извне, враждебная, властная, лицемерная, сломала стены городов, расковала пленников и сказала: «Теперь мне будете платить дань». Дорога возникла между городами, сковала их цепями, приблизила их один к другому, пересоздала их и стеснила Землю.

Подобно нервной системе, впившейся своими тонкими нитями в спинной хребет животного и в новую сторону направившей развитие мира, быстрые и напряженные пути XIX века, как чудовищный паразит, вникли в древний организм городов и подчинили его себе.

Дорога создала в городе улицу. В Старом Городе не было улицы. Там были дворы, коридоры, проходы. Правда, они назывались улицами. Но имена бессмертны; понятия же, что под ними текут, изменяются ежеминутно. Ничего общего нет между тем, что называлось улицей в Старом Городе, и большой артерией города современного — проспектом, авеню, бульваром...

Стоит только вспомнить узкие коридоры Генуи, проложенные между семиэтажными домами, поддерживающими на самом верху друг друга сводами. Днем эти своды темнят тонкую нить неба, видимую снизу, а вечером эти проходы, освещенные тусклым светом редких фонарей, кажутся безвыходным лабиринтом в каменных недрах огромного гулкого здания. Или обаятельные улицы Севильи, над которыми в летние дни с одной крыши домов на другую раскидывают разноцветный тент, превращая их в *ratio* — южную гостиную, полную цветов, прохлады и рассеянного света. Или мраморные залы — площади Венеции с лазурными сводами наверху.

Старый город был одним большим домом, с большой общей залой посередине. В ней сосредоточивалась вся общественная жизнь. Это был базар, форум, соборная площадь — все вместе. Кроме коридоров, которые были скорее дворами домов, к центру вели еще два-три проезжих пути, которые были прототипом, первичным зародышем нашей улицы.

Базар был сердцем города, как он и остается теперь в больших восточных городах: рядом с куплей-продажей и обменом новостей там проповедовал пророк, учил философ и поэт пел свои песни.

Дороги, ворвавшись в середину города бурным потоком своих повозок, карет, омнибусов, автомобилей, паровозов и трамваев, размыли устои старого города, подмыли старые камни, снесли с фундаментов древние дворцы, смыли ветхие дома



со своего пути и создали себе широкое каменное однообразное ложе, подобное тем, что в Швейцарии устраивают для буйных горных рек, и это искусственное русло стало называться улицей. И не только механическую работу разрушения произвела она, она произвела химическую реакцию в самых кристаллах духа старого города. Все, что было раньше осязаемо глазом и рукой, она превратила в отвлеченности. Базар стал биржей, клубом, газетой, рестораном, пивной, залом для митингов. То, что было раньше краской, формой, лицом, голосом, — стало цифрой, знаком, буквой, символом.

Вот эту улицу Брюсов глубоко любит и понимает. Дитя нового варварства, скрытого в неудержимом потоке дорог, он начинает сознавать себя лишь при победоносном вступлении улицы в город и потому совсем не различает, где кончается город и где начинается улица.

Точно так же, как для детей города, для «замкнутых», камни не темница, а крылья мечты, так и Брюсов, замкнутый в потоке улицы, чувствует не цепи, а крылатое ее устремление к будущим иным временам.

«Люблю я линий верность, люблю в мечтах предел», — говорит он. Но не о городе. Город не знает <ни> верности в линиях, ни предела мечтам. Он говорит об однообразном строе домов, обрамляющих улицу, и о пути, устремленном в одну сторону, о пути, с которого не свернуть мечте.

Город для него лишь как берега улицы. Поэтому любит он стены («Пространства люблю площадей, стенами кругом огражденные»).

«Город и *камни* люблю, грохот его и шумы певучие». *Камни* эти не старые камни, а камни мостовой. Все, что за пределами улицы, вызывает его подозрительность и ужас: «Здания — хищные звери с сотней несъятых утроб. Страшны закрытые двери — каждая комната гроб».

«О конки! вы *вольные* челны шумящих и стройных столиц» — даже это сравнение, режущее своей неправдой, становится приемлемым, если взглянуть на него не с точки зрения города, а потока улицы.

Кафе, рестораны, игорные и публичные дома — это пристани и маяки улицы: «Горите белыми огнями, теснины улиц! Двери в ад, сверкайте пламенем над нами, чтоб не блуждать нам наугад».

По мере того как в Брюсове растет совершенство и строгость стиха, растет в нем и улица и становится первобытно-стихийной. Уже кажется, что не он говорит, а сама улица говорит его устами. Как одержимый даром пророчества, он говорит от лица ее то, что сам не мог бы сказать, что противно всему его духу и строю.

Такова «Слава толпе»: «Славлю я лики благии избранных веком угодников. Черни признание — бесценная плата; дара поэту достойнее нет! ...Славлю я правду твоих своеволий, толпа!».

В «Духах огня» улица раскрывается ему в «Legende des siècles» словами и образами в форме пламенных космических устремлений, «водопада катастроф», как некое огненное откровение.

И тут же рядом вещает он от своего имени пошлость обыденной улицы, философствующей на эстраде кафе-шантана: «Столетия — фонарики! О сколько вас во тьме! на прочной нити времени протянуто в уме!... Сверкают разноцветные в причудливом саду, в котором очарованный и я теперь иду. Вот пламенники красные — подряд по десяти. Ассирия! Ассирия! Мне мимо не пройти!.. А вот гирлянда желтая квадратных фонарей. Египет! Сила странная в неяркости твоей...» и т. п. изложение апокалипсического пролога к «Legede des siècles» словами и образами, заимствованными из увеселительных садов.

Валерий Брюсов не может так думать и так говорить. В этом есть нечто валаамовское. Здесь он — поэт сознательный по преимуществу, «разъявший алгеброй гармонию», исчисливший и замкнувший в математические уравнения все иррациональности чувства, становится таким же одержимым, таким же бессознательным поэтом, как Бальмонт.

Для передачи дыханья, напева, ритма улицы он находит размеры и сочетанья слов, которых никто не находил до него.

Улица была как буря. Толпы проходили,  
Словно их преследовал неотвратимый рок.  
Мчались omnibusы, кэбы и автомобили,  
Был неисчерпаем яростный людской поток.

Вывески, вертясь, сверкали переменным оком  
С неба, с высоты тридцатых этажей;  
В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком  
Выкрики газетчиков и щелканье бичей...

Здесь поразительно каждое слово, каждый изгиб ритма. И в то же время это напоминает синемаграф, воплотивший в себе всю устремленную, неудержимую душу Улицы, все ее мельканье, всю ее пестроту, всю ее вечную смену. Так же, как автомобиль, как толчки экспресса, как звук мотоциклета, синемаграф несет в себе ритм Улицы.

И как продолжается эта поразительная поэма «Конь блед».

И внезапно в эту бурю, в этот адский шепот,  
В этот воплотившийся в земные формы бред

Ворвался, вонзился чуждый несозвучный топот,  
Заглушая гулы, говор, грохоты карет...

Внезапно посреди Улицы показался Огнеликый Всадник: «Был у Всадника в руке развитый, длинный свиток. Огненные буквы возвещали имя “Смерть”... Полосами яркими, как пряжей пышных ниток, в высоте над городом вдруг разгорелась твердь».

Мгновенье ужаса. Люди падают на землю. Лошади прячут морды между ног. Продажная женщина в восторге целует коню копыта. Безумный пророчествует о Божьем суде...



Что же случилось? Пламя смерти испепелило преступный город? На месте осталась обожженная гряда развалин и столб праха? Так закончил бы поэму поэт старого города. Но для поэта улицы Огнеликий Всадник лишь случайно, медиумически появился на одной из пластинок синемаатографа, «набежало с улиц смежных новое движение», снова все слилось в «буре многошумной», и синемаатограф продолжал вертеться без мысли и без последствий, как «водопад катастроф», как «огнеструйный самум» духов огня.

Но лишь только Брюсов перестает быть бессознательным поэтом, устами которого вещают гении и демоны улицы, лишь только вновь пробуждается в нем гордое сознание его вольного «Я», его мысль возвращается к исконному, страшному врагу его духа — городу. Старый город не грозит ему, когда он идет в потоке улицы, но зато здесь на улице видения города будущего встают неотступнее и неотвратимее.

В «Замкнутых», говоря о старом городе, он спрашивает себя с тревогой: «Что, если город мой прообраз первый, малый того, что некогда жизнь явит в полноте?».

Поэтому, стараясь вызвать перед собой образ города будущего, он строит его бессознательно для себя по образцу города прошлого, выбирая стороны ему наиболее ненавистные, страшные и чудовищно преувеличивая их.

Грядущий «Город-Дом» является перед ним «беспощадным видением», «кошмарным сном», «чудовищем размеренно громадным, с стеклянным черепом, покрывшим шар земной», «машиной из машин», обязанной жизнью «колесам, блокам, коромыслам». Ему представляется, что уже бродит в «Неоконченном здании»: «Здесь будут проходы и комнаты! Все стены задвинутся сплошь! О, думы упорные, вспомните! Вы только забыли чертеж!».

И он чувствует «раба подавленную ярость», «всех наших помыслов обманутую старость».

Но сознание этой неизбежности невыносимо ему. Он хочет, чтобы было не так. Он хочет, чтобы «Будущий Царь Вселенной» был осуществлением грез о всех свободах человеческих. И тогда взывает он: «Тайно тебе поклоняюсь, гряди могущ и неведом! Перед тобой во прах повергаюсь, пусть буду путем к победам». Тогда он мечтает, что «Единый город скроет шар земной, как в чешую, в сверкающие стекла, чтоб вечно жить ласкательной весной, чтоб листьев зелень осенью не блекла». Что люди, «последыши и баловни природы», будут жить «в весельи торжества». «Свобода, братство, равенство, все то, о чем томимся мы почти без веры, к чему из нас не припадет никто, — те вкусят смело полностью, сверх меры».

Этот мотив в поэзии Брюсова нельзя принять иначе, как надрыв. Самим собой становится он лишь тогда, когда восклицает радостно и пророчески: «Борьба, как ярый вихрь, промчится по вселенной и в бешенстве сметет, как травы, города, и будут волки выть над опустелой Сеной, и стены Тауэра исчезнут без следа».

И все, что нас гнетет, снесет и светит время,  
Все чувства давние, всю власть заветных слов,  
И по земле пройдет неведомое племя,  
И будет снова мир таинственен и нов.  
И в руинах, звавшихся парламентской палатой,

Как будет радостен детей свободный крик,  
Как будет весело дробить останки статуй  
И складывать костры из бесконечных книг.  
Освобождение, восторг великой воли,  
Приветствую тебя и славлю из цепей!

Настолько же прекрасен и мощен его призыв к «Грядущим гуннам»: «На нас ордой опьянелой рухните с темных становий — оживить одряхлевшее тело волною пылающей крови. Поставьте, невольники воли, шалаши у костров, как бывало, всколосите веселое поле на месте тронного зала... А мы, мудрецы и поэты, хранители тайны и веры, унесем зажженные светлы в катакомбы, в пустыни, в пещеры»...

И хотя в этих строках Брюсов соглашается разделить судьбу «хранителей тайны и веры», но мечта отказывается представить его себе в катакомбах. Я вижу его скорее принимающим власть над гуннами и на обломках разрушенных цивилизаций утверждающим новый строй жизни.

Столько упоения и воли вкладывает он в эти призывы к разрушению Города, что у меня нет сомнения, что он первый во главе гуннов пошел бы против него.

Вся его драма «Земля» создана лишь для того, чтобы поднять руку против города грядущих времен и нанести ему последний, смертельный удар.

В этих драматических сценах соединены, как фокус, все страсти и все противоречия, преисполняющие его при виде города. Там он вводит нас в этот Город-Дом будущих времен, весь исчисленный и обязанный жизнью своей колесам и машинам. Но только строит он его совсем не на основании механических и физических возможностей и гипотез, а скорее из впечатлений Старого Города, только очень увлеченных и упрощенных.

Его город с сотнями этажей, Город, обнявший всю землю, Город, в котором человечество могло заблудиться и потерять выход к солнцу, этот город с несколькими круговыми залами, с галереями, ярусами, расположенными вокруг зал, с геометрическими правильными арками, открывающими бесконечные перспективы других покоев и проходов, и с бассейнами посредине, скорее напоминает театральные залы или роскошные сооружения для торговых рядов, чем тот Город, что должен наступить.

Вот в чем невозможность его. Как средневековый город принял свои формы от крепостной стены, узким кольцом стянувшей его, так Город Будущего должен сложиться под влиянием улицы. Творческая сила улицы в ее быстроте и напряженности. Дома и стены растут в высоту, и этажи множатся в местах ее наивысшего напряжения. В этом зародыш Города Будущего. Улица может затянуться стеклянной крышей, но она

останется улицей, туннелем, но не станет зданием или галереей. Если представить себе, что весь земной шар с иссякшими океанами обовьется тесно по всем направлениям многими ярусами, кольцами этих дорог-удавов, то ясно, что в этих исполинских артериях будет сосредоточена вся жизненная сила Города-Земли, что лишь молниеносная скорость и течение человеческих масс по их руслам может обусловить существование его.

Этот Город будет гигантским организмом, пронизанным до глубочайших тканей своих этими животворящими дорогами. Перерыв мирового движения, как паралич сердца, должен неминуемо повлечь за собой гибель всего Города.

В «Земле» Брюсова мы не находим никаких следов мировых дорог и сообщений. В ремарках мы читаем о переходах, галереях, лестницах, сотнях зал, сотнях этажей и раз упоминается об испортившихся подъемниках. Невероятно. В городе, обнявшем всю землю, все и всегда ходили пешком.

Душевный мир людей, населяющих этот Город, так же неправдоподобен, как и устройство самого города. Раковина, в которой живет моллюск, представляет точный отпечаток его тела и его сознания. Такой Город, который в течение «многих тысячелетий» служит обиталищем человека, забывшего о солнце и о зеленой земле, не может быть ничем иным, как *раковиной* человечества. Каждая машина, его оживляющая, каждый извив его переходов органически должны быть связаны с человеком, и не так, как в Старом Городе, а несравненно полнее и интимнее. Камни должны стать плотью и машины — инстинктом.

Между тем люди, населяющие брюсовский Город, сохранили все психические особенности, нравы и привычки Старого Города, и потому кажутся случайными гостями этих зал.

В Городе существует Орден Освободителей — мистический союз убийц, цель которого «освободить человечество от позора жизни», «разрушить единый дух от условной множественности тел», вернуть человечество в «великое Все мира». В одной из сцен является дух последней колдуньи, имевшей на земле власть над духами, демонами и призраками. Но магические здания погибли вместе с нею, потому что и души умерших уже начали покидать землю: «Все меньше духов осталось близ этой планеты, и с ними вместе покидали ее и демоны».

Эти тексты ясно указывают, что Брюсов стоит на точке зрения оккультных учений о единстве организма вселенной. Но найдя нужным подчеркнуть это, он принимает на себя логические обязательства.

Учение о духах звездных и духах стихийных представляет вполне последовательную и стройную систему, обнимающую собой все ткани мировой жизни. По этому учению, человек так близко и органично слит с мировой жизнью, что его дыхание, его кровотоечение, его сознание, его страсти являются такими же жизненными стихиями, в которых живут духи, окружающие землю, как для него самого жизненными стихиями являются воздух, вода, земля и огонь. Как же в таком случае тот факт, что сами духи уже покинули умирающую землю, должен отразиться на человечестве? Ведь в этом исчезновении духов из области земли громадное нарушение земного равновесия, целая катастрофа в психическом и физическом мире человека. Прежде всего, если быть логичным, катастрофа эта должна была бы сказаться в области страсти и любви, в виде полного угасания их. А между тем, хотя мы и читаем в «Земле» упоминание о том, что число рождений в городе сокращается, тем не менее герои драмы любят, целуют, обнимают с такою же страстью и силой, как герои старого мира.

Но быть может, мы не имеем права предъявлять эти требования к драматическому произведению... Быть может, рисуя город будущего, Брюсов и не хотел дать больше, чем бегло намеченные, условные театральные декорации, и, не заботясь ни об архитектурном, ни об историческом, ни о психологическом правдоподобии его, просто пожелал перенести в фантастическую обстановку драму вполне современных людей?

Но я в «Земле» слышу только голоса различных человеческих принципов, но не вижу людей. Когда, закрыв глаза, я стараюсь вызвать перед собой картины и сцены этой драмы, то мне представляется картина Давида «Клятва в мячном зале». И не сама картина, а эскиз к ней. Все депутаты национального собрания изображены там в виде нагих академий, лица их едва намечены, но мускулы и вся анатомия тела выписаны тщательно, обще и однообразно, как если бы для всех них позировал один натурщик. Это лишь скелет картины: в нем нет еще индивидуальностей, но есть общая схема движений, каждое лицо уже стоит на своем месте и делает свой жест.

В героях «Земли» я вижу тоже лишь анатомию «тела вообще». Они расставлены на своих местах, и каждый сохраняет свою позу. У них нет лица, и их невозможно различить по именам. Это неизбежно. Когда текст драмы был уже вполне закончен, Брюсов еще не решил, какие дать имена своим героям. Найти возможные имена для последних людей на земле было очень трудной задачей, и он разрешил ее остроумно и логично, взяв древнейшие имена, дошедшие до нас, — имена племени майев. Эти имена звучат в «Земле» красиво, громко и естественно, придавая всему особый архаизм грядущего. Но ни одно из действующих лиц не слилось со своим именем, ни одно имя не обозначает определенного характера.

Каждое живое «я» вырастает из своего имени, как из семени. Творцы новых человечеств в искусстве знают это глубже, чем кто-либо. Бальзак, столь дороживший каждой минутой своей кабинетной работы, когда начинал выяснять перед собой характер своего будущего романа, забрасывал перо на много дней и шел на улицу искать имен. Так бродил он целыми днями, читая вывески и прислушиваясь к говору, пока его глаза или его слуха не касалось то сочетание звуков, которое могло стать именем для его героя. Тогда только мозг его мог приняться за творческую работу, и имя одевалось

в плоть и кровь. Так же работал Гюго. Так же работает большинство беллетристов. Поэтому же те неопытные литераторы, которые на вопрос, отчего вы не пишете беллетристики? — наивно отвечают: «Я не умею дать имена своим героям», высказывают бессознательно одну из основных и таинственнейших истин творчества: создать — это назвать по имени.

У героев «Земли» нет индивидуальности. Поэтому их «единый дух» хочется разрешить от условной множественности тел. То, что есть ценного и большого в «Земле», — это «единый дух» Брюсова, ее создавшего, — мощный лирический дух, который веет в речах о солнце, о разрушении города, в «гимне Смерти» и в последней патетической сцене гибели.

Итак, вот итоги исследования моего о Брюсове как о «поэте Города».

Старому Городу он чужд всем своим духом, не понимает его жизни и не умеет читать его символов. Город Будущего он строит по образцу и подобию Старого Города. Но, не постигнув законов Старого Города, в Городе Будущего он обречен на то же незнание и непонимание, поэтому против сердца поет он ему гимны.

Истинным мощным поэтом — собою — становится он лишь тогда, когда призывает варваров к разрушению Города.

Если же в сивиллинском экстазе отдается он испугу улицы, глаголящей его устами, то становится слепым, как Бальмонт, становится поэтом равно способным на пошлое и на гениальное.

Такому яростному врагу города не подобает имя «поэта города». Имя же «поэта улицы» для него слишком мелко, так как охватывает лишь небольшую, случайную, полусознательную область его широкого, четкого, дневного таланта.

## ГОЛОСА ПОЭТОВ<sup>2</sup>

<sup>2</sup> *София Парнок. Стихотворения. Петр., 1916 г. Осип Мандельштам. Камень. Стихи. Петр., 1916 г.*

Голос — это самое пленительное и самое неуловимое в человеке. Голос — это внутренний слепок души.

У каждой души есть свой основной тон, а у голоса — основная интонация. Неуловимость этой интонации, невозможность ее ухватить, закрепить, описать составляют обаяние голоса.

Об этом думал умирающий Теофиль Готье, говоря, что, когда человек уходит, то безвозвратнее всего погибает его голос. Недаром сам Готье так тщетно, несмотря на всю точность определений, старался пластически выявить обаяние голоса в своей поэме «Контральто».

Но Теофиль Готье все же был неправ, потому что в стихе голос поэта продолжает жить со всеми своими интонациями.

Лирика — это и есть голос. Лирика — это и есть внутренняя статуя души, возникающая в то же мгновение, когда она создается.

И мы знаем голос Теофиля Готье отнюдь не по описаниям его, а по его стихам. Знаем юношеский, патетически расплавленный голос «Альбертюса», знаем и зрелый рокошущий и воркующий, быстроскользкий, густой, с отливами застывающего металла голос «Эмалей и камней».

Смысл лирики — это голос поэта, а не то, что он говорит. Как верно для лирика имя юношеской книги Верлэна — «Романсы без слов».

Мы знаем, как по-разному звучит один и тот же размер у двух поэтов только благодаря различным интонациям голоса; как блоковское «И вновь блеснув из чаши винной...» не похоже на «Мой дядя самых честных правил...», хотя эти два стиха и по размеру и по ритму — тождественны. Мы знаем, как обыденные слова разговорной речи по-особому звучат в голосах различных поэтов: как у Федора Сологуба по-своему звучат «злой», «смерть», «очарование»; как у Брюсова звучит «в веках», «пытка»; как Бальмонт совершенно не похоже ни на кого произносит «Любовь», «Солнце»; а Блок «маска», «мятель», «рука».

Голоса поэтов пережили на наших глазах большую эволюцию. Старые поэты «пели». Главное был напев. Напевов было немного. В них вправлялось все личное. Легко составлялся хор — школа. Пушкин в свое время ввел в русский стих четкую и сухую фразу — «прозу», которая подымала напевность соседних стихов до неведомой силы. Но эта благодарная пушкинская «проза» в стихе вскоре выродилась в однообразный речитатив, и голоса русских поэтов потонули к 80-м годам в однообразной и чувствительной напевности, синтез которой был дан Надсоном.

Французский «вер-либризм» приблизительно в ту же эпоху поднял мятеж против торжественно-однообразного гула Гюго, Леконт де Лиля и парнасцев.

Символизм был борьбой за права голоса, борьбой за более интимное слияние стиха и фразы, которое в сущности и создало «свободный стих».

Через это завоевание, совершенное в чужой речи, и русская лирика почувствовала себя внезапно свободной. Сразу зазвучали в русской поэзии, перебивая друг друга, несхожие, глубоко индивидуальные голоса, теперь нам хорошо знакомые.

Раньше всех ужалил ухо новой интонацией голос Бальмонта, капризный, изменчивый, весь пронизанный водоворотами и отливами, как сварка стали на отравленном клинке. Голос Зинаиды Гиппиус — стеклянно-четкий, иглистый и кольчатый. Металлически-глухой, чеканящий рифмы голос Брюсова. Литургийно-торжественный, с высокими теноровыми возгласиями голос Вячеслава Иванова.

Медвяный, прозрачный, со старческими придыханиями и полынною горечью на дне — голос Ф. Сологуба. Глухой, суровый, подземный бас Балтрушайтиса. Срывающийся в экстатических взвизгах фальцет Андрея Белого. Отрешенный, прислушивающийся и молитвенный голос А. Блока. Намеренно небрежная, пересыпанная жемчужными галлицизмами речь Кузмина. Шепоты, шелесты и осенние шелка Аделаиды Герцык. Мальчишески-озорная скороговорка Сергея Городецкого.

После этого был период, когда все русские поэты со страстью изучали анатомию и структуру стиха, разнимали его на составные части, искали числовых соотношений, стремились «алгеброй разъять гармонию», найти основные законы благозвучия и свести многообразие ритма к простейшим формулам.

Конечно, при этом выражались и обычные опасения: «Значит, теперь всякий может писать совершенные стихи»; и осуждения: «Настоящие поэты создавали свои поэмы, ничего этого не зная и не изучая».

Но вот миновало лишь несколько лет, и в русской лирике уже обнаруживаются плоды этой аналитической работы над стихом. И выявляются они не в тех, кто анатомировал и разымал, а в молодых, чисто интуитивно воспринявших итоги их исследований.

У старшего поколения современных поэтов лирический голос оставался голосом декламирующим, голосом напряженным, звучащим с возвышения, являясь более или менее точной стилизацией их живого голоса.

У последних пришельцев стих подошел гораздо интимнее, теснее к интимному, разговорному голосу поэта. В старшем поколении это уже предчувствовалось в Ин. Феод. Анненском и намечалось в Кузmine. Теперь это слияние стиха и голоса зазвучало непринужденно и свободно в поэзии Ахматовой, Марины Цветаевой, О. Мандельштама, Софии Парнок.

В их стихах все стало голосом. Все их обаяние только в голосе. Почти все равно, какие слова будут они произносить, так хочется прислушиваться к самым звукам их голосов, настолько свежих и новых в своей интимности. «Значенье — суета, и слово — только шум, когда фонетика — служанка Серафима», — как говорит Мандельштам. О, это совсем не обработанный голос певца, наполовину ставший инструментом, а именно зацветающий звук голоса, произносящего случайные слова, иногда еще юношески ломающегося, но пленительного, как неожиданная статуя души, растворяемая временем в то самое мгновение, когда она возникает.

У меня звучит в ушах последняя книга стихов Марины Цветаевой, так непохожая на ее первые полудетские книги, но я, к сожалению, не могу сослаться на нее, так как она еще не вышла. Но предо мной два сборника стихов Софии Парнок и О. Мандельштама, вышедшие в этом году, волнующие по-разному, но одним и тем же волнением. Волнением голоса, в который хочется вслушаться, который хочется остановить, но он скользит, как время между пальцев.

Вот стихотворение С. Парнок, через которое я вошел в ее книгу.

Смотрят снова глазами незрячими  
Матерь Божья и Спаситель-Младенец.  
Пахнет ладаном, маслом и воском.  
Церковь тихими полнится плачами.  
Тают свечи у юных смиренниц  
В кулачке окоченелом и жестком.

Ах, от смерти моей уведи меня,  
Ты, чьи руки загорелы и свежи,  
Ты, что мимо прошла, раззадоря!  
Не в твоём ли отчаянном имени  
Ветер всех буревых побережий,  
О Марина, соименница моря!

Все это стихотворение — одна фраза, крикнутая единым духом, без перерывов. Первая строфа — созерцание, длительная задумчивость, сжимающаяся до боли в ее последнем стихе («В кулачке окоченелом и жестком»). Вторая — неожиданный вопль, через который проходит целая смена интонаций: он начинается глубоким женским контрольтю («Ах, от смерти моей уведи меня...») и постепенным нарастанием чувства переходит от отчаяния к юношескому вызову, девичьему крику... («Не в твоём ли отчаянном имени...»).

Это стихотворение — ключ к голосу всей книги: в ней ряд стихотворений, продуманных, замолчанных, молча закрепленных, и ряд стихов, крикнутых, прошепанных, сказанных, отвеченных. Внутренняя статуя голоса возникает из этого зябкого молчания сердца, прерываемого криком нахлынувшей жизни.

В молчании кажется, «как будто кто-то равнодушный с вещей и лиц совлек покров. — И тьма, — как будто тень от света, и свет — как будто отблеск тьмы. Да был ли день? И ночь ли это? Не сон ли чей-то смутный мы?» («Белою ночью»); голоса поют «Обрети и расточи»; время года «полувесна и полуосень»; «Сонет дописан, вальс дослушан, и доцелованы уста». «Ни святости, ни греха, во мне, как во всем дыханье — подземное колыханье вскипающего стиха».

И вот тут, как в приведенном выше стихотворении, прорывается вопль к жизни: «Снова сердце — сумасшедший капитан, — правит парус к неотвратной гибели»... и снова: «Сердце открыто ветрам — всем ветрам», и начинается упрямый спор с уходящим временем: «Злому верить не хочу календарю. Кто-то жуткий, что торопишь? Я не подарю ни минутки. Отщипнуть бы, выхватить из жизни день, душу вытрясть... Я твою, пустая, злая дребедень, знаю хитрость», а после этого торжествуя: «Сегодня весна впервые, и миру несколько лет!».

В этом основной, пленяющий изгиб лирического голоса С. Парнок.

Но среди интонаций ее останавливают своей глубокой страстностью и пронзительностью все слова, касающиеся любви и ее ран:

«Ты не спросишь в ночи буйные, первой страстью прожжена, чьи касанья поцелуйные зацеловывать должна», или:



Вспомнились эти глаза с невероятный зрачком...  
...Но под ударом любви ты — что золото ковкое!

Я наклонилась к лицу, бледному в страстной тени,  
Где словно смерть провела снеговую пуховкою.

Или о цыганке:

«Тех крестили в крестильной купели, эту — в адском, смоляном котле».

И рядом с этими нотами исступления и боли, в лирическом голосе С. Парнок есть уклоны грации и нежности, достойные греческой «Антологии»: «Ах, как бабочка, на стебле руки моей, погостила миг — не боле — твоя рука»... «Когда я твои губами слушала сердце»...

Сомнения быть не может: в этой лирике звучит тот волнующий и странный голос, о котором Теофиль Готье сказал:

Que tu me plais, ô timbre étranger!  
Son double, homme et femme a la fois,

Contralto, bizarre melange,  
Hermaphrodite de la voix.

Что по-русски можно перевести так:

Меня пленяет это слиянье  
Юноши с девушкой в тембре слов —

Контральто! — странное сочетанье —  
Гермафродит голосов!

Рядом с этим гибким и разработанным женским контральто, хорошо знающим свою силу и умеющим ею пользоваться, юношеский бас О. Манделштама может показаться неуклюжим и откровенно ломающимся. Это и есть отчасти. Но какое богатство оттенков, какой диапазон уже теперь намечены в этом голосе, который будет еще более гибким и мощным.

Манделштам не хочет *разговаривать* стихом, — это прирожденный *певец*, и признает он не чтение стихов, а только патетическую декламацию; его идеал — театр Расина, когда «расплавленный страданием крепнет голос, и достигает скорбного закала негодованьем раскаленный слог».

В его книге чувствуется напряженная гортань, обозначается горло певца с прыгающим адамовым яблоком. Часто на протяжении многих страниц он только пробует голос, испытывает его глубину, силу и нажим интонации. Для ценителя лирического пения эти пробы голоса, эти лирические фразы прекрасны.

Осенний сумрак, ржавое железо —  
Скрипит, поет и разъедает кровь —

Что мне соблазн и все богатства Креза  
Пред лезвием твоей тоски, Господь?..

Или:

Отравлен хлеб и воздух выпит —  
Так трудно раны врачевать —

Иосиф, проданный в Египет,  
Не мог сильнее тосковать...

Обе эти фразы из начала книги, которая расположена хронологически. Но я беру такое же четверостишие из ее конца. Насколько этот же голос звучит гуще, глубже, свободнее:

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.  
Я список кораблей прочел до середины:

Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,  
Что над Элладаю когда-то поднялся...

В любви поэта к патетическому и торжественному нет ничего нового: все поэты начинают с этой любви.

«Как царский скиптр в скинии пророков, у нас цвела торжественная боль», — говорит Манделштам про старую драматическую поэзию. Оригинально то, что его торжественность не однообразна, что для ее передачи ему надо предварительно изучить тысячи оттенков и модуляций, что в патетическом он любит не самый подъем чувства, а таинственное цветение голоса: «Зловещий голос, горький хмель, — души расковывает недра; — так негодующая Федра, — стояла некогда Рашель». Поэтому он молится:

«Да обретут мои уста первоначальную немоту» и закликает: «Останься пеной, Афродита, и слово — в музыку вернись». Он старается достигнуть истоков речи: «Она еще не родилась. Она и музыка, и слово и потому всего живого ненарушаемая связь».

Природа для него оживает через сравнение со звуком, с метрикой.

«Как бы *цезурую* зияет этот день!» — восклицает он и описывает тихий летний день такими словами: «Есть иволги в лесах, и гласных долгота в тонических стихах — единственная мера; но только раз в году бывает разлита в природе длительность, как в метрике Гомера».

Лучшие стихотворения «Камня» посвящены таинствам речи и голоса, которые он прочувствовал глубже всего. И вероятно поэтому в мире пластическом он сильнее всего чувствует архитектуру; потому что не есть ли архитектура — камень, который стал словом, и не каждый ли собор звучит своим голосом? «И пятиглавые Московские соборы — с итальянской и русской душой», и Айя-София с ее «гулким рыданием серафимов», и Notre-Dame, где «как некогда Адам, распластывая нервы, играет мышцами крестовый легкий свод», Архангельский собор «весь удивленья райских дуг» и Казанский: «распластался храм Господен, как легкий крестовик-паук».

Для Манделштама торжественное всегда театрально и соединено с пышными драпировками и величественным жестом. Какой великолепный плафонный барокко дает он в заключение «Оды Бетховену»: «И царской скинии над нами разодран



шелковый шатер, и в промежутке воспаленном, где мы не видим ничего — ты указал в чертоге тронном на белой славы торжество!»...

Ода — это его область. Ему удаются синтетически-живописные исторические определения: «Завоевателей исконная земля — Европа в рубище Священного Союза... Пята Испании, Италии Медуза, и Польша нежная, где нету короля...», «...с тех пор, как в Бонапарта гусиное перо направил Метерних...».

Но диапазон его тем очень широк, и он, нисколько не понижая густого тембра своего стиха, может говорить и об аббате «Флобера и Золя», который проходит вдоль межи «влача остаток власти Рима, среди колосьев спелой ржи», а вечером: «Он Цицерона на перине читает, отходя ко сну: так птицы на своей латыни молились Богу в старину». И о кинематографе: «Кинематограф... Три скамейки. Сантиментальная горячка... И в исступлении, как титана, она заламывает руки. Разлука. Бешеные звуки затравленного фортепьяно».

Голос Мандельштама необыкновенно звучен и богат оттенками и изгибами. Но настоящее цветение его еще впереди. А этот «камень» пока еще один из тех, которые Демосфен брал в рот, чтобы выработать себе отчетливую дикцию.

# Марина Цветаева

1892—1941



\* \* \*

Моим стихам, написанным так рано,  
Что и не знала я, что я — поэт,  
Сорвавшимся, как брызги из фонтана,  
Как искры из ракет,

Ворвавшимся, как маленькие черти,  
В святилище, где сон и фимиам,

## ВОСКЛИЦАТЕЛЬНЫЙ ЗНАК

Сам не ведая как,  
Ты слетел без раздумья,  
Знак любви и безумья,  
Восклицательный знак!

Застающий врасплох  
Тайну каждого.....

## СТИХИ К БЛОКУ

1

Имя твое — птица в руке,  
Имя твое — льдинка на языке,  
Одно — единственное движенье губ,  
Имя твое — пять букв.  
Мячик, пойманный на лету,  
Серебряный бубенец во рту,

Камень, кинутый в тихий пруд,  
Всхлипнет так, как тебя зовут.  
В легком щелканье ночных копыт

## АХМАТОВОЙ

1

О, Муза плача, прекраснейшая из муз!  
О ты, шальное исчадие ночи белой!  
Ты черную насылаешь метель на Русь,  
И вопли твои вонзаются в нас, как стрелы.

И мы шарахаемся и глухое: ох! —  
Сто тысячное — тебе присягает: Анна  
Ахматова! Это имя — огромный вздох,  
И в глубь он падает, которая безымянна.

Моим стихам о юности и смерти,  
— Нечитанным стихам!

Разбросанным в пыли по магазинам,  
Где их никто не брал и не берет,  
Моим стихам, как драгоценным винам,  
Настанет свой черед.

*Май 1913*

*Коктебель*

.....  
Заключительный вздох!

В небо кинутый флаг —  
Вызов смелого жеста.  
Знак вражды и протеста,  
Восклицательный знак!

<1913>

Громкое имя твое гремит.  
И назовет его нам в висок  
Звонко щелкающий курок.

Имя твое — ах, нельзя! —  
Имя твое — поцелуй в глаза,  
В нежную стужу недвижных век,  
Имя твое — поцелуй в снег.  
Ключевой, ледяной, голубой глоток...  
С именем твоим — сон глубокий.

*15 апреля 1916*

Мы коронованы тем, что одну с тобой  
Мы землю топчем, что небо над нами — то же!  
И тот, кто ранен смертельной твоей судьбой,  
Уже бессмертным на смертное сходит ложе.

В певучем граде моем купола горят,  
И Спаса светлого славит слепец бродячий...  
И я дарю тебе свой колокольный град,  
— Ахматова! — и сердце свое в придачу.

*19 июня 1916*

2

Охватила голову и стою,  
— Что людские козни! —  
Охватила голову и пою  
На заре на поздней.

Ах, неистовая меня волна  
Подняла на гребень!  
Я тебя пою, что у нас — одна,  
Как луна на небе!

Что, на сердце вороном налетев,  
В облака вонзилась.  
Горбоносую, чей смертелен гнев  
И смертельна — милость.

Что и над червонным моим Кремлем  
Свою ночь простерла,  
Что певучей негою, как ремнем,  
Мне стянула горло.

Ах, я счастлива! Никогда заря  
Не сгорала чище.  
Ах, я счастлива, что тебя даря,  
Удаляюсь — нищей,

650 Что тебя, чей голос — о глубь, о мгла! —  
Мне дыханье сузил,  
Я впервые именем назвала  
Царскосельской Музы.

22 июня 1916

3

Еще один огромный взмах —  
И спят ресницы.  
О, тело милое! О, прах  
Легчайшей птицы!

Что делала в тумане дней?  
Ждала и пела...  
Так много вдоха было в ней,  
Так мало — тела.

Не человечески мила  
Ее дремота.  
От ангела и от орла  
В ней было что-то.

И спит, а хор ее манит  
В сады Эдема.  
Как будто песнями не сыт  
Уснувший демон!

Часы, года, века. — Ни нас,  
Ни наших комнат.  
И памятник, накоренясь,  
Уже не помнит.

Давно бездействует метла,  
И никнут льстиво  
Над Музой Царского Села  
Кресты крапивы.

23 июня 1916

4

Имя ребенка — Лев,  
Матери — Анна.  
В имени его — гнев,  
В материнском — тишь.  
Волосом он рыж  
— Голова тюльпана! —  
Что ж, осанна  
Маленькому царю.

Дай ему Бог — вздох  
И улыбку матери,

Взгляд — искателя  
Жемчугов.  
Бог, внимательней  
За ним присматривай:  
Царский сын — гадательней  
Остальных сынов.

Рыжий львеныш  
С глазами зелеными,  
Страшное наследье тебе нести!

Северный Океан и Южный  
И нить жемчужных  
Черных четок — в твоей горсти!

24 июня 1916

5

Сколько спутников и друзей!  
Ты никому не вторишь.  
Правят юностью нежной сей —  
Гордость и горечь.

Помнишь бешеный день в порту,  
Южных ветров угрозы,  
Рев Каспия — и во рту  
Крылышко розы.

Как цыганка тебе дала  
Камень в резной оправе,  
Как цыганка тебе врала  
Что-то о славе...

И — высоко у парусов —  
Отрока в синей блузе.  
Гром моря и грозный зов  
Раненой Музы.

25 июня 1916

6

Не отстать тебе! Я — острожник,  
Ты — конвойный. Судьба одна.  
И одна в пустоте порожней  
Подорожная нам дана.

Уж и нрав у меня спокойный!  
Уж и очи мои ясны!  
Отпусти-ка меня, конвойный,  
Прогуляться до той сосны!

26 июня 1916

7

Ты, срывающая покров  
С катафалков и с колыбелей,  
Разъярительница ветров,  
Насылательница метелей,

Лихорадок, стихов и войн,  
— Чернокнижница! — Крепостница! —  
Я слышала грозный вой  
Львов, вещающих колесницу.

Слышу страстные голоса —  
И один, что молчит упорно.  
Вижу красные паруса —  
И один — между ними — черный.

Океаном ли правишь путь,  
Или воздухом — всею грудью  
Жду, как солнцу, подставив грудь  
Смертоносному правосудью.

26 июня 1916

8

На базаре кричал народ,  
Пар вылетал из булочной.  
Я запомнила алый рот  
Узколицей певицы уличной.

В темном — с цветиками — платке,  
— Милости удостоиться  
Ты, потупленная, в толпе  
Богомолук у Сергей-Троицы,

Помолись за меня, краса  
Грустная и бесовская,  
Как поставят тебя леса  
Богородицей хлыстовскою.

27 июня 1916

9

Златоустой Анне — вся Русь  
Искушительному глаголу, —  
Ветер, голос мой донеси  
И вот этот мой вздох тяжелый.

Расскажи, сгорающий небосклон,  
Про глаза, что черны от боли,  
И про тихий земной поклон  
Посреди золотого поля.

Ты в грозовой выси  
Обретенный вновь!  
Ты! — Безымянный!  
Донеси любовь мою  
Златоустой Анне — вся Русь!

27 июня 1916

10

У тонкой проволоки над волной овсов  
Сегодня голос — как тысяча голосов!

И бубенцы проезжие — свят, свят, свят —  
Не тем же ль голосом, Господи, говорят.

Стою и слушаю и растираю колос,  
И темным куполом меня замыкает — голос.

Не этих ивовых плавающих ветвей  
Касаюсь истоиво, — а руки твоей.

Для всех, в томленьи славящих твой подъезд, —  
Земная женщина, мне же — небесный крест!

Тебе одной ночами кладу поклоны,  
И все *твоими* очами глядят иконы!

1 июля 1916

\* \* \*

Каждый стих — дитя любви,  
Нищий незаконнорожденный.  
Первенец — у колен  
На поклон ветрам — положенный.

\* \* \*

Стихи растут, как звезды и как розы,  
Как красота — ненужная в семье.  
А на венцы и на апофеозы —  
Один ответ: — Откуда мне сие?

\* \* \*

Кто создан из камня, кто создан из глины, —  
А я серебрюсь и сверкаю!  
Мне дело — измена, мне имя — Марина,  
Я — брэнная пена морская.

Кто создан из глины, кто создан из плоти —  
Тем гроб и надгробные плиты...  
— В купели морской крещена — и в полете  
Своем — непрестанно разбита!

11

Ты солнце в выси мне застишь,  
Все звезды в твоей горсти!  
Ах, если бы — двери настезь! —  
Как ветер к тебе войти!

И залепетать, и вспыхнуть,  
И круто потупить взгляд,  
И, всхлипывая, затихнуть,  
Как в детстве, когда простят.

2 июля 1916

12

Руки даны мне — протягивать каждому обе,  
Не удержать ни одной, губы — давать имена,  
Очи — не видеть, высокие брови над ними —  
Нежно дивиться любви и — нежней — нелюбви.

А этот колокол там, что кремлевских тяжеле,  
Безостановочно ходит и ходит в груди, —  
Это — кто знает? — не знаю, — быть может, — должно быть —  
Мне загоститься не дать на российской земле!

2 июля 1916

13

А что если кудри в плат  
Упрячу — что вьются валом,  
И в синий вечерний хлад  
Побреду себе.....

— Куда это держишь путь,  
Красавица — аль в обитель?  
— Нет, милый, хочу взглянуть  
На царицу, на царевича, на Питер.

— Ну, дай тебе Бог! — Тебе! —  
Стоим опустив ресницы.  
— Поклон от меня Неве,  
Коль запомнишь, да царевичу с царицей.

...И вот меж крылец — крыльцо  
Горит заревою пылью,  
И вот — промеж лиц — лицо  
Горбоносое и волосы как крылья.

На лестницу нам нельзя, —  
Следы по ступенькам лягут.  
И снизу — глаза в глаза:  
— Не потребуется ли, барынька, ягод?

28 июня 1916

Сердцу ад и алтарь,  
Сердцу — рай и позор.  
Кто отец? — Может — царь.  
Может — царь, может — вор.

14 августа 1918

Мы спим — и вот, сквозь каменные плиты,  
Небесный гость в четыре лепестка.  
О мир, пойми! Певцом — во сне — открыты  
Закон звезды и формула цветка.

14 августа 1918

Сквозь каждое сердце, сквозь каждые сети  
Пробьется мое своеволие.  
Меня — видишь кудри беспутные эти? —  
Земною не сделаешь солью.

Дробясь о гранитные ваши колена,  
Я с каждой волной — воскресаю!  
Да здравствует пена — веселая пена —  
Высокая пена морская!

23 мая 1920

## ПЛАЧ ЯРОСЛАВНЫ

Вопль стародавний,  
Плач Ярославны —  
Слышите?  
С башенной вышечки  
Неперерывный  
Вопль — неизбывный:

— Игорь мой! Князь  
Игорь мой! Князь  
Игорь!

Ворон, не слезь  
Глаз моих — пусть  
Плачут!

Солнце, мечи  
Стрелы в них — пусть  
Слепнут!

Кончена Русь!  
Игорь мой! Русь!  
Игорь!

652

Лжет летописец, что Игорь опять в дом свой  
Солнцем взошел — обманул нас Баян льстивый.  
Знаешь конец? Там, где Дон и Донец — плещут,  
Пал меж знамен Игорь на сон — вечный.

Белое тело его — ворон клевал.  
Белое дело его — ветер сказал.

Подымайся, ветер, по оврагам,

## МУЗА

Ни грамот, ни праотцев,  
Ни ясного сокола.  
Идет-отрывается, —  
Такая далекая!

Под смуглыми веками —  
Пожар златокрылый.  
Рукою обветренной  
Взяла — и забыла.

Подол неподобранный,  
Ошметок оскаленный.

\* \* \*

Не для льстивых этих риз, лживых ряс —  
Голосистою на свет родилась!

Не ночные мои сны — наяву!  
Шипом-шепотом, как вы, не живу!

От тебя у меня, шепот-тот-шип —  
Лира, лира, лебединый загиб!

С лавром, с зорями, с ветрами союз,  
Не монашествую я — веселюсь!

И мальчишка — недурен-белокур!  
Ну, а накрыть уж пошло чересчур, —

\* \* \*

Ищи себе доверчивых подруг,  
Не выправивших чуда на число.  
Я знаю, что Венера — дело рук,  
Ремесленник, — и знаю ремесло.

Подымайся, ветер, по равнинам,

Торопись, ветрило-вихрь-бродяга,  
Над тем Доном, белым Доном лебединым!

Долетай до городской до стенки,  
С коей по миру несется плач надгробный.  
Не гляди, что подгибаются колени,  
Что тускнеет ее лик солнцеподобный...

— Ветер, ветер!  
— Княгиня, весть!  
Князь твой мертвый лежит —  
За честь!

Вопль стародавний,  
Плач Ярославны —  
Слышите?  
Вопль ее — ярый,  
Плач ее, плач —  
Плавный:

— Кто мне заздравную чару  
Из рук — выбил?  
Старой не быть мне,  
Под камешком гнить,  
Игорь!

Дёрном-глиной заткните рот  
Алый мой — нонче ж.  
Кончен  
Белый поход.

5 января 1921

Не злая, не добрая,  
А так себе: дальняя.

Не плачет, не сетует:  
Рванул — так и милый!  
Рукою обветренной  
Дала — и забыла.

Забыла — и россыпью  
Гортанною, клетотом...  
— Храни ее, господи,  
Такую далекую!

19 ноября 1921

От тебя у меня, шепот-тот-шип —  
Лира, лира, лебединый загиб!

Доля женская, слышать, тяжела!  
А не знаю — на весы не брала!

Не продажный мой товар — даровой!  
Ну, а ноготь как пойдет синевой, —

От тебя у меня, клетот-тот-хрип —  
Лира, лира, лебединый загиб!

4 декабря 1921

От высокаторжественных немот  
До полного попрапия души:  
Всю лестницу божественную — от:  
Дыхание мое — до: не дыши!

18 июня 1922



## ПРОВОДА

*Des Herzens Woge schäumte nicht so schön empor, und würde Geist,  
wenn nicht der alte stumme Fels, das Schicksal, ihr entgegenstehe\**

1

Вереницею певчих свай,  
Подпирающих Эмпиреи,  
Посылаю тебе свой пай  
Праха дольного.

По аллее

Вздохов — проволокой к столбу —  
Телеграфное: лю — ю — блю...

Умоляю... (печатный бланк  
Не вместит! Проводами прощай!)  
Это — свай, на них Атлант  
Опустил скаковую площадь  
Небожителей...

Вдоль свай

Телеграфное: про — о — щай...

Слышишь? Это последний срыв  
Глотки сорванной: про — о — стите...  
Это — снасти над морем нив,  
Атлантический путь тихий:

Выше, выше — и сли — лись  
В Ариаднино: ве — ер — нись,

Обернись!.. Даровых больниц  
Заунывное: не выйду!  
Это — проводами стальных  
Проводов — голоса Аида

Удаляющиеся... Даль  
Заклинающее: жа — аль...

Пожалейте! (В сем хоре — сей  
Различаешь?) В предсмертном крике  
Упирающихся страстей —  
Дуновение Эвридики:

Через насыпи — и — рвы  
Эвридикино: у — у — вы,

Не у —  
17 марта 1923

2

Чтоб высказать тебе... да нет, в ряды  
И в рифмы сдавленные... Сердце — шире!  
Боюсь, что мало для такой беды  
Всего Расина и всего Шекспира!

«Все плакали, и если кровь болит...  
Все плакали, и если в розах — змеи»...  
Но был один — у Федры — Ипполит!  
Плач Ариадны — об одном Тезее!

Терзание! Ни берегов, ни вех!  
Да, ибо утверждаю, в счете сбившись,  
Что я в тебе утрачиваю всех  
Когда-либо и где-либо *небывших!*

Какая чайня — когда насквозь  
Тобой пропитанный — весь воздух свылся!  
Раз Наксосом мне — собственная кость!  
Раз собственная кровь под кожей — Стиксом!

Тщета! во мне она! Везде! закрыв  
Глаза: без dna она! без дня! И дата

Лжет календарная...

Как ты — Разрыв,

Не Ариадна я и не...

— Утрата!

О по каким морям и городам  
Тебя искать? (Незримого — незрячей!)  
Я провода вверяю проводам,  
И в телеграфный столб упершись — плачу.

18 марта 1923

3

(Пути)

Все перебрав и все отбросив,  
(В особенности — семафор!)  
Дичайшей из разногосиц  
Школ, оттепелей... (целый хор

На помощь!) Рукава как стяги  
Выбрасывая...

— Без стыда! —

Гудят моей высокой тяги  
Лирические провода.

Столб телеграфный! Можно ль кратче  
Избрать? Доколе небо есть —  
Чувств непреложный передатчик,  
Уст осязаемая весть...

Знай, что доколе свод небесный,  
Доколе зори к рубежу —  
Столь явственно и повсеместно  
И длительно тебя вяжу.

Чрез лихолетие эпохи,  
Лжей насыпи — из снасти в снасть —  
Мои неизданные вздохи,  
Моя неистовая страсть...

Вне телеграмм (простых и срочных  
Штампованностей постоянств!)  
Весною стоков водосточных  
И проволокою пространств.

19 марта 1923

4

Самовластная слобода!  
Телеграфные провода!

Вожделий — моих — выспренных,  
Крик — из чрева и на ветр!  
Это сердце мое, искрою  
Магнетической — рвет метр.

— «Метр и меру?» Но чет — верное  
Измерение мстит! — Мчись  
Над метрическими — мертвыми —  
Лжесвидетельствами — свист!

Тсс... А ежели вдруг (всюду же  
Провода и столбы?) лоб  
Заломивши поймешь: трудные  
Словеса сии — лишь вопль

Соловьиный, с пути сбившийся:  
— Без любимого мир пуст! —  
В Лиру рук твоих влю — бившийся,  
И в Леилу твоих уст!

20 марта 1923

\*Сердечная волна не вздымалась бы так высоко и не становилась бы Духом, когда бы на ее пути не вставала старая немая скала — Судьба (нем.).

## ПОЭТЫ

1

Поэт — издали заводит речь.  
Поэта — далеко заводит речь.

Планетами, приметами... окольных  
Притч рытвинами... Между *да* и *нет*  
Он — даже размахнувшись с колокольни —  
Крюк выморочит... Ибо путь комет —

Поэтов путь. Развешенные звенья  
Причинности — вот связь его! Кверху лбом —  
Отчаесть! Поэтов затмения  
Не предугаданы календарем.

Он тот, кто смешивает карты,  
Обманывает вес и счет,  
Он тот, кто *спрашивает* с парты,  
Кто Канта наголову бьет,

Кто в каменном гробу Бастилий  
Как дерево в своей красе.  
Тот, чьи следы — всегда простыли,  
Тот поезд, на который все  
Опаздывают...

— ибо путь комет —

654 Поэтов путь: жжя, а не согревая,  
Рвя, а не возвращая — взрыв и взлом —  
Твоя стезя, гривастая кривая,  
Не предугадана календарем!

8 апреля 1923

2

Есть в мире лишние, добавочные,  
Не вписанные в окоем.  
(Не числящимся в ваших справочниках,  
Им свалочная яма — дом)

\* \* \*

Емче органа и звонче бубна  
Мольв — и одна для всех:  
Ох, когда трудно, и ах, когда чудно,  
А не дается — эх!

Ах с Эмпиреев и ох вдоль пахот,  
И повинись, поэт,  
Что ничего кроме этих ахов,  
Охов, у Музы нет.

Наинасыщеннейшая рифма  
Недр, наинизший тон.  
Так, перед вспыхнувшей Суламифью —  
Ахнувший Соломон.

Ах: разрывающееся сердце,  
Слог, на котором мрут.  
Ах, это занавес — вдруг — разверстый.  
Ох: ломовой хомут.

\* \* \*

Что, Муза моя! Жива ли еще?  
Так узник стучит к товарищу  
В слух, в ямку, перстом продолбленную  
— Что Муза моя? Надолго ли ей?

Соседки, сердцами спутанные.  
Тюремное перестукиванье.

Что Муза моя? Жива ли еще?  
Глазами не зная желающих,

Есть в мире полые, затолканные,  
Немотствующие — навоз,  
Гвоздь — вашему подолу шелковому!  
Грязь брезгует из-под колес!

Есть в мире мнимые, невидимые:  
(Знак: лепрозариумов крап!)  
Есть в мире Иовы, что Иову  
Завидовали бы — когда б:

Поэты мы — и в рифму с париями,  
Но выступив из берегов,  
Мы бога у богинь оспариваем  
И девственницу у богов!  
22 апреля 1923

3

Что же мне делать, слепцу и пасынку,  
В мире, где каждый и отч и зряч,  
Где по анафемам, как по насыпям —  
Страсти! где насморком  
Назван — плач!

Что же мне делать, ребром и промыслом  
Певчей! — как провод! загар! Сибирь!  
По наважденьям своим — как по мосту!  
С их невесомостью  
В мире гирь.

Что же мне делать, певцу и первенцу,  
В мире, где наичернейший — сер!  
Где вдохновенье хранят, как в термосе!  
С этой безмерностью  
В мире мер?!

22 апреля 1923

Словоискатель, словесный хахаль,  
Слов неприкрытый кран,  
Эх, слуханул бы разок — как ахал  
В ночь половецкий стан!

И пригibasя, и зверем прядал...  
В мхах, в звуковом меху:  
Ах — да ведь это ж цыганский табор  
— Весь! — и с луной вверху!

Се жеребец, на аршин ощерясь,  
Ржет, предвкушая бег.  
Се, напорившись на конский череп,  
Песнь заказал Олег —

Пушкину. И — раскалясь в полете —  
В прабогатырских тьмах —  
Неодолимые возгласы плоти:  
Ох! — эх! — ах!

23 декабря 1924

Усмешкою правду кроющими,  
Соседскими, справа-коечными

— Что, братец? Часочек выиграла?  
Больничное перемигиванье.

Эх, дело мое! Эх, марлевое!  
Так небо боев над Армиями,  
Зарницами вкось исчерканное,  
Ресничное пересверкиванье.

В воронке дымка рассеянного —  
Солдатское пересмеиванье.

Ну, Муза моя! Хоть рифму еще!  
Щекой — Илионом вспыхнувшей

\* \* \*

Рас — стояние: версты, мили...  
Нас рас — ставили, рас — садили,  
Чтобы тихо себя вели  
По двум разным концам земли.

Рас — стояние: версты, дали...  
Нас расклеили, распаяли,  
В две руки развели, распяв,  
И не знали, что это — сплав

Вдохновений и сухожилий...  
Не рассорили — рассорили,

## СТИХИ К ПУШКИНУ

1

Бич жандармов, бог студентов,  
Желчь мужей, услада жен,  
Пушкин — в роли монумента?  
Гостя каменного? — он,

Скалозубый, нагловзорый  
Пушкин — в роли Командора?

Критик — ноя, нытик — вторя:  
“Где же пушкинское (взрыд)  
Чувство меры?” Чувство — моря  
Позабыли — о гранит

Бьющегося? Тот, соленый  
Пушкин — в роли лексикона?

Две ноги свои — погреться —  
Вытянувший, и на стол  
Вспрыгнувший при Самодержце  
Африканский самовол —

Наших прадедов умора —  
Пушкин — в роли гувернера?

Черного не переокрасить  
В белого — неисправим!  
Недурен российский классик,  
Небо Африки — своим

Звавший, невское — проклятым!  
— Пушкин — в роли русопята?

Ох, брадатые авгуры!  
Задал, задал бы вам бал  
Тот, кто царскую цензуру  
Только с дурой рифмовал,

А “Европы Вестник” — с...  
Пушкин — в роли гробокопа?

К пушкинскому юбилею  
Тоже речь произнесем:  
Всех румяней и смуглее  
До сих пор на свете всем,

Всех живучей и живее!  
Пушкин — в роли мавзолея?

К щеке: «Не крушись! Расковывает  
Смерть — узы мои! До скорого ведь?»

Предсмертного ложа свадебного —  
Последнее перетрагиванье.

15 января 1925

Расслоили...  
Стена да ров.  
Расселили нас как орлов-

Заговорщиков: версты, дали...  
Не расстроили — растеряли.  
По трущобам земных широт  
Рассовали нас как сирот.

Который уж, ну который — март?!  
Разбили нас — как колоду карт!

24 марта 1925

То-то к пушкинским избушкам  
Лепитесь, что сами — хлам!  
Как из душа! Как из пушки —  
Пушкиным — по соловьям

Слова, соколам полета!  
— Пушкин — в роли пулемета!

Уши лопнули от вопля:  
“Перед Пушкиным во фронт!”  
А куда девали пекло  
Губ, куда девали — бунт

Пушкинский? уст окаянство?  
Пушкин — в меру пушкиньянца!

Томики поставив в шкафчик —  
Посмешаете ж его,  
Беженство свое смешавши  
С белым бешенством его!

Белокровье мозга, морга  
Синь — с оскалом негра, горло  
Кажущим...

Поскакал бы, Всадник Медный,  
Он со всех копыт — назад.  
Трусоват был Ваня бедный,  
Ну, а он — не трусоват.

Сей, глядевший во все страны —  
В роли собственной Татьяны?

Что вы делаете, карлы,  
Этот — голубей олив —  
Самый вольный, самый крайний  
Лоб — навеки заклеив

Низостию двуединой  
Золота и середины?

“Пушкин — тога, Пушкин — схи́ма,  
Пушкин — мера, Пушкин — грань...”  
Пушкин, Пушкин, Пушкин — имя  
Благородное — как брань

Площадную — попугаи.

— Пушкин? Очень испугали!

25 июня 1931

### 3

#### (Станок)

Вся его наука —  
Мощь. Светло — гляжу:  
Пушкинскую руку  
Жму, а не лижу.

Прадеду — товарка:  
В той же мастерской!  
Каждая помарка —  
Как своей рукой.

Вольному — под стопки?  
Мне, в котле чудес  
Сём — открытой скобки  
Ведающей — вес,

Мнящейся описки —  
Смысл, короче — все.  
Ибо нету сыска  
Пуще, чем родство!

*Пелось* как — поется  
И поньне — так.  
Знаем, как “дается”!  
Над тобой, “пустяк”,

656 Знаем — как потелось!  
От тебя, мазок,  
Знаю — как хотелось  
В лес — на бал — в возок...

И как — спать хотелось!  
Над цветком любви —  
Знаю, как скрипелось  
Негрскими зубьми!

Перья на востроты —  
Знаю, как чинил!  
Пальцы не просохли  
От его чернил!

А зато — меж талых  
Свеч, картежных сеч —  
Знаю — как стрясалось!  
От зеркал, от плеч

Гольх, от бокалов  
Битых на полу —  
Знаю, как бежалось  
К голому столу!

В битву без злодейства:  
Самого — с самим!  
— Пушкиным не бейте!  
Ибо бью вас — им!

1931

### 4

Преодоленья  
Косности русской —

## СТОЛ

### 1

Мой письменный верный стол!  
Спасибо за то, что шел  
Со мною по всем путям.  
Меня охранял — как шрам.

Мой письменный выучный мул!  
Спасибо, что ног не гнул  
Под ношей, поклажу грез —  
Спасибо — что нес и нес.

Пушкинский гений?  
Пушкинский мускул

На кашалотьей  
Туше судьбы —  
Мускул полета,  
Бега,  
Борьбы.

С утренней негой  
Бившийся — бодро!  
Ровного бега,  
Долгого хода —

Мускул. Побегов  
Мускул степных,  
Шлюпки, что к берегу  
Тщится сквозь вихрь.

Не онедужен  
Русскою кровью —  
О, не верблюжья  
И не воловь

Жила (усердство  
Из-под ремня!) —  
Конского сердца  
Мышца — моя!

Больше балласту —  
Краше осанка!  
Мускул гимнаста  
И арестанта,

Что на канате  
Собственных жил  
Из каземата —  
Соколом взмыл!

Пушкин — с монаршьих  
Рук руководством  
Бившийся так же  
Насмерть — как бьется

(Мощь — прибывала,  
Сила — росла)  
С мускулом вала  
Мускул весла.

Кто-то, на фуру  
Несший: “Атлета  
Мускулатура,  
А не поэта!”

То — серафима  
Сила — была:  
Несокрушимый  
Мускул — крыла.

10 июля 1931

Строжайшее из зеркал!  
Спасибо за то, что стал  
— Соблазнам мирским порог —  
Всем радостям поперек,

Всем низостям — наотрез!  
Дубовый противовес  
Льву ненависти, слону  
Обиды — всему, всему.

Мой заживо смертный тес!  
 Спасибо, что рос и рос  
 Со мною, по мере дел  
 Настольных — большал, ширел,

Так ширился, до широт —  
 Таких, что, раскрывши рот,  
 Схватясь за столовый кант...  
 — Меня заливал, как шtrand!

К себе пригвоздив чуть свет —  
 Спасибо за то, что — вслед  
 Срывался! На всех путях  
 Меня настигал, как шах —

Беглянку.  
 — Назад, на стул!  
 Спасибо за то, что блюл  
 И гнул. У невечных благ  
 Меня отбивал — как маг —

Сомнамбулу.  
 Битв рубцы,  
 Стол, выстроивший в столбцы  
 Горящие: жил багрец!  
 Деяний моих столбец!

Столп столпника, уст затвор —  
 Ты был мне престол, простор —  
 Тем был мне, что морю толп  
 Еврейских — горящий столп!

Так будь же благословен —  
 Лбом, локтем, узлом колен  
 Испытанный, — как пила  
 В грудь ввевшийся — край стола!  
*Июль 1933*

**2**  
 Тридцатая годовщина  
 Союза — верней любви.  
 Я знаю твои морщины,  
 Как знаешь и ты — мои,

Которых — не ты ли — автор?  
 Съедавший за дестью десть,  
 Учивший, что нету — завтра,  
 Что только сегодня — есть.

И деньги, и письма с почты —  
 Стол — сбрасывавший — в поток!  
 Твердивший, что каждой строчки  
 Сегодня — последний срок.

Грозивший, что счетом ложек  
 Создателю не воздашь,  
 Что завтра меня положат —  
 Дурищу — да на тебя ж!

**3**  
 Тридцатая годовщина  
 Союза — держись, злецы!  
 Я знаю твои морщины,  
 Изъяны, рубцы, зубцы —

Малейшую из зазубрин!  
 (*Зубами* — коль стих не шел!)  
 Да, был человек возлюблен!  
 И сей человек был — стол

Сосновый. Не мне на всхолмье  
 Березу берег карел!  
 Порой еще с слезкой смольной,  
 Но вдруг — через ночь — старел,

Разумнел — так школьник дерзость  
 Сдает под мужской нажим.

Сажусь — еле доску держит,  
 Побьюсь — точно век дружим!

Ты — стоя, в упор, я — спину  
 Согнувши — пиши! пиши! —  
 Которую десятину  
 Вспахали, версту — прошли,

Покрыли: письмом — красивой  
 Не сыщешь в державе всей!  
 Не меньше, чем пол-России  
 Покрыто рукою сей!

Сосновый, дубовый, в лаке  
 Грошовом, с кольцом в ноздрах,  
 Садовый, столовый — всякий,  
 Лишь бы не на трех ногах!

Как трех Самозванцев в браке  
 Признавшая тетка — *тот!*  
 Бильярдный, базарный — всякий —  
 Лишь бы не сдавал высот

Заветных. Когда ж подастся  
*Железный* — под локтевым  
 Напором, столов — богатство!  
 Вот пень: не обнять двоим!

А паперть? А край колодца?  
 А старой могилы — пласт?  
 Лишь только б мои два локтя  
 Всегда утверждали: — *даст*

Бог! *Есть* Бог! Поэт — устройчив:  
 Все — стол ему, все — престол!  
 Но лучше всего, всех стойче —  
 Ты, — мой наколенный стол!

*Около 15 июля 1933 —  
 29–30 октября 1935*

**4**  
 Обидел и обошел?  
 Спасибо за то, что — стол  
 Дал, стойкий, врагам на страх  
 Стол — на четырех ногах

Упорства. Скорей — скалу  
 Своротись! И лоб — к столу  
 Подстатный, и локоть *под* —  
 Чтоб лоб свой держать, как свод.

— А прочего дал в обрез?  
 А прочный, во весь мой *вес*,  
 Просторный, — во весь мой бег,  
 Стол — вечный — на весь мой век!

Спасибо тебе, Столяр,  
 За доску — во весь мой дар,  
 За ножки — прочней химер  
 Парижских, за вещь — в размер.

**5**  
 Мой письменный верный стол!  
 Спасибо за то, что ствол  
 Отдав мне, чтоб стать — столом,  
 Остался — живым стволом!

С листвы молодой игрой  
 Над бровью, с живой корой,  
 С слезами *живой* смолы,  
 С корнями до дна земли!

*17 июля 1933*

**6**  
 Квиты: вами я объедена,  
 Мною — живописаны.  
 Вас положат — на обеденный,  
 А меня — на письменный.



Оттого что, йотой счастлива,  
Яств иных не ведала.  
Оттого что слишком часто вы,  
Долго вы обедали.

Всяк на выбранном заранее —  
<Много до рождения! — >  
Месте своего деяния,  
Своего радения:

Вы — с отрывками, я — с книжками,  
С трюфелем, я — с грифелем,  
Вы — с оливками, я — с рифмами,  
С пикулем, я — с дактилем.

В головах — свечами смертными  
Спаржа толстоногая.

## КУСТ

1

Что нужно кусту от меня?  
Не речи ж! Не доли собачьей  
Моей человеческой, кляня  
Которую — голову прячу

658 В него же (седей — день от дня!).  
Сей мощи, и плещи, и гуши —  
Что нужно кусту — от меня?  
Имущему — от неимущей!

А нужно! иначе б не шел  
Мне в очи, и в мысли, и в уши.  
Не нужно б — тогда бы не цвел  
Мне прямо в разверстую душу,

Что только кустом не пуста:  
Окном моих всех захолустий!  
Что, полная чаша куста,  
Находишь на сем — месте пусте?

Чего не видал (на ветвях  
Твоих — хоть бы лист одинаков!)  
В моих преткновения пнях,  
Сплошных препинания знаках?

Чего не слышал (на ветвях  
Молва не рождается в муках!),  
В моих преткновения пнях,  
Сплошных препинания звуках?

Да вот и сейчас, словарю  
Придавши бессмертную силу, —

## (ОТГОЛОСКИ СТОЛА)

Плоска — доска, а все впитывает,  
Слепа — доска, а все считывает,  
(Пустым — доска: и ящика нет!)  
Сухим — доска, а все возвращает!

Нема — доска, а все сказывает!

Не было друга,  
Кроме доски!

Полосатая десертная  
Скатерть вам — дорогою!

Табачку пыхнем гаванского  
Слева вам — и справа вам.  
Полотняная голландская  
Скатерть вам — да саваном!

А чтоб скатертью не тратиться —  
В яму, место низкое,  
Вытряхнут <вас всех со скатерти:>  
С крошками, с огрызками.

Капдуном-то вместо голубя  
— Порох! душа — при вскрытии.  
А меня положат — голую:  
Два крыла прикрытием.

*Конец июля 1933*

Да разве я *то* говорю,  
Что знала, пока не раскрыла

Рта, знала еще на черте  
Губ, той — за которой осколки...  
И снова, во всей полноте,  
Знать буду, как только умолкну.

2

А мне от куста — не шуми  
Минуточку, мир человеческий! —  
А мне от куста — тишины:  
Той, — между молчаньем и речью.

Той, — можешь — ничем, можешь — всем  
Назвать: глубока, неизбывна.  
Невнятности! наших поэм  
Посмертных — невнятицы дивной.

Невнятицы старых садов,  
Невнятицы музыки новой,  
Невнятицы первых слогов,  
Невнятицы Фауста Второго.

Той — *до* всего, *после* всего.  
Гул множеств, идущих на форум.  
Ну — шума ушного того,  
Все соединилось в котором.

Как будто бы все кувшины  
Востока — на лобное всхолмье.  
Такой от куста тишины,  
Полнее не выразишь: полной.

*Около 20 августа 1934*

...На сем плоту —  
Спасусь, спасусь, спасусь!

...На сей доске —  
Спасусь! спасусь! спасусь!

*1934*

## СВЕТОВОЙ ЛИВЕНЬ. ПОЭЗИЯ ВЕЧНОЙ МУЖЕСТВЕННОСТИ

*Эренбургу*

Передо мной книга Б. Пастернака “Сестра моя Жизнь”. В защитной обложке, отдающей сразу даровыми раздачами Юга и подачками Севера, дубоватая, неудобная, вся в каких-то траурных подтеках, — не то каталог гробовых изделий, не то последняя ставка на жизнь какого-нибудь подышающего издательства. Такой, впрочем, я ее видела только раз: в первую секунду, как получила, еще раскрыть не успев. Потом я ее уже не закрывала. Это мой двухдневный гость, таскаю ее по всем берлинским просторам: классическим Линдам — магическим Унтергрундам (с ней в руках — никаких крушений!), брала ее в Zoo (знакомиться), беру ее с собой к пансионскому обеду, и — в конце концов — с распахнутой ею на груди — с первым лучом солнца — просыпаюсь. И так, не два дня, — два года! Право давности на два слова о ней.

Пастернак. — А кто такое Пастернак? (“Сын художника” — опускаю). Не то имажинист, не то еще какой-то... Во всяком случае, из новых... Ах, да, его усиленно оглашает Эренбург. Да, но вы ведь знаете Эренбурга? Его прямую и обратную фронду!.. И, кажется, и книг-то у него нет...

Да, господа, это его первая книга (1917 г.)<sup>1</sup> — и не показательно ли, что в наше время, когда книга, имеющая быть написанной в 1927 г., проживается уже в 1917 г., книга Пастернака, написанная в 1917 г., запаздывает на пять лет. — И какая книга! — Он точно нарочно дал сказать все — всем, чтобы в последнюю секунду, недоуменным жестом — из грудного кармана блокнот: “А вот я... Только я совсем не ручаюсь”... Пастернак, возьмите меня в поручители перед Западом — пока — до появления здесь вашей “Жизни”. Знайте, отвечаю всеми своими недоказуемыми угодами. И не потому, что вам это нужно, — из чистой корысти: дорого побывать в такой судьбе!

Стихи Пастернака читаю в первый раз. (Слышала — изустно — от Эренбурга, но от присущей и мне фронды, — нет, позабыли мне в люльку боги дар соборной любви! — от исконной ревности, полной невозможности любить вдвоем — тихо упорствовала: “Может быть, и гениально, но мне не нужно”) — С самим Пастернаком я знакома почти что шапочно: три-четыре беглых встречи. — И почти безмолвных, ибо никогда ничего нового не хочу. — Слышала его раз, с другими поэтами в Политехническом музее. Говорил он глухо и почти все стихи забывал. Отчужденностью на эстраде явно напоминал Блока. Было впечатление мучительной сосредоточенности, хотелось — как вагон, который не идет, — подтолкнуть... “Да ну же...”, и так как ни одного слова так и не дошло (какие-то бормотб, точно медведь просыпается), нетерпеливая мысль: “Господи, зачем так мучить себя и других”!

Внешнее осуществление Пастернака прекрасно: что-то в лице зараз и от араба и от его коня: настороженность, вслушивание, — и вот-вот... Полнейшая готовность к бегу. — Громадная, тоже конская, дикая и робкая русское глаз. (Не глаз, а око.) Впечатление, что всегда что-то слушает, непрерывность внимания и — вдруг — прорыв в слово — чаще всего довременное какое-то: точно утес заговорил или дуб. Слово (в беседе) как прерывание исконных немот. Да не только в беседе, то же и с гораздо большим правом опыта могу утвердить и о стихе. Пастернак живет не в слове, как дерево — не явственностью листвы, а корнем (тайной). Под всей книгой — неким огромным кремлевским ходом — тишина.

Тишина, ты лучшее

Из всего, что слышал...<sup>2</sup>

Столь же книга тишины, сколь щебетов.

Теперь, прежде чем начать о его книге (целом ряде ударов и отдач), два слова о проводах, несущих голос: о стихотворном его даре. Думаю, дар огромный, ибо сущность, огромная, доходит целиком. Дар, очевидно, в уровень сущности, редчайший случай, чудо, ибо почти над каждой книгой поэта вздох: “С такими данными...” или (неизмеримо реже) — “А доходит же все-таки что-то”... Нет, от этого Бог Пастернака и Пастернак нас — помиловал. Единственен и неделим. Стих — формула его сущности. Божественное “иначе нельзя”. Там, где может быть перевес “формы” над “содержанием”, или “содержания” над “формой”, — там сущность никогда и не ночевала. И подражать ему нельзя: подражаемы только одежды. Нужно родиться вторым таким.

О доказуемых сокровищах поэзии Пастернака (ритмах, размерах, и пр.) скажут в свое время другие — и наверно — не с меньшей затронутостью, чем я — о сокровищах недоказуемых.

Это дело специалистов поэзии. Моя же специальность — Жизнь.

“Сестра моя Жизнь” — Первое мое движение, стерпев ее всю: от первого удара до последнего — руки настезь: так, чтоб все суставы хрустнули. Я попала под нее, как под ливень.

— Ливень: все небо на голову, отвесом: ливень впрямь, ливень вкось, — сквозь, сквозняк, спор световых лучей и дождевых, — ты ни при чем: раз уж попал — расти!  
— Световой ливень.

Пастернак — большой поэт. Он сейчас больше всех: большинство из сущих *были*, некоторые *есть*, он один *будет*. Ибо, по-настоящему, его еще нет: лепет, щебет, дребезг, — весь в Завтра! — захлебывание младенца, — и этот младенец — Мир. Захлебывание. Задохновение. Пастернак не говорит, ему некогда договаривать, он весь разрывается, — точно грудь не вмещает: а — ах! наших слов он еще не знает: что-то островитянски-

ребячески-перворайски невразумительное — и опрокидывающее. В три года это привычно и называется: ребенок, в двадцать три это непривычно и называется: поэт. (О, равенство, равенство! Скольких нужно было обокрасть Богу вплоть до седьмого колена, чтобы создать одного такого Пастернака!)

Самозабвенный, себя не помнящий, он вдруг иногда просыпается и тогда, высунув голову в форточку (в жизнь — с маленькой буквы) — но, о чудо! — вместо осяянного трехлетнего купола — не чудакотый ли колпак марбургского философа?<sup>3</sup> — И голосом заспанным — с чердачных высот во двор, детям:

Какое, милые, у нас

Тысячелетье на дворе?<sup>4</sup>

Будьте уверены, что ответа он уже не слышит. Возвращаюсь к младенчеству Пастернака. Не Пастернак — младенец (ибо тогда он рос бы не в зори, а в сорокалетнее упокоение, — участь всех земнородных детей!) — не Пастернак младенец, это мир в нем младенец. Самого Пастернака я бы скорее отнесла к самым первым дням творения: первых рек, первых зорь, первых гроз. Он создан *до* Адама.

Боюсь также, что из моих беспомощных всплесков доходит лишь одно: веселость Пастернака. — Веселость. — Задумываюсь. Да, веселость взрыва, обвала, удара, наичистейшее разряжение всех жизненных жил и сил, некая раскаленность добела, которую — издалека — можно принять просто за белый лист.

Думаю дальше: чего нет в Пастернаке? (Ибо если бы в нем было все, он был бы жизнью, то есть его бы самого не было. Только путем *нет* можно установить наличие *да*: отдельность) Вслушиваюсь — и: духа тяжести! Тяжесть для него только новый вид действительности: сбросить. Его скорее видишь сбрасывающим лавину — нежели где-нибудь в заваленной снегом землянке стерегущим ее смертный топот. Он никогда не будет ждать смерти: слишком нетерпелив и жаден — сам бросится в нее: лбом, грудью, всем, что упорствует и опережает. Пастернака не обокрадешь. Бетховенское: *Durch Leiden — Freuden*<sup>5</sup>.

Книга посвящена Лермонтову. (Брату?) Осяянность — омраченности. Тяготение естественное: общая тяга к пропасти: — пропсть. Пастернак и Лермонтов. Родные и врозь идущие, как два крыла.

Пастернак поэт наибольшей пронзаемости, следовательно — пронзительности. Все в него ударяет. (Есть, очевидно, и справедливость в неравенстве: благодаря вам, единственный поэт, освобожден от небесных громов не один человеческий купол!) Удар. — Отдача. И молниеносность этой отдачи, утысяченность: тысячегрудое эхо всех его Кавказов. — Понять не успе! — (Отсюда и чаще в первую секунду, а часто и в последнюю — недоумение: что? в чем дело? — ни в чем! Прошло!)

Пастернак — это сплошное настезь: глаза, ноздри, уши, губы, руки. До него ничего не было. Все двери с петель: в Жизнь! И вместе с тем, его более чем кого-либо нужно *вскрыть*. (Поэзия Умыслов.) Так, понимаешь Пастернака вопреки Пастернаку — по какому-то свежему — свежайшему! — следу. Молниеносный, — он для всех обремененных опытом небес. (Буря — единственный выдох неба, равно, как небо — единственная возможность *быть* буре: единственное ристалище ее!)

Иногда он опрокинут: напор жизни за вдруг распахнутой дверью сильнее, чем его упорный лоб. Тогда он падает — блаженно — навзничь, более действенный в своей опрокинутости, нежели все задыхающиеся в эту секунду — карьером поверх барьеров — жокеи и курьеры от Поэзии.

И озарение: да просто любимец богов! И — озарение зорчайшее: да нет, — не просто, и не любимец! *Нелюбимец*, из тех юнцов, некогда громоздивших Пелион на Оссу<sup>6</sup>.

Пастернак: растрата. Истекание светом. Неиссякаемое истекание светом. На нем сбывается закон голодного года: только не бережа — не избудешь. И так, за него мы спокойны, но о нас, перед лицом его сущности, можно задуматься: “Могущий вместить — да вместит”. — ? —

Но довольно захлебываний. Попытаемся здраво и трезво. (Не страшно, уцелеет при наиболеем дне!) Кстати о световом в поэзии Пастернака. — Светопись: так бы я назвала. Поэт *светлю* (как иные, например, темно). Свет. Вечная Мужественность. — Свет в пространстве, свет в движении, световые прорезы (сквозняки), световые взрывы, — какие-то световые пиршества. Захлестнут и залит. И не солнцем только, всем, что излучает, — а для него, Пастернака, от всего идут лучи.

Итак, выработавшись, наконец, из сонных водовертей толкований — в явь, на трезвую мель тезисов и цитат!

1. Пастернак и быт.
2. Пастернак и день.
3. Пастернак и дождь.

### Пастернак и быт

Быт. Тяжкое слово. Почти как: бык. Выношу его только, когда за ним следует: кочевников. Быт — это дуб, и под дубом (в круг) скамья, и на скамье дед, который вчера был внук, и внук, который завтра будет дед. — Бытовой дуб и дубовый быт. — Добротнo, душно, неизбывно. Почти что забываешь, что дуб, как древо,

посвященное Зевесу, чаще других удостаивается его милости: молнии. И, когда мы это совсем забываем, в последнюю секунду, на выручку, — молнией в наши дубовые лыбы: Байрон, Гейне, Пастернак.

Первое, что в круговой поруке пастернаковских первизн нас поражает: быт. Обилие его, подробность его — и: “прозаичность” его. Не только приметы дня: часа!  
— Распахиваю. — “Памяти Демона”.

...От окна на аршин,  
Пробирая шерстинки бурнуса,

Клялся льдами вершин:  
— Спи, подруга, лавиной вернуса!

Дальше, в стихотворении “Сестра моя Жизнь”:

...Что в гр’озу лиловы глаза и газоны,  
И пахнет сырой резедой горизонт.

Что в мае, когда поездов расписание  
Камышинской веткой читаешь в купе...

(Намеренно привожу и сопутствующие строки: установить соседство.) Дальше, про плетень:

Он незабвенен тем еще,  
Что пылью припухал,

Что ветер лускал семечки,  
Сорил по лопухам...<sup>7</sup>.

Дальше, про ветер:

Ветер розу пробует  
Приподнять по просьбе

Губ, волос и обуви,  
Подолов и прозвищ...<sup>8</sup>

Дальше, про дачу:

Все еще нам лес — передней,  
Лунный жар за елью — печью,

Все, как стиранный передник,  
Туча сохнет и лепечет...<sup>9</sup>

Дальше, о степи:

Туман отовсюду нас морем обстиг,

В волчках волочась за чулками...<sup>10</sup>.

— Одну секунду! — “Набор слов, все ради повторяющегося “ча”... Но, господа, неужели ни с кем из вас этого не было: репья, вгрызающиеся в чулки? Особенно в детстве, когда мы все в коротком. Да, здесь вместо репей: волчец. Но разве “волчец” не лучше? (По хищности, цепкости, волчиной своей сути?)

Дальше:

На желобах,  
Как рукава сырых рубаш,

Мертвели ветки...

(здесь же):

В запорошенной тишине,

Намокшей, как шинель...<sup>11</sup>

(Это стихотворение “Еще более душный рассвет” — руки горят привести его здесь целиком, как — вообще, изодрав в клочья эти размышления по поводу, пустить по книжным рынкам Запада самое “Сестру мою Жизнь”. — Увы, рук — мало!)

Дальше:

У мельниц — вид села рыбацкого:

Седые сети и корветы...<sup>12</sup>

Затем, в чайной:

Но текут и по ночам  
Мухи с дюжин, пар и порций,  
С крученого паныча,

С мутной книжки стихотворца,  
Будто это бред с пера...<sup>13</sup>.

Подъезжая к Киеву:

Под Киевом — пески  
И выплеснутый чай.

Присохший к жарким лбам,  
Пылающим по классам...<sup>14</sup>

(Чай, уже успевший превратиться в пот и просохнуть. — Поэзия Умыслов! — “Пылающим по классам”, — в III жарче всего! В этом четверостишии все советское “за хлебом”).

“У себя дома”:

С солнца спадает чалма:  
Время менять полотенце,  
(— Мокнет на днище ведра).

В городе — говор мембран,  
Шарканье клумб и кукол...

Дальше, о веках спящей:

Милый, мертвый фартук  
И висок пульсирующий...

Спи, Царица Спарты,  
Рано еще, сыро еще<sup>15</sup>.

(Веко: фартук, чтобы не запылится праздник: прекрасный праздник глаз!)  
Дальше, в стихах “Лето”:

Топтался дождик у дверей,  
И пахло винной пробкой,  
Так пахла пыль. Так пах бурьян.

И, если разобраться,  
Так пахли прописи дворян  
О равенстве и братстве...

(Молодым вином: грозой! Не весь ли в этом “Serment du jeu de paume?”<sup>16</sup>)  
И, наконец, господа, последняя цитата, где уже, кажется, вся разгадка на  
Пастернака и быт:

И когда к колодцу рвется  
Смерч тоски, то — мимоходом

Буря хвалит домоводство.  
— Что тебе еще угодно?<sup>17</sup>

Да ничего! Большого, кажется, сам Бог не в праве потребовать с бури!  
Теперь осмыслим. Наличие быта, кажется, доказана. Теперь, что с ним  
делать? Верней, что с ним делает Пастернак, и что он — с Пастернаком? Во-первых,  
Пастернак его зорко видит: схватит и отпустит. Быт для Пастернака — что земля для  
шага: секунды придерж и отрывание. Быт у него (проверьте по цитатам) почти всег-  
да в движении: мельница, вагон, бродячий запах бродящего вина, говор мембран, шарканье  
клуб, выхлестнутый чай — я ведь не за уши притягиваю! — проверьте: даже сон у  
него в движении: пульсирующий висок.

Быта, как косности, как обстановки, как дуба (дубовая, по объявлению, столовая,  
столь часто подменяемая поэтами — павловскими и екатерининскими палисандрами) —  
быта, как дуба, вы не найдете вовсе. Его быт на свежем воздухе. Не оседлый: в седле.

Теперь о прозаизме. Многое тут можно было бы сказать — рвется! — но  
уступим дорогу еще более рвущемуся из меня: самому Пастернаку:

662

... Он видит, как свадьбы справляют вокруг,  
Как спаивают, просыпаются,  
Как общелягушечью эту икру  
Зовут, обрядив ее, — паюсной.

И мстят ему, может быть, только за то,  
Что там, где кривят и коверкают,

Как жизнь, как жемчужную шутку Ватто  
Умеют обнять табакеркою,

Где лжет и кадит, ухмыляясь, комфорт,  
Где трутнями трутся и ползают...<sup>18</sup>.

Прозаизм Пастернака, кроме природной зоркости, — это святой отпор Жизни —  
эстетству: топору — табакерке. — Ценнее ценного. Где на протяжении 136 страниц  
вы найдете хоть одну эстетствующую запятую? Он также свободен от “общепозитивских”  
лун-струн, как от “крайне-индивидуальных” зубчисток эстетства. За сто верст на круг  
обойден этой двойной пошлостью. Он человечен — durch<sup>19</sup>. Ничего, кроме жизни, и  
любое средство — лучшее. И — не табакерку Ватто он топчет, сей бытовой титаненок,  
а ту жизнь, которую можно вместить в табакерку.

Пастернак и Маяковский. Нет, Пастернак страшней. Одним его “Послесловием”  
с головой покрыты все 150 миллионов Маяковского.

Смотрите конец:

И всем, чем дышалось оврагам века,  
Всей тьмой ботанической ризницы,

Пахнет по тифозной тоске тюфяка  
И хаосом зарослей брызнется.

Вот оно — Возмездие! Хаосом зарослей — по разлагающемуся тюфяку эстетства!  
Что перед Гангом — декрет и штык!  
Быт для Пастернака — удерж, не более чем земля — примета (прикрепа)  
удержать (удержаться).  
Ибо исконный соблазн таких душ — несомненно — во всей осиянности: Гибель.

### Пастернак и день

Не о дне вселенском, предвещаемом денницей, не о белом дне, среди которого  
все ясно, но о стихии дня (света).

Есть другой день: злой (ибо слеп), действенный (ибо слеп), безответственный  
(ибо слеп) — дань нашей бренности, дань-день: сегодня. — Терпимый лишь потому,  
что еще вчера был завтра и завтра уже будет вчера: из бренности — в навек: под веки.

Летний день 17-го года жарок: в лоск — под топотом спотыкающегося фронта.  
Как же встретил Пастернак эту лавину из лавин — Революцию?

Достоверных примет семнадцатого года в книге мало, при зорчайшем вслушивании,  
при учитывании тишайших умыслов — три, четыре, пять таких примет.

Начнемте. (В стихотворении “Образец”):

...Былые годы запояс  
Один такой заткнет.  
Все жили в сушь и впроголодь,

В борьбе ожесточась.  
И никого не трогало,  
Что чудо жизни — с час.



Затем, в стихотворении “Распад”:

...И где привык сдаваться глаз  
На милость засухи степной,

Она, туманная, взвилась  
Революционной копной...

И — в том же стихотворении — дальше:

...И воздух степи всполошен:  
Он чует, он впивает дух  
Солдатских бунтов и зарниц,

Он замер, обращаясь в слух,  
Ложится — слышит: обернись!

(не о себе ли?)  
Еще, в стихотворении “Свисток милиционера” (с естественно, отсутствующим милиционером)<sup>20</sup>:

...за оградою

Север злодейств сереет...

Еще три строчки из стихотворения “Душная ночь”:

...В осиротелой и бессонной,  
Сырой, всемирной широте

С постов спасались бегством стоны...

Стихотворение Керенскому “Весенний дождь” со следующими изумительными строками:

В чем это сердце вся кровь его — быстро

Хлынула к славе, схлынув со щек...

— Я бы истолковала магией над молодостью слова: Энтузиазм, — отнюдь не политическим пристрастием.

— И все. —

Из приведенных гадательностей ясно одно: Пастернак не прятался от Революции в те или иные интеллигентские подвалы. (Не подвал в Революции — только площадь и поле!) Встреча была. — Увидел он ее впервые — там где-то — в маревах — взметнувшейся копной, услышал — в стонущем бегстве дорог. Далась она ему (дошла), как все в его жизни — через природу.

Слово Пастернака о Революции, как слово самой Революции о себе — впереди. Летом 17-го года он шел с ней в шаг: вслушивался.

### Пастернак и дождь

Дождь. — Что прежде всего встает, в дружественности созвучий? — Дажь. — А за “даждь” — так естественно: Бог.

Дажь Бог — чего? — Дождя! В самом имени славянского солнца уже просьба о дожде. Больше: дождь в нем уже как бы дарован. Как дружно! Как кратко! (Ваши учителя, Пастернак!) И поворотом лба — в прошедшее десятилетие. Кто у нас писал природу? Не хочу ворошить имен (отрывать, думать о других), но — молниеносным пробегом — никто, господа. Писали — и много, и прекрасно (Ахматова первая) о себе в природе, так естественно — когда Ахматова! — затмевая природу, писали о природе в себе (уподобляя, уподобляясь), писали о событиях в природе, отдельных ее ликах и часах, но как изумительно ни писали, все о, никто — ее: самое: в упор.

И вот: Пастернак. И задумчивость встает: еще кто кого пишет.

Разгадка: пронзаемость. Так дает пронзить себя листу, лучу, — что уже не он, а: лист, луч. — Перерождение. — Чудо. — От лермонтовской лавины до лебедянского лопуха — все налицо, без пропуска, без промаху. Но страстнее трав, зорь, вьюг — возлюбил Пастернака: дождь. (Ну и надождил же он поэту! — Вся книга плывет!) Но какой не осенний, не мелкий, не дождичек — дождь! Дождь-джигит, а не дождичек!

Начнемте:

Сестра моя Жизнь — и сегодня в разливе

Расшиблась весенним дождем обо всех...<sup>21</sup>.

Дальше: “Плачущий сад” (изумительное от первой строки до последней. Руки грызу себе, что приходится разрывать).

Ужасный! Капнет и вслушается,  
Все он ли один на свете

(Мнет ветку в окне как кружевце)  
Иль есть свидетель

(Пропуск:)

Ни звука. И нет соглядатаев.  
В пустынности удостоверясь,

Берется за старое — скатывается  
По кровле, за желоб, и через...

(Упираю: одиночество дождя, а не человека под дождем!) Дальше: “Зеркало”:

...Так после дождя проползают слизи  
Глазами статуй в саду.

Шуршит вода по ушам...

А вот совсем очаровательное:

У капель — тяжесть запонок,  
И сад слепит, как плес,  
Обрызганный, закапанный,  
Мильоном синих слез...<sup>22</sup>.

Дальше, в стихотворении “Дождь”:

Снуй шелкопрядом тутовым  
И бейся об окно.  
Окутывай, опутывай,  
Еще не всклянь темно!..

(и, пропускаю:)

Теперь бежим сощипывать,  
Как стон со ста гитар,  
Омытый мглой липовой  
Садовый Сен-Готард.

Дальше — (руки вправду будут изгрызаны!)

На чашечку с чашечки скатываясь,  
Скользнула по двум, и в обеих —  
Огромную каплей агатовую  
Повисла, сверкает, робеет.  
Пусть ветер, по таволге веющий,  
Ту капельку мучит и плющит,  
Цела, не дробится, — их две еще  
Целующихся и пьющих...<sup>23</sup>.

Дальше, начало стихотворения “Весенний дождь”:

Усмехнулся черемухе, всхлипнул, смочил  
Лак экипажей, деревьев трепет...

Дальше: (“Болезни земли”)

Вот и ливень. Блеск водобоязни,  
Вихрь, обрывки бешеной слюны...

Четверостишие из стихотворения “Наша гроза”:

У кадок пьют еще грозу  
Из сладких шапок изобилья.  
И клевер бурен и багров  
В бордовых брызгах маляров.  
Через несколько страниц:  
Дождь пробьет крыло дробинкой...<sup>24</sup>.

Дальше: (начало стихотворения “Душная ночь”, одного из несказнейших в книге)

Накрапывало, — но не гнулись  
И травы в грозовом мешке.  
Лишь пыль глотала дождь в пилюлях,  
Железо в тихом порошке.  
Селенье не ждало целенья,  
Был мрак, как обморок глубокий... —

и — давайте уже подряд:

За ними в бегстве слепни следом  
Косые капли...  
...Дождик кутал  
Ниву тихой переступью...<sup>25</sup>.

Накрапывало. Налегке  
Шли пыльным рынком тучи...<sup>26</sup>.

Грянул ливень всем плетнем...<sup>27</sup>.

Мареной и лимоном  
Обрызгана листва...<sup>28</sup>.

...Дождь в мозгу.  
Шумел, *не отдаваясь мыслью*...<sup>29</sup>

(потому-то и *дождь* (жизнь!), а не размышления по поводу!), и — на последней странице книги:

...в дождь каждый лист  
Рвется в степь...<sup>30</sup>.

Господа, вы теперь знаете про Пастернака и дождь. Так же у Пастернака: с росой, с листвой, с зарей, с землей, с травой... — Кстати, попутное наблюдение: разительное отсутствие в кругу пастернаковской природы — животного царства: ни клыка, ни рога. Чешуя лишь проскальзывает. Даже птица редка. Мироздание точно ограничилось для него четвертым днем. — Допонять. — Додумать. —

Но вернемся к траве, верней,

...во мрак, за калитку,  
В степь, в запах сонных лекарств...<sup>31</sup>.

(мяты, ромашки, шалфея).

Шалфея? Да, господа, шалфея. Поэт: как Бог, как ребенок, как нищий, не брезгает ничем. И не их ли это — Бога, ребенка, нищего — ужас:

И через дорогу за тын перейти

Нельзя, не топча мироздания<sup>32</sup>.

Ответственность каждого шага, содрогающееся: не нарушить! — и какое огромное — в безысходности своей — сознание власти! — Если бы поэт уже не сказал этого о Боге, я бы сказала это о самом поэте: тот —

...кому ничто не мелко...<sup>33</sup>.

Земные приметы, его гениальное “Великий Бог Деталей”:

...Ты спросишь, кто велит,  
Чтоб август был велик,  
Кому ничто не мелко,  
Кто погружен в отделку  
Кленового листа,  
И с дней Экклезиаста  
Не покидал поста  
За теской алебаstra?

Сентябрьские — страдали?  
Чтоб мелкий лист раки  
С седых кариатид  
Слетал на сырость плит  
Осенних госпит’алей?  
Ты спросишь, кто велит?

— Всесильный Бог деталей,  
Всесильный Бог любви,  
Ягайлов и Ядвиг...

Ты спросишь, кто велит,  
Чтоб губы астр и далий

У Пастернака нет вопросов: только ответы. “Если я так ответил, кто-то где-то, очевидно, об этом спросил, может быть, я сам во сне, прошлой ночью, а может быть, еще только в завтрашнем сне спрошу...” Вся книга — утверждение, за всех и за все. Есмь! И — как мало о себе в упор! Себя не помнящий...

О Пастернаке и мысли. Думает? Нет. Есть мысль? Да. Но вне его волевого жеста: это она в нем работает, роет подземные ходы, и вдруг — световым взрывом — наружу. Откровение. Озарение. (Изнутри.)

...Но мы умрем со спертостью

Тех розысков в груди...<sup>34</sup>.

В этом двустии, может быть, главная трагедия всей пастернаковской породы: невозможность растратить: приход трагически превышает расход:

И сады, и пруды, и ограды,  
И кипящее белыми воплями

Мирозданье — лишь страсти разряды,  
Человеческим сердцем накопленной...<sup>35</sup>.

И, беспомощней и проще:

Куда мне радость деть свою?

В стихи? В графленую осьмину?<sup>36</sup>

(А еще говорят: нищие духом!)

...Будто в этот час пора  
Разлететься всем пружинам.

Где? В каких местах? В каком  
Дико мыслящемся крае?  
Знаю только: в сушь и в гром.  
Перед грозой, в июле, — знаю<sup>37</sup>.

(Не взрыв?)

Как в неге прояснялась мысль!  
Безукоризненно. Как стон.

Как пеной, в полночь, с трех сторон  
Внезапно озаренный мыс<sup>38</sup>.

(Не озарение?)

И последнее:

Как усыпительна жизнь.

Как откровенья бессонны!<sup>39</sup>

— Пастернак, когда Вы спите?

Кончаю. В отчаянии. Ничего не сказала. Ничего — ни о чем — ибо передо мной: Жизнь, и я таких слов не знаю.

...И только ветру связать,  
Что ломится в жизнь, и ломается в призме,

И радо играть в слезах...<sup>40</sup>.

Это не отзыв: попытка выхода, чтобы не захлебнуться. Единственный современник, на которого мне не хватило грудной клетки.

Так о современниках не пишут. Каюсь. Исключительно ревность Ремесла, дабы

не уступить через какое-нибудь пятидесятилетие первому бойкому перу — этого кровного своего славословия.

Господа, эта книга — для всех. И надо, чтоб ее все знали. Эта книга для души, что Маяковский для тел: разряжение в действии. Не только целебна — как те его сонные травы — чудотворна.

Только доверчиво, не сопротивляясь, в полной кротости: или снесет, или спасет! Простое чудо доверия: деревом, псом, ребенком в дождь!

— И никто не захочет стреляться, и никто не захочет расстреливать...

...И вдруг пахнуло выпиской

Из тысячи больниц!<sup>41</sup>

Берлин, 3—7 июля 1922

## КОМЕНТАРИЙ СВЕТОВОЙ ЛИВЕНЬ

Опубликовано в журнале “Эпопея” (Берлин, 1922, № 3). Печатается по тексту первой публикации. Летом 1922 г. Цветаева получила от Б. Пастернака только что вышедший сборник его “Сестра моя — жизнь” (М.: Изд-во Гржебина, 1922), под впечатлением от которого в короткий срок ею была написана статья “моя первая статья в жизни — и боевая” (Русский Берлин, 1921—1923. Париж, 1983, с. 158).

<sup>1</sup> Цветаева ошибается, первая книга Б. Пастернака “Близнец в тучах” вышла в 1914 г.

<sup>2</sup> Из стихотворения Пастернака “Звезды летом”.

<sup>3</sup> В 1912 г. в Марбургском университете Б. Пастернак слушал курс философии.

<sup>4</sup> Из стихотворения “Про эти стихи”.

<sup>5</sup> Через страдание — к радости (*нем.*).

<sup>6</sup> По греческой мифологии, братья От и Эфиальт, добываясь любви богинь Геры и Артемиды, решили взобраться на небо, поставив горы Олимп, Пелион и Оссу одна на другую.

<sup>7</sup> Из стихотворения “Образец”.

<sup>8</sup> Из стихотворения “Звезды летом”.

<sup>9</sup> Из стихотворения “Mein liebchen, was willst du noch mehr?..” (“Любимая, что тебе еще угодно?” — *нем.*).

<sup>10</sup> Из стихотворения “Еще более душный рассвет”.

<sup>12</sup> Из стихотворения “Мучкап”.

<sup>13</sup> Из стихотворения “Мухи Мучкапской чайной”.

<sup>14</sup> Из стихотворения “Как усыпительна жизнь!..”

<sup>15</sup> Из стихотворения “Елене”.

<sup>16</sup> Клятва в зале для игры в мяч (*франц.*).

<sup>17</sup> Из стихотворения “Mein liebchen, was willst du noch mehr?..”.

<sup>18</sup> Из стихотворения “Любимая — жуть! Когда любит поэт...”.

<sup>19</sup> Насквозь (*нем.*).

<sup>20</sup> У Б. Пастернака стихотворение называется “Свистки милиционеров”.

<sup>21</sup> Начальные строки стихотворения без названия.

<sup>22</sup> Из стихотворения “Ты в ветре, веткой пробуящем...”.

<sup>23</sup> Из стихотворения “Душистой веткою машучи...”.

<sup>24</sup> Из стихотворения “Mein liebchen, was willst du noch mehr?..”.

<sup>25</sup> Из стихотворения “Елене”.

<sup>26</sup> Из стихотворения “Еще более душный рассвет”.

<sup>27</sup> Из стихотворения “Гроза моментальная навек”.

<sup>28</sup> Из стихотворения “Давай ронять слова”.

<sup>29</sup> Из стихотворения “Имелось”.

<sup>30</sup> Из стихотворения “Конец”.

<sup>31</sup> Из стихотворения “Зеркало”.

<sup>32</sup> Из стихотворения “Степь”.

<sup>33</sup> Из стихотворения “Давай ронять слова...”.

<sup>34</sup> Из стихотворения “Образец”.

<sup>35</sup> Из стихотворения “Определение творчества”.

<sup>36</sup> Из стихотворения “Наша гроза”.

<sup>37</sup> Из стихотворения “Мухи Мучкапской чайной”.

<sup>38</sup> Из стихотворения “Попытка душу разлучить...”.

<sup>39</sup> Из стихотворения “Как усыпительна жизнь!..”.

<sup>40</sup> Из стихотворения “Зеркало”.

<sup>41</sup> Из стихотворения “Дождь”.

## ПОЭТЫ С ИСТОРИЕЙ И ПОЭТЫ БЕЗ ИСТОРИИ

*Никто еще дважды не ступал в одну и ту же реку.*

*Гераклит*

*Восходит солнце, и заходит  
солнце, и спешит к месту своему,  
где оно восходит.*

*Идет ветер к югу, и переходит  
к северу, и кружится, кружится на  
ходу своем, и возвращается ветер на  
круги свои.*

*Проповедник*

### I

Передо мною первое издание данного, 1933 года, полного собрания стихотворений Пастернака в одной книге. Без малого пятьсот страниц мелкого набора. 1912 — 1932. Двадцать лет. Полтысячи страниц.

Вернемся на столетия назад, когда ни нас, ни нашего мира, ни самого Бориса Пастернака еще не существовало, и немного погадаем: каким может быть творчество поэта на протяжении двух десятилетий, из которых три года будут отданы мировой войне, еще три года — гражданской, а остальные двенадцать — строительству нового мира — и какому строительству! после какой разрухи! — и лишь два первых года будут принадлежать самому человеку, самому поэту, словно данные ему для того, чтобы научился дышать, точнее — чтобы вдохнуть воздуху для всего того, что следует позже, когда лирически, свободно, полной грудью лиры и полной лирой грудью он уже дышать не сможет; итак, каким может стать лирическое двадцатилетие такого двадцатилетия исторического?

И аналогичный вопрос, заменив «может быть» на «могло быть», поставим перед собой в конце будущего пятидесятилетия, когда все мы, современники Пастернака и сам Пастернак, все наши исторические и прочие судьбы будут как на ладони, — словом, когда мы войдем в область предания, ибо нас уже не будет, мы — пройдем. Будущее есть область преданий о нас, точно так же как прошлое — есть область гаданий о нас (хотя и кажется наоборот). Настоящее же есть всего-навсего крохотное поле нашей деятельности.

И вот, с этого крохотного помоста современности постараемся ответить — и гаданию и преданию: им — и вам!

Борис Пастернак — поэт без развития. Он сразу начал с самого себя и никогда этому не изменил. Что такое это поэтическое «я»? Расширим, нет, лучше — сузим вопрос. Что такое языковое «я» поэта? Словарь не есть простой распорядок слов; пример: «гоголевский период», который мы узнаем прежде, чем уловим смысл этих двух слов.

Что такое «я» поэта? По видимости — это «я» человеческое, выраженное в строе речи. Но только по видимости, ибо стихи часто являют нам нечто скрытое, приглушенное и даже заглушенное, чего и сам человек в себе не знал и не узнал бы, если бы не стихотворный дар. Действие сил, неведомых тому, кто действует и кто осознает их лишь в самый момент действия. Почти полная аналогия со сном. Если бы можно было — некоторые могут, особенно дети — управлять своими снами, аналогия была бы полной. То, что в тебе скрыто и закопано, а в стихах открыто и выражено, — и есть твое поэтическое «я», сновидческое «я».

Иными словами, я поэта есть преданность его души неким снам, посещение поэтом неких снов, тайный источник не воли его, а всей его природы.

Я поэта есть я сновидца полюс я речетворца. Поэтическое я — не что иное, как я мечтателя, пробужденное вдохновенной речью и в этой речи явленное.

Такова, в целом, личность поэта. Таков закон *особости* поэта. Потому-то все поэты столь схожи и столь несхожи. Схожи, ибо все без исключения видят сны. Несхожи — тем, какие сны видят. Схожи — способностью к сновидениям; несхожи — самими сновидениями.

Все поэты делятся на поэтов с развитием и поэтов без развития. На поэтов с историей и поэтов без истории.

Первых графически можно дать в виде стрелы, пущенной в бесконечность, вторых — в виде круга. Над первыми (стрела) — поступательный закон самооткрывания. Они открывают себя через все явления, которые встречаются на пути, в каждом новом шаге и каждой новой встрече.

Мое — чужое, насущное — лишнее, случайное — вечное. Все для них пробный камень. Пробный камень их силы, растущей с каждым новым препятствием. Их самооткрывание есть самопознание через мир, самопознание души через видимый мир. Их путь есть путь опыта. Когда они идут, мы физически ощущаем движение воздуха, ими рассекаемого. От них идет ветер.

На своем пути они не оборачиваются. Их опыт накапливается как бы сам собой и складывается где-то сзади, подобно ноше за спиной, которая никогда не давит на плечи. На ношу ведь не оборачиваешься. Пешеход не ведает о своем вещевом мешке до той минуты, пока он ему не понадобится: до привала. Гете «Геца фон Берлихингена» с Гете «Метаморфоз растений» не знакомы. Взяв от *себя тогдашнего* в мешок все, что ему понадобилось, он оставил себя в дивных лесах молодой Германии и собственной молодости и зашагал — дальше. Если бы зрелый Гете встретил на перекрестке молодого Гете, он, возможно, даже не узнал бы его и захотел бы



познакомиться с ним. Говорю не о Гете — личности, а о Гете — творце, и беру этот пример как наиболее очевидный.

Поэты с историей (так же, как и люди с историей, как и сама история) даже и не отрываются от себя, они просто не оборачиваются на себя, им некогда, — только вперед! Таков закон движения и проникновения.

Гете Геца, Гете Вергера, Гете «Римских элегий», Гете «Науки о красках» и т.д. — где он? Везде. Нигде. Сколько их? Столько, сколько шагов. Шагал всякий раз новый. Выходил один, а приходил другой. Он поднимал ступню того пешехода. Он был собственной своей творческой мышцей. Как и Пушкин. А может, это и есть гений?

Одиночество таких пешеходов! Ищут одного, а ты его и сам теперь не узнал бы. Полюбили — одного, а ты от него уже отсекся. Поверили — одному, а ты его уже перерос. От Гете до его восьмидесяти трех лет (года смерти) требовали Геца (Гете двадцатилетнего). И — меньший, но более близкий пример: от Блока *Двенадцати* все еще требуют *Незнакомку!*

Именно об этом — гениальные строки нашего русского гетеанца, поэта и философа Вячеслава Иванова, который сейчас живет в Падуе:

Чье имя с крыш вострубите —  
Укрылся под чужим.

Кого и ныне любите —  
Уж ныне не любим.

Дело не в возрасте — все мы меняемся. Дело в том, что зрелый Гете не понимал собственной молодости, — есть поэты, которые становятся молодыми в старости. *Трилогия страсти* Гете написана семидесятилетним стариком! Дело в смене, в открывающихся горизонтах, в просторах, ранее преодоленных. Дело в неисчислимости минут, в бесконечности задач, в безмерности Колумбовых сил в нем. А вещевой мешок за спиной (Гете действительно ходил с мешком для камней и минералов) все тяжелее и тяжелее. А дорога ведет в бесконечность. А тени растут. И нет предела ни силам, ни пути!

Поэты с историей прежде всего — поэты темы. Мы всегда знаем, о чем они пишут, а если и не знаем, то после завершения их пути всегда узнаем, куда они шли (наличие цели). Они редко бывают чистыми лириками. Они слишком велики по объему и размаху, им тесно в своем «я» — даже в самом большом; они так расширяют это «я», что ничего от него не оставляют, оно просто сливается с краем горизонта. (Гете, Пушкин.) Человеческое «я» становится «я» страны — народа — данного континента — столетия — тысячелетия — небесного свода... (Геологическое «я» Гете: «Я вижу в тысячелетиях».) Тема такого поэта — повод для нового себя, которое не всегда человеческое. Весь их земной путь — череда перевоплощений, но не всегда в человека. В камень, цветок, созвездие. Они словно воплощают в себе все дни творения.

Поэты с историей прежде всего поэты воли. Говорю не о воле, которая осуществлялась бы сама по себе: никто не усумнится в том, что такая физическая громада, как «Фауст» или просто поэма в тысячу строк, не может возникнуть сама по себе. Сами собою могут возникнуть восемь, шестнадцать, редко двадцать строк — лирический прилив чаще всего приносит к нашим ногам осколки — хотя бы и самые драгоценные. Говорю о воле выбора, о воле — выборе. Решиться не только стать другим, но — именно таким. Решить расстаться с самим собой. Решить, подобно герою сказки: направо, налево или прямо (и, подобно герою той же сказки, — никогда назад!). Пушкин, проснувшись однажды утром, решает: «Сегодня пишу Моцарта!» Этот Моцарт — отказ от множества других видений и дел, непреложность выбора, жертва. Употребив современный словарь, скажу: поэт с историей отбрасывает все, что не на его генеральной линии — его личности, его дара, его истории. Выбирает его непогрешимый инстинкт главного. Зато после завершения пушкинского пути у нас остается ощущение, что Пушкин не мог не создать того, что создал, и написать то, что он не написал. И никто из нас не жалеет, что он отказался в пользу Гоголя от замысла «Мертвых душ», которые находились на гоголевской генеральной линии. (Поэт с историей обладает еще и ясным взглядом на других, — Пушкин прежде всего.)

Основная черта таких поэтов — стремление к цели. Поэт без истории не может иметь стремления к цели. Он и сам не знает, что принесет ему лирический прилив.

Чистая лирика не имеет замысла. Нельзя заставить себя увидеть такой и именно такой сон, ощутить такое и именно такое чувство. Чистая лирика есть чистое состояние переживания — перестрадания, а в промежутках («пока не требует поэта к священной жертве Аполлон») — при отливах вдохновения — состояние безграничной бедности. Море ушло, все унесло и до *своего часа* не вернет. Ужасающее и постоянное висение в воздухе на честном слове вероломного вдохновения. А если однажды оно отпустит?

Чистая лирика есть лишь запись наших снов и ощущений, плюс мольба, чтоб эти сны и ощущения никогда не иссякли... Если от лирика требовать еще... Но чего еще можно от него требовать?

Лирику не за что ухватиться: у него нет ни костяка темы, ни обязательных часов работы за столом; нет матерьяла, из коего он черпает, коим занят и даже поглощен в часы отлива; он целиком держится на волоске доверия.

Не ждите жертвы: чистый лирик ничем не жертвует — он рад, когда хоть что-то пришло. Не ждите от него морального выбора — что бы ни пришло, «зло» или «добро», — он так счастлив, что вообще пришло, что вам (обществу, морали, Богу) — ничего не уступит.

Лирику дана лишь воля исполнения: ровно столько, чтобы разобраться в дарах прилива.

Чистая лирика — всего лишь запись наших снов и ощущений. Чем лирик больше, тем запись чище.

Пешеход и столпник. Ибо поэт без истории — это столпник, или, что то же, — спящий. Что бы ни происходило вокруг его столпа, что бы ни созидали (или разрушали) валы истории, — он слышит только свое, видит только свое, знает только свое. (Что бы ни разыгрывалось вокруг — он видит только свои сны.) Иногда это — великий поэт, как Борис Пастернак, но и мелкое, и великое с равной неодолимостью и силой влечет нас в зачарованный круг сна. Мы тоже превращаемся в *столпников*.

Насколько невыразительны и незаразительны рассказанные нам чужие сны, настолько неотразимы сны лирические, которые волнуют нас больше наших собственных!

Уж за горой дремучею  
Погас вечерний луч.

Едва струей гремячею  
Сверкает жаркий ключ...

Эти строки молодого Лермонтова сильнее всех моих детских снов; и не только детских; и не только моих.

О поэтах без истории можно сказать, что их душа и личность сложились еще в утробе матери. Им не нужно ничего узнавать, усваивать, постигать — они уже все знают отродясь. Они ни о чем не спрашивают — они только являют. Очевидность, опыт для них — ничто.

Круг их знаний порой очень узок — они не выходят из него. Круг их знаний порой очень велик — они никогда его не сужают, дабы угодить опыту.

Они пришли в мир не *узнавать*, а *сказать*. Сказать то, что уже знают, все, что знают (если это много), единственное, что знают (если это одно).

Они пришли в мир, чтобы дать знать о себе. Чистые лирики, только лирики не допускают в свой мир ничего чужеродного; инстинкт чужого у них такой же, как у поэтов с историей — инстинкт своей генеральной линии. Весь эмпирический мир для них — чужеродное тело. В этом смысле у них есть выбор, вернее — отбор, а еще вернее — отпор. Отпор всей сущности их натуры, а не воли. И обычно бессознательный. В этом они, как и во многом, а быть может, и во всем — дети. Мир для них: «Не так!» — «Нет, так. Сам знаю! Я лучше знаю!» Что он знает? То, что иначе — невозможно. Они абсолютные антиподы: «я» есть мир (говорю о мире человеческом: обществе, семье, морали, господствующей церкви, науке, здравом смысле, любом виде власти, — человеческом устройстве вообще, включая и пресловутый «прогресс»). Их стихи и судьбы всегда единое целое.

Для поэтов с историей нет посторонних тем, они сознательные участники мира. Их «я» равно миру. От человеческого до вселенского.

В этом — отличие гения от лирического гения. Ибо существуют и чисто лирические гении. Но о них никогда не говорят: гении. Замкнутость, обреченность такого гения на самого себя определяется словом лирик. Так же, как безграничность и даже безличность гения — отсутствием или просто невозможностью определения вообще. (Всякое определение, давая точный смысл, ограничено).

«Я» не может быть гением. Гением можно назвать «я», облечь в такое-то имя такого-то смертного, взять на временную потребу некие земные приметы. Не забудем, что гений у древних совершенно достоверно означал высшее и доброе существо, божество, стоящее *над* (человеком), а не самого человека. Гете был гений потому, что над ним парил гений. Этот гений увлек его и поддерживал до конца восемьдесят третьего года — до последней страницы Второго Фауста. Тот же самый гений запечатлелся на его бессмертном лике.

Последнее и, может быть, простейшее объяснение. Чистая лирика живет чувствами. Чувства всегда — одни. У чувств нет развития, нет логики. Они непоследовательны. Они даны нам сразу все, все чувства, которые когда-либо нам суждено будет испытать; они, подобно пламени факела, отродясь втиснуты в нашу грудь. Чувство (как и детство — человека, народа, планеты) всегда начинается с максимума, а у великих людей и поэтов на этом максимуме остается. Чувству не нужен повод, оно само повод для всего. Чувство не нуждается в опыте: оно все знает раньше и лучше. (Всякое чувство еще и *предчувствие*.) В кого вложена любовь — тот любит, в кого гнев — тот негодует, а в кого обида — тот отродясь обижен. Обидчивость порождает обиду. Чувство не нуждается в опыте, оно заранее знает, что обречено. Чувству нечего делать на периферии зримого, оно — в центре, оно само — центр. Чувству нечего искать на дорогах, оно знает — что придет и приведет — в себя.

Зачарованный круг. Сновидческий круг. Магический круг.

Итак, еще раз:

Мысль — стрела.

Чувство — круг.

Такова сущность чистых лириков, природа чистой лирики. И если нам иной раз кажется, что они развиваются, изменяются, — развиваются и изменяются не они, а лишь их словарь, их языковой арсенал.

Редко кому из чистых лириков сразу даны *те* слова — его слова! Часто от беспомощности они начинают с чужих слов, не с собственных, а с общих (впрочем, именно тогда они и нравятся большинству, которое в них узнает собственную безличность!); и когда они, иной раз очень быстро, — начинают говорить своим языком, — нам кажется, что они изменились и выросли. Но выросли не они, выросло до них их языковое «я». Ведь даже самый великий музыкант не может выразить себя на детской клавиатуре.

Есть дети, которые рождаются с готовой душой. Нет ребенка, который родился бы с готовой речью. (Был только один — Моцарт.) Чистые лирики буквально учатся говорить, ибо поэтический язык есть физика их творчества, тело их души, а всякое тело подлежит развитию. И тяжелее всего лирику удается найти именно свое слово, а вовсе не свое чувство, поскольку его он имеет от рождения.

Но нет чистого лирика, который бы уже в детстве не дал себя, окончательного себя, рокового себя, который бы не явил всего себя в какой-нибудь строфе из четырех или восьми строк, — строфе, которую потом никогда больше не даст и которая могла бы стать эпиграфом ко всему его творчеству, формулой всей его жизни. Первая строфа, которая могла бы быть и последней (преджизненная, а могла бы быть и предсмертной надписью на надгробной плите).

Таков лермонтовский «Парус». Чистые лирики, в большинстве своем, — дети очень раннего развития (и очень короткого века — жизненного и творческого), вернее сказать — очень ранней пронизательности — прозрения своей обреченности на лирику, — вундеркинды в буквальном смысле слова, с неусыпным ощущением судьбы, то есть себя.

Поэт с историей никогда не знает, что с ним будет. Это знает его гений, который ведет его и открывает ему ровно столько, сколько необходимо для его свободного движения: направление и ближайшую цель, постоянно скрывая главное за поворотом. Чистый лирик всегда знает, что с ним ничего не будет, что у него ничего не будет, кроме себя самого: собственного лирического, трагического переживания.

Возьмем Пушкина, начавшего с лицейских стихов, и Лермонтова, начавшего с «Паруса». Пушкина в его первых стихах мы совершенно не угадаем, только гений Державин смог в живом лице, в живом голосе и в живом жесте юноши увидеть будущего гения. А в «Парусе» восемнадцатилетнего Лермонтова — уже весь Лермонтов, Лермонтов волнения, обиды, дуэли, смерти. У юного Пушкина не могло быть такого «Паруса» — и вовсе не из-за неразвитости таланта — он был так же одарен, как и Лермонтов. Просто Пушкин, как всякий поэт с историей, как и сама история, начал с самого начала и всю свою жизнь провел *im Werden* (в становлении), а Лермонтов сразу — был. Пушкину, чтобы открыть себя, потребовалось прожить не одну жизнь, а сто. Лермонтову же, чтобы открыть себя, нужно было только родиться.

Из моих современников назову троих — по совершенству их лирической личности: Анну Ахматову, Осипа Мандельштама и Бориса Пастернака, поэтов, родившихся сразу с собственным словарем и максимальной оригинальностью.

Когда молодая Ахматова в первых стихах своей первой книги дает любовное смятение строками:

Я на правую руку надела

Перчатку с левой руки, —

она одним ударом дает все женское и все лирическое смятение, — всю эмпирику! — одним росчерком пера увековечивает исконный нервный жест женщины и поэта, которые в великие мгновенья жизни забывают, где правая и где левая — не только перчатка, а и рука, и страна света, которые вдруг теряют всю уверенность. Посредством очевидной, даже *поразительной* точности деталей утверждается и символизируется нечто большее, нежели душевное состояние, — целый душевный строй. (Поэт, когда он выпускает перо, а женщина — руку любимого человека, действительно не знают, где правая, а где левая рука...) Словом, из двух ахматовских строк рождается богатая россыпь широких ассоциаций, расходящихся, подобно кругам на воде от брошенного камня. В этом двустии — вся женщина, весь поэт и вся Ахматова в своей единственности и неповторимости, которой невозможно подражать. До Ахматовой никто у нас *так* не дал жест. И никто после нее. (Разумеется, Ахматова несколько не исчерпывается этим жестом; даю лишь одну из характернейших ее примет.) «Уже или еще?» — спросила я в 1916 году об Ахматовой, начавшей в 1912-м тем же кувшином из того же моря. Сегодня, семнадцать лет спустя, вижу, что тогда, сама того не ведая, она дала формулу своей лирической неизменности. Вслушаемся в образ: он имеет глубину. Вглядимся в движение: оно создает округлость. Округлость исчерпывающего жеста, по самой своей сущности глубокого. Кувшин. Море. Вместе они создают объемность. Возможно, сегодня, через семнадцать лет, я бы сказала: тем же ведром из того же колодца, ставя точность образа выше его красоты. Но сущность его осталась бы прежней. Привожу это как еще один пример лирической неизменности.

Мне никогда не приходилось слышать, чтобы об Ахматовой — или о Пастернаке — кто-нибудь сказал: «Всегда одно и то же! надоело!» — как нельзя сказать: «Всегда одно и то же» — о море, которое, по словам того же Пастернака:

Придается все, лишь тебе не дано примелькаться,

Дни проходят, и годы проходят, и тысячи, тысячи лет...

Ибо и Ахматова, и Пастернак черпают не с поверхности моря (сердца), а со дна его (бездонного). Они точно так же не могут наскучить, как не может наскучить состояние сна, всегда одно и то же, со сновидениями всегда другими. Как не может наскучить самое сон.

Когдаходишь к явлению, надо знать, чего от него можно ожидать. И ожидать от него — именно его самого, того, что составляет его сущность. Когдаходишь к морю — и к лирику — то идешь за тем же, а не за новым, за повторением, а не за продолжением. Лирика, как и море, даже когда его раскрываешь в первый раз, — непременно *перечитываешь*, в то время как реку, что течет вдале, как и Пушкина,

что идет вдаль, если ты родился на их берегах, всегда читаешь *дальше*. Разность между проходящим-уходящим, широким, усыпляющим лирическим морским движением — и продольным, однокрайним, невозвратным — речным. Разность пребывания и прохождения. Реку любишь за то, что она всегда другая, море — за то, что оно всегда то же. Если хочешь новизны — селись у реки.

Лирика, как и море, *сама* приходит в волнение, *сама* успокаивается, *сама* в себе свершается. Не зря Гераклит сказал: «Никто еще дважды не ступал в одну и ту же реку», — взявши символ течения не море, которое каждый день видел перед собой и которое знал, а — реку.

Когда идешь к морю и к лирику, идешь не за невозвратностью течения, а за возвратностью волн; не за неповторимостью мгновения и не за непреходящим, а именно за повторяемостью морских и лирических непредвиденностей, за неизменностью смен и перемен, за неминуемостью собственного изумления ими.

Обновление! Вот в чем их власть над нами, могущество, на котором держится все богослужение, все колдовство, все чары, все вызовы, все проклятия, все союзы человеческие и нечеловеческие. Даже мертвые встают из могил.

Кто может сказать великому и истинному: будь иным!

Будь! — вот наши безмолвные мольбы.

Поэту с историей мы говорим: «Смотри дальше!» Поэту без истории: «Нырять глубже». Первому: «Дальше!» Второму: «Еще!»

И если иные поэты кажутся нам скучными своей монотонностью, то это — от недостатка глубины, от мелкости (или усыхания) образа, а не оттого, что образ — один и тот же. (Высохшее море — уже не море.) Если поэт наскучивает нам своим однообразием — берусь доказать, что это — не великий поэт, не великий образ. Если мы блюдце приняли за море — это не его вина.

Сама лирика, при все своей обреченности на самое себя, неисчерпаема. (Может быть, лучшая формула лирики и лирической сущности: *обреченность на неисчерпаемость!*) Чем больше черпаешь, тем больше остается. Потому-то она никогда не исчезает. Потому-то мы с такой жадностью бросаемся на каждого нового лирика: а вдруг душа, и тем утолить нашу? Слово все они опаивают нас горькой, соленой, зеленой морской водой, а мы каждый раз верим, что это — питьевая вода. А она снова — горькая! (Не забудем, что структура моря, структура крови и структура лирики — одна и та же.)

А со скучными поэтами — то же, что и со скучными людьми: надоедает не однообразие, а тождественность ничтожного, порой весьма разнообразного. Как убийственно одинаковы, при всем своем разногласии, газеты на столе, как убийственно одинаковы, при всем своем разнообразии, парижанки на улицах! Слово все это: рекламы, газеты и парижанки — не разное, а одно. На всех перекрестках, во всех лавках, трамваях, на всех аукционах и во всех концертных залах — им несть числа, но сколько бы их ни было, а все — *одно!* И это одно — *все?*

Надоедает, когда вместо человеческого лица видишь нечто худшее маски: слепок массового производства безличности: ассигнации без никакого золотого обеспечения! Когда вместо собственных слов — каких угодно нескладных, звучат чужие — какие угодно блестящие (которые, впрочем, тут же теряют свой блеск — как шерсть на мертвом звере). Надоедает слышать из уст собеседника не его, а чужие слова. Больше скажу, если вам наскучило повторение, знайте, что слова эти наверняка чужие, не сотворенные, а повторенные. Ибо человек не может повторить себя. Повторить себя в словах невозможно; любая же, самая малая, перемена речи — уже не повторение, а преобразование, за которым стоит другая суть. Даже когда человек старается повторить собственную, уже высказанную мысль, он всякий раз невольно делает это иначе; а стоит ему лишь чуть изменить ее, как он говорит уже новое. Разве что выучит наизусть. Когда поэт явно «повторяется», это означает, что он отделился от своего творческого «я», что он обкрадывает себя, как чужого.

Говоря об обновлении как стержне лирики, я не говорю об обновлении своих или чужих снов и образов, а лишь о возвращении лирических волн при неизменной лирической сущности.

Волна всегда возвращается, и возвращается всегда июню.

С той же водой — другая волна.

Важно, что *волна*.

Важно, что *вернется*.

Важно, что *вернется всегда июню*.

Самое же важное из всего: какую бы иной она ни вернулась, она всегда вернется — *морской*.

Что такое волна? Структура и мускул. То же и в лирике.

Возобновление не есть повторение. Возобновление — в природе самих вещей, в основе самой природы. При возобновлении непрерывности развития данных форм деревьев ни один дуб не повторяет соседнего, а на одном и том же дубу ни один лист не повторяет другого. Возобновление в природе — это создание такого же, но не того же самого; подобного, но не тождественного; нового, но не старого; создание, но не повторение.

Каждый новый лист есть очередная вариация на вечном стволе дуба. Возобновление в природе есть бесконечное варьирование единой темы.

В природе нет повторения: оно вне природы и, значит, вне творчества. В этом все дело. Повторяет только машина; у «поэтов, которые повторяют», машина памяти, отделенная от творческих источников, становится чистым механизмом. Повторение есть чисто механическое воспроизведение неизбежно чужого, хотя бы и своего собственного.



Ибо, выучив наизусть свою собственную мысль, я повторяю ее как чужую, без участия творческого начала.

Творческой, то есть моей, может быть только интонация, то есть чувство, с которым я произношу ее и меняю ее словесную форму, и языковое и смысловое соседство, в которое ее ставлю. Но когда, например, я пишу на белом листке голую формулу, которую когда-то нашла: *Etre vaut mieux qu'avoir* (лучше быть, чем иметь), я повторяю формулу, которая так же не принадлежит мне, как любая алгебраическая формула. Вещь можно создать только однажды.

Самоповторение, то есть самоподражание, — акт чисто внешний. Природа, создавая очередной лист, не смотрит на уже существующие, сотворенные ею листья, — не смотрит, потому что весь облик будущего листа заключен в ней самой; она творит без образцов. Бог создал человека по своему образу и подобию, но не повторяя себя.

Всякое поэтическое самоповторение и самоподражание — прежде всего подражание форме. Крадут у себя или у соседа некий вид стиха, те или другие обороты, те или иные *образы* — все вплоть до темы (так у Пастернака, например, все крадут дождь, который никто, кроме него единственного, не любит и который никому, кроме него единственного, не служит). Сущность же (свою или чужую) никому украсть не дано. Ибо сущности подражать нельзя. Поэтому все подражательные стихи мертвы. А если не мертвы и волнуют нас живой тревогой, тогда это не подражание, а превращение. Подражать, значит — уничтожить, во всяком случае — разрушить вещь, чтобы увидеть, как она сделана, украсть из нее тайну ее жизни — и восстановить заново все, кроме жизни.

## II

Есть поэты, которые начинают с минимума и завершают максимумом, а есть такие, которые, начав с максимума, кончают минимумом (усыхание творческой жилы). А есть и такие, которые, начав с максимума, на этом максимуме держатся до последней строки. Из наших современников это — уже упомянутые Пастернак и Ахматова. Они никогда не давали ни больше, ни меньше, всегда оставаясь на максимуме самовыражения. Если путь одних есть путь самораскрытия, то в таком случае у них вообще нет пути. Они отродясь здесь. Их детский лепет уже данность, а не источник.

Звук осторожный и глухой  
Плода, сорвавшегося с древа,

Среди немолчного напева  
Глубокой тишины лесной, —

четверостишие семнадцатилетнего О. Мандельштама, где весь словарь и весь размер зрелого Мандельштама. Автоформула. Что в первую очередь коснулось уха этого лирика? Звук падающего яблока, акустическое видение округлости. Что здесь от семнадцатилетия? Ничего. А что от Мандельштама? Все. И в первую очередь эта зрелость падающего плода. Эта строфа есть тот самый падающий плод, который дал поэт и от которого, как и от двустипшия Ахматовой, рождаются небывало широкие круги ассоциаций. Круглое и теплое, круглое и холодное, августовское — Августово (имперское), Парисово (греческое), Адамово (горловое) — все это дарит Мандельштам воображению читателя в одной-единственной строфе. (Ассоциативная мощь лириков!) Характерная примета лирика: давая это яблоко, поэт не назвал его своим именем. И, в известном смысле, он от этого яблока никуда не ушел.

Кто может рассказать о поэтическом пути (беру самых великих и бесспорных лириков) Гейне, Байрона, Шелли, Верлена, Лермонтова? Они заполнили мир своими чувствами, воплями, вздохами и видениями, залили его своими слезами, зажгли со всех четырех сторон своим негодованием...

Учимся ли мы у них? Нет. Из-за них и за них страдают.

Так на мой русский лад перекраивается французская пословица: *Les heureux n'ont pas d'histoire*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> У счастливых не бывает истории (фр.).

Исключение — чистый лирик, у которого были, однако, и развитие, и история, и путь, — Александр Блок. Но, сказав «развитие», вижу, что взяла не только неверное направление, но и слово, противоречащее сущности и судьбе Блока. Развитие предполагает гармонию. Может ли быть развитие — катастрофическим? И может ли быть гармония там, где налицо полный разрыв души? И вот, не играя словами, а строго спрашивая с них и отвечая за них, утверждаю: Блок на протяжении всего своего поэтического пути не развивался, а разрывался.

О Блоке можно сказать, что он от одного себя старался уйти к какому-то другому себе. От одного, который его мучил, к другому, который мучил его еще больше. Характерная особенность Блока в том, что он все надеялся уйти от самого себя. Так смертельно раненный человек в страхе бежит от раны, так больной мечется из страны в страну, потом из комнаты в комнату и, наконец, с одного бока на другой.

Если Блок нам видится как поэт с историей, то эта история — только его, Блока, лирического поэта, история, только лирика — страдания. Если Блок нам видится поэтом, имевшим путь, то этот путь — лишь бегство по кругу от самого себя.

Остановиться, чтобы перевести дух.

И войти в дом, чтобы снова встретить там себя самого!

Разница лишь в том, что Блок с рождения побежал, в то время как другие оставались на месте.

Лишь однажды Блоку удалось убежать от себя — на жестокую улицу Революции. Это был соскок умирающего с постели, бегство от смерти — на улицу, которая его



не заметила, в толпу, которая его растоптала. В обессиленную физически и надорванную духовно личность Блока ворвалась стихия Революции со своими песнями и разрушила его тело. Не забудем, что последнее слово «Двенадцати» Христос, — одно из первых слов Блока.

Таковы история, развитие и путь этого чистого лирика.

### III

Думаю, что я уже ответила на начальный вопрос о Борисе Пастернаке, который повторю и здесь: чем может быть лирическое творчество двух таких десятилетий — 1912—1932?

Необходимые факты биографии: с 1914 года Б. Пастернак уезжал из России лишь однажды, на два месяца; таким образом, все годы войны, Революции и строительства он провел в самом горниле под молотом событий. Начнем сначала, от Б. Пастернака почти мальчика, еще до войны.

Когда за лиры лабиринт  
Поэты взор вперят,  
Налево развернется Инд,  
Правей пойдет Евфрат,  
А посреди меж сим и тем  
Со страшной простотой

Легенде ведомый Эдем  
Взовьет свой ствольный строй.  
Он вырастет над пришлецом  
И прошумит: мой сын!  
Я историческим лицом  
Вошел в семью лесин.

Взгляните: на пороге жизни стоит юноша. Что он видит? Куда смотрит? Какая личная и мировая история открывается перед ним?

Тигр — Евфрат, а посредине Эдем — и он, входящий в этот Эдем, который для него не миф, не историческое лицо единственной для него существующей истории: рая, природы, земли, где все было — всегда. Первый шаг юноши Пастернака был шаг — *назад*, в рай, в *глубину*. В тот самый рай, который, по Андерсену, есть не что иное, как сад Эдема, ушедший целиком, как был, и со всем, что в нем было, под землю, где цветет и поныне и будет цвести во веки веков.

Пастернак, как родился, так и исчез с поверхности событий (происходящего): пропал. И как бы он потом, десятилетие спустя, ни старался стать хотя бы последней спицей в колеснице другой истории, человеческой истории, — хотя бы песчинкой под ее жерновами, в буквальном смысле изнанка истории неизбежно становится лицом истории в стране дубов и верб.

Круг, в котором Б. Пастернак замкнулся, или который охватил, или в котором растворился, — огромен. Это — природа. Его грудь заполнена природой до предела. Кажется, уже с первым своим вздохом он вдохнул, втянул ее всю — и вдруг захлебнулся ею и всю последующую жизнь с каждым новым стихом (дыханием) выдыхает ее, но никогда не выдохнет. Его стихи всегда подобны взрыву, но — как бы это лучше сказать? — взрыву растительному. Так верба с набухшими зелеными почками имеет отдаленную аналогию со взрывом зеленых паров природы. Тот мой читатель, которому случалось когда-нибудь быть весной на холмах чешской Праги, окруженных вербами, поймет меня. У Пастернака, как у весен, взрывается весь паровой котел природы — и весь лирический котел.

Вот его определение поэзии 1917 года:

Это — круто налившийся свист,  
Это — шелканье сдавленных льдинок,

Это — ночь, леденящая лист.  
Это — двух соловьев поединок...

А следующие строки я назвала бы: объем поэзии:

Но чем его песня полней —  
Тем полночь над нею просторней,

Тем глубже отдача корней,  
Когда она бьется об корни...

Трудно на пятистах пастернаковских страницах выделить природу, гораздо легче выделить *неприроду*; впрочем, сомневаюсь, что на этих его пятистах страницах могла бы найтись хотя бы одна — без растения, без животного, без какого-нибудь напоминания о природе, видения ее, определения ее. От ископаемых мамонтов, с которыми он сравнивает влюбленного поэта:

Любимая! Жуть! Когда любит поэт —  
Влюбляется бог неприкаянный!

И хаос опять выползает на свет,  
Как во времена ископаемых, —

от природы, с которой он лицом к лицу (и которая — вся в нем), до будничной, подножной природы, которую во всей ее деятельности и во всех ее подробностях могут видеть только малые дети по причине своего малого роста и которую, вырастая, перестают видеть навсегда, — вся книга Пастернака — природа.

Когда я утверждаю, что Борис Пастернак прежде всего поэт природы, я не имею в виду природу, наличествующую в творчестве любого лирика.

Это не тот неперенный общелирический фон, на котором даются столь же общие лирические чувства: грусти, обиды, любви, воспоминаний, — чувства, отличающиеся одно от другого лишь степенью все той же общей интонации. Это не общее место лирики на общем месте природы. Это не общее (пусть и доходящее до величия) место природы в поэзии Виктора Гюго; это не чувство грусти вообще «Озера» Ламартина. Но это и

не призрачная аллегория Гейне, величайшего лирика, у которого роза неминуемо означает девушку, а сосна — юношу, притом непременно — поэта, юношу-поэта вообще, который тоскует о пальме, олицетворяющей собою человеческое существо, юное и женственное; и грусть сосны всегда приобретает характер общечеловеческой тоски. Это не отпечаток природы на неизменном лице лирики. Но это и не однообразная и монотонная эгоцентрическая природа романтиков, где все непохоже на себя, где все и вся похожи на героя, а все герои — один на другого, и все на одно лицо — лицо романтика. Не принадлежит Пастернак и к тем поэтам, что высятся романтическим утесом и водопадом низвергаются оттуда в бездну своей собственной души. Это не море, которое есть сам Лермонтов, с летящим парусом (все тем же Лермонтовым). Это и не пушкинский «Анчар», «древо смерти», где дерево — лишь повод для изображения человеческой жестокости. Это не природа и Алексея Толстого с его ощущением мира:

Благословляю вас, леса,

Долины, горы, нивы, воды, —

строки, прекрасно передающие восприятие мира поэтом, но ни в коей мере не рисующие ни леса, ни долины, ни нивы и служащие здесь мерой переполненности души поэта, выражением его душевного состояния. Это и не одухотворенная природа Тютчева:

Не то, что мните вы, природа,  
Не слепок, не бездушный лик:

В ней есть душа, в ней есть свобода,  
В ней есть любовь, в ней есть язык.

Но что это за душа, любовь, язык? Из тютчевских строк мы этого не узнаем; узнаем мы только душу, любовь и язык — самого Тютчева. Это и не *природа, воспроизведенная прозаиком*: увиденная глазами крестьянина, охотника, горца, постигнутая толстовским зрением (прибавим к этому: и гениальностью).

Это совсем другой род — это не природа живописания, чарующая природа Гоголя, где вдруг разлилась и засверкала всеми красками его языковая палитра. Это не колдовская власть слова над нами, это не «чуден Днепр при тихой погоде», что с самого начала очаровывает нас словами, звучанием слов, слышится нам шумом самого Днепра вопреки спокойствию его течения, о котором нам говорят эти слова и ради чего они и написаны. Это не колдовская сила слова над нами. (Гоголевский Днепр, как и лермонтовское «Уж над горой дремучею...», — формы чистой поэтической магии, это волшебство поэзии в чистом виде, где ни одна вещь не похожа на себя, где, согласно народной поговорке, «и вода не вода, и земля не земля», где *магический Днепр и магический Тифлис*, где слова Тифлис и Днепр приобретают новую, необычную наполненность: наполненность не собою, а зачарованностью.)

Наконец, — хотя это и более близкая к Пастернаку аналогия, — но все же и она недостаточна, — это не природопоклонство Ницше и его более ранней предшественницы Беттины, где Бог отождествлен с Солнцем, от прикосновения которого чело становится — святым.

Но здесь — остановка, ибо, сколько бы мы ни перечисляли поэтов и прозаиков, их природа никогда не будет природой Пастернака. Ибо пастернаковская природа — единственна в своем роде.

Это не основа вещей.

Это не «он» (автор).

И не «она» (объект).

И даже не «оно» (божество).

Пастернаковская природа — только она сама и ничто другое. Она — сама — и есть действующее лицо.

До Пастернака природа давалась через человека. У Пастернака природа — без человека, человек присутствует в ней лишь постольку, поскольку она выражена его, человека, словами. Всякий поэт может отождествить себя, скажем, с деревом. Пастернак себя деревом — ощущает. Природа словно превратила его в дерево, сделала его деревом, чтобы его человеческий ствол шумел на ее, природы, лад. Если, по словам Паскаля, человек — это «мыслящий тростник», то Пастернак даже не тростник, который мыслит, — во всяком случае, его тростник мыслит не по-людски.

Этой особенностью природы: существовать самоцельно — объясняется неотторжимость ее от пастернаковской поэзии. Поскольку Пастернак уникален и беспримерен в своем предпочтении природы — всему (о чем я скажу в свое время), то, стало быть, в этой природе он не может предпочитать что-нибудь одно — в ущерб другому, — а это означает, что природа для него существует только вся, целиком, без оговорок.

Этой самоцельностью природы объясняется еще и то, что она у Пастернака — действующее лицо. Действует не он, а она. Сама она. Самодеятельность. Вывожу это из многочисленных примеров.

Отсюда — самоценность природы в творчестве Пастернака. Природа у него — не повод, а цель. Самоцель.

И, наконец, особенность природы диктует постоянность ее присутствия в творчестве Пастернака. Для Пастернака характерно не просто пребывание в природе, а категорическая невозможность какого бы то ни было, пусть даже малейшего, отсутствия его в ней. Ни человек не может так пребывать в природе, ни природа — в человеке; так природа может пребывать только в себе самой. Самопребывание.

Из сего явствует, что Пастернак был сотворен не на седьмой день (когда мир после того, как был создан человек, распался на «я» и все прочее), а раньше, когда

создавалась природа. А то, что он родился человеком, есть чистое недоразумение. И все его творчество — лишь исправление этой, счастливой для нас и роковой для него, ошибки природы. Подобно тому, как природа по ошибке может дать человеку не тот *пол*, здесь произошла явная ошибка в *облике*. Ибо даже тогда, когда Пастернак говорит о себе и для себя, — это всего лишь голос в хоре природы, на равной ноге с любым другим ее голосом. Он всегда сосуществует, никогда не выделяется. Как равный, а не как высший. Так, например, куст может шелестеть о своих мелких *личных* заботах. А дуб рядом с ним шумит о своей, дубовой, радости. А все вместе — лес. Хор.

О чем бы ни говорил Пастернак — о своем личном, притом сугубо человеческом, о женщине, о здании, о происшествии, — это всегда — природа, возвращение вещей в ее лоно.

Он одинок только среди людей — одинок не как человек, а как не-человек.

После всего этого говорить о любви Пастернака к природе — просто нелепо. Любовь — это прежде всего наш отдых от вещей, в лучшем случае — уничтожение этой дистанции, то есть слияние. Возьмем самый человеческий пример — материнство. Ни одна мать сама себе не скажет, что любит своего ребенка, очень любит, любит больше всего на свете, любит одного его и пр. А если и скажет, то только другим. Потому что она его больше чем любит. Она — это он, а он — это она. Так и у Пастернака с природой. Любить природу — значит признать, что ты — вне ее. Поскольку Пастернак в ней, то она с ним — одно целое, и он не может ее «любить». Можно сказать, что он дает дерево не сердцем, а — сердцевинной. Потому нам и кажется, что он не умеет говорить. Что он говорит не как человек. Лучше всего было бы, если бы мы наконец поняли, что он говорит не о людских делах.

Лирическое «я», которое есть самоцель всех лириков, у Пастернака служит его природному (морскому, степному, небесному, горному) «я», — всем бесчисленным «я» природы. Эти бесчисленные «я» природы и составляют его лирическое «я». Лирическое «я» Пастернака есть тот, идущий из земли, стебель живого тростника, по которому струится сок и, струясь, рождает звук. Звук Пастернака — это звук животворных соков всех растений. Его лирическое «я» — питающая артерия, которая разносит повсюду зеленую кровь природы. Последнее «я» Пастернака — не личное, не людское, это — кровь червя, соль волны. Потому-то он — самый удивительный из всех лириков.

675

Давай ронять слова,  
Как сад — янтарь и cedру,

Рассеяннo и щедро —  
Едва — едва — едва...

#### IV

Весна, я с улицы, где тополь удивлен,  
Где даль пугается, где дом упасть боится,

Где воздух синь, как узелок с бельем  
У выписавшегося из больницы.

Удивлен — пугается — боится?.. Кто?.. Больной, что зимой выходит из больницы? Сам поэт, выходящий зимой из больницы? Нет, тополь, дом, даль — и, в них и через них, Пастернак. Тополь, удивляющийся внезапно возникшей дали, дома, словно пугающиеся крутизны и падающие, лишённые своих снежных подпорок. А узелок с бельем — у больного, выписавшегося из больницы? Нет, сам воздух, чистый, вымытый, залитый весенней синью. (И — картина больничных халатов на веревке над лужей, развевающихся, плещущихся.) А все вместе — образ спотыкающегося от немощи и счастья — «я».

Вот еще образец самодеятельной природы:

А затем прощалось лето  
С полустанком. Снявши шапку,

Сто слепящих фотографий  
Ночью снял на память гром.

Каково самое первое впечатление от этого четверостишия?

Беспреданное скрещивание молний, что в народе, не знаю почему, так чудесно и убедительно называют «воробьиной ночью». И опять-таки: кто это прощается? Поэт с полустанком? Нет, само лето. Кто, снявши шапку, щелкает затвором аппарата? Телеграфист на станции? Сам поэт? Нет, гораздо больше и сильнее — гром! Последний гром струящегося русского лета.

«В 1865 году неподалеку от Луары гром ударил в работника, который спрятался от непогоды под грушей. Когда его, без сознания, принесли домой, то заметили поразительную вещь: на его груди отпечатались ветка груши» (Гастон Тисандье. «Научные беседы», глава «Действие молнии»).

Из чего следует, что гром действительно может сделать отпечаток. Что все «фантазии» и все «вольности» *великого* поэта — всего лишь подтверждение законов природы, неведомых обычному человеку. А в пастернаковском четверостишии мы увидели еще больше, а именно: самого поэта, лежащего ничком под деревом, с веткой, оттиснутой на груди с рождения и навек. Все поэты от рождения мечены. *Эта* отметина — пастернаковская.

Такова вся книга. В ней все необычайно. Как у ребенка: река *купается*, куст *наслаждается тенью*... Очеловечение природы? Но кто поручится, что река в самом деле не купается в самой себе, а куст не наслаждается собственной тенью, что дорога и впрямь не уходит сама от себя? Ведь у всех народов дорога «идет» или «уходит». И кто из нас, возвращаясь ночью по знакомой тропе или по незнакомой окраинной улице, не ощущал, что его с обеих сторон в самом деле провожают деревья, и кто из

нас, покидая милое сердцу место, не чувствовал, что деревья и впрямь провожают нас («смотри, мама, дерево побежало»), машут, бегут, отстают. Только у детей и у народов с наивным эгоцентризмом самодеятельность природы обращена на человека, у Пастернака же эгоцентризм *природы* обращен на самое себя.

Вот, без единого личного напоминания, полдень Пастернака:

Текли лучи. Текли жуки с отливом.  
Стекло стрекоз сновало по щекам.  
Был полон лес мерцаньем кропотливым,  
Как под щипцами у часовщика.

Казалось, он уснул под стук цифири,  
Меж тем как выше, в терпком янтаре,  
Испытаннейшие часы в эфире  
Переставляют, сверив по жаре.

Тут жук-рогач с отливом, отблеск стрекоз на щеке человека, залитой золотом. И все это течет. Все это — жук-рогач, стрекоза, щека — едино и равно, с одним и тем же правом живого и божественного. Говоря словами другого поэта:

Все во мне, и я во всем.

Вот земная любовь, которую Пастернак дал в ее самом томительном, но и самом притягательном выражении — поцелуе:

Поцелуй был, как лето. Он медлил и медлил.  
Лишь потом разражалась гроза.

Пил, как птицы. Тянул до потери сознания...

До такой чистоты: дать поцелуй птицы, что пьет из водомоины после дождя, до такой чистоты, красоты и точности не доходил еще никто. А вот в одной строке — образ всей поэзии:

Тетрадь подставлена — струись!

Это «струись» сразу же переносит нас к единственному предпочтению Пастернака в природе: к дождю. (Можно сказать, что Пастернак в природе предпочитает все, но дождь — больше всего!) Дождем и пастернаковскими слезами буквально затоплена вся книга. Небо у него — мало сказать, плачет слезами. Оно разражается плачем. Его небо — большой ребенок. Как и сам Пастернак. Ибо пастернаковский исключительный, поразительный, единоличный культ дождя — самый обычный для детей культ. Каждый ребенок — дождепоклонник. И если он плачет из-за дождя, то лишь потому, что его на этот дождь не пускают. Пастернак же, как уйдет под дождь, так никогда бы и не возвращался.

Вот как он передает ощущения ветки под дождем:

Ты в ветре, веткой пробуящем,  
Не время ль птицам петь,

Намокшая воробышком,  
Сиреневая ветвь.

А вот что бывает на дожде с цветком — с цветочной чашечкой:

Душистою веткою машучи,  
Впивая впотьмах это благо,  
Бежала на чашечку с чашечки  
Грозой одуренная влага...

На чашечку с чашечки скатываясь,  
Скользнула по двум — и в обеих  
Огромною каплей агатовою  
Повисла, сверкает, робеет.

А вот как *показан* дождь, весенний дождь в один из первых дней Революции:

Усмехнулся черемухе, всхлипнул, смочил!  
Лак экипажей, деревьев трепет...  
. . . . .

Лужи на камне. Как полное слез  
Горло — глубокие розы, в жгучих,  
Влажных алмазах. Мокрый нахлест  
Счастья — на них, на ресницах, на тучах...

Вот как сказано о послегрозовых испарениях земли:

Гроза, как жрец, сожгла сирень  
И дымом жертвенным застлала

Глаза и тучи...

И, в противоположность торжественности жреца, — самое скромное явление:

Все, как стираный передник,

Туча сохнет и лепечет.

И совершенно потрясающая картина предгрозовой пыльной дороги:

Накрапывало, — но не гнулись  
И травы в грозовом мешке.  
Лишь пыль глотала дождь в пилюлях,

Железо в тихом порошке.  
Селенье не ждало целенья,  
Был мак, как обморок, глубок...

А вот и конец дождя:

И вдруг пахнуло выпиской

Из тысячи больниц.

Даже умывальный таз преобразается у поэта в альпийский ручей:

Я умолял приблизить час,  
Когда за окнами у Вас

Нагорным ледником  
Бушует умывальный таз...

Можно сказать, что у книги Пастернака глаза постоянно на мокром месте. Так порой бывает в горах: идешь по тропинке, через несколько шагов натыкаешься на ручеек, идешь вдоль него, перепрыгиваешь его, сворачиваешь — и внезапно тебе на голову обрушивается поток. Подземная вода альпийских стремнин.

Толковать же пастернаковские слезы, живой дождь его лица, трудно. Пастернак плачет обо всем; всякое нахлынувшее чувство вызывает у него слезы.

Это не скупые мужские слезы — с датой и адресом («последний раз я плакал тогда-то и тогда-то о том-то и том-то»), слезы, которых стыдятся, которые скрывают и которые, стыдясь и скрывая, именно за их редкость ценят на вес золота; это не умысленные, сосчитанные злые мужские слезы, которые, во всяком случае, помнят и запоминают навсегда.

Но это и не женские слезы — прежде и больше всего слезы слабости (что нисколько не уменьшает их болезненности!), это не извечные слезы женской беспомощности, обиды, угнетенности, напрасных страданий. Нет, это не слезы унижения и обиды.

Но это и не людские слезы вообще, о которых другой русский поэт сказал:

Слезы людские, о слезы людские,  
Льетесь вы ранней и поздней порой,  
Льетесь безвестные, льетесь незримые,

Неистоимые, неисчислимы,  
Льетесь, как льются струи дождевые  
В осень глухую, порою ночной.

Слезы Пастернака — прежде всего выражение силы: силы его чувств, — избыток жизни, находящий выход в слезах и строфах, кипящий, как котел страстей. Можно сказать, что когда Пастернаку лучше всего, когда он сильнее всего, когда он — в наибольшей степени — он, тогда он плачет:

И сады, и пруды, и ограды,  
И кипящие белыми воплями

Мирозданья — лишь страсти разряды,  
Человеческим сердцем накопленной.

То же — и о ливне.

Ни женские, ни мужские — лирические. Слезы Пастернака суть лирические россыпи, которыми жива лирика.

Я подробнее всего говорила о дожде и зелени у Пастернака. Пусть мой братский сербский читатель поверит мне на слово, что с тою же страстью он изображает и солнце, и ветер, и снег — от бушующей ноябрьской метели до цветной апрельской, — все стихии, все времена года и дня, все события и состояния природы, всю ее физику и психику, все климатические пояса души и планеты — от вечного льда бессмертия до живой суши страсти, а чего нет в его книге, того нет и в природе. (А чего в природе — нет?) При самом тщательном геологическом, географическом изучении вы не смогли бы найти здесь ни одного пропуска. Все в наличии. И это все и есть лицо Пастернака.

Но об одной специфической особенности пастернаковского пребывания в природе я должна сказать особо. Я имею в виду его пребывание — в погоде. Думаю, что важнейшее событие души в жизни Пастернака при окончательном суммировании мук и радостей — это погода, утренний быстрый взгляд в окно, а до этого — настроженный слух: «Ну что, как там?» И что бы «там» ни было: дождь, солнце, метель или просто хмурый день, который народ дивно зовет «святым», Пастернак уже заранее счастлив, действительно счастлив. Вот кому и впрямь легко угодить Господу! Ибо во всей книге нет ни единого сетования ни на зной, ни на холод, ни на грязь — и *какую* грязь! И если в одном из стихотворений он без конца мочит в ведре с водой полотенце, которое тут же нагревается на его лбу, или в другом, в других — закутывается шарфом, то речь идет о такой жаре, от которой собаки бесятся, и таком морозе, на котором собаки (слезами) плачут; для поэта же и ныряние в ведро, и закутывание в шарф — величайшее блаженство. Этим своим пребыванием в Погоде он напоминает только одно: Пруста (которого вообще во многом напоминает), посвятившего этой ежедневной погоде, феномену ежедневной погоды за окном и в комнате одну из незабываемых глав своего бессмертного произведения.

*Творчество Пастернака — это прежде всего и после всего лирическая метеорология и метеорологическая лирика.*

Ибо, когда Пастернак говорит, мы чувствуем, что он говорит не только о важнейшем событии своей жизни, но и о нашей. Так может говорить только влюбленный — и летописец.

Если иной раз Пастернак, погружившись в писание, то есть в сон, из этого сна спросит детей: «Какое, милые, у нас тысячелетье на дворе?» — то хорошая ли погода — об этом он не спросит никогда, и только еще через пятьсот лет *мы*, возможно, это от него узнаем. 1917 год Россия не забудет, и не только из-за Керенского (который, кстати, был достоин одного из прекраснейших пастернаковских ливней, — не оставившем на нем сухой нитки!).



А какое, по Пастернаку, наступает *историческое* двадцатилетие? Во-первых, необычайное по своей метеорологии. Постоянные дожди, постоянные метели, постоянные ураганы, жары, наводнения... Книга Пастернака — это прежде всего некая метеорологическая Революция. Если сумму всех этих природных явлений распределить по дням, то на каждый день этих двух десятилетий на одну и ту же точку земного шара придется по крайней мере четыре бури, три метели, два наводнения и один ураган. Природа или, вернее, погода в книге Пастернака не поскупилась. За двадцать лет в пастернаковской книге пролилось больше ливней, чем за двести лет, разлилось больше рек, чем в долине Миссури, родилось больше месяцев, чем за все время существования Персии, и расцвело больше деревьев, чем в Эдеме...

Последнее слово прямо приводит нас к Творцу из Эдема, и самого Пастернака.

Ты спросишь, кто велит,  
Чтоб август был велик,  
Кому ничто не мелко,  
Кто погружен в отделку

Кленового листа  
И с дней Экклезиаста  
Не покидал поста  
За резкой алебаstra.

Ты спросишь, кто велит,  
Чтоб август был велик,

Чтоб губы астр и далей,  
Осенние, страдали?

Чтоб мелкий лист раки  
С седых кариатид  
Слетал на седость плит  
Осенних госпиталей?

Ты спросишь — кто велит?  
Всесильный Бог деталей,  
Всесильный Бог любви,  
Ягайлов и Ядвиг.

Так Пастернак отвечает на вопрос: Бог.

678

V

Но будем честными. Постараемся ответить на следующее. Да, природа. Погода. А «Лейтенант Шмидт»? А весь «Потемкин»? А весь «Девятьсот пятый год»? Стихи с явной темой, притом чисто гражданской. А все страдания России? А все радование новому миру? А все революционные и социалистические признания, наконец?

Нельзя представить себе человека, знакомого с бурей в природе и никак не откликнувшегося на нее в жизни. (А тем более спрятавшегося от нее под подушку!) Поскольку революция есть стихия, Пастернак откликнулся на нее сразу. Но как откликнулся? В этом все дело.

Но моросило, и топчась  
Шли пыльным рынком тучи,  
Как рекруты, за хутор, поутру.  
Брели не час, не век —

Как пленные австрийцы,  
Как тихий хрип,  
Как хрип:  
Испить, сестрица!

Это — его первый отклик на войну. В тучах он видит рекрутов, а в шорохе мокрых деревьев ему слышатся стоны пленных.

Нашу родину буря сожгла.

Узнаешь ли гнездо свое, птенчик?

Это его первый отклик на Революцию. А вот картина степи в Революцию:

Она, туманная, взвилась

Революционной копной... —

и дальше — о самом воздухе степи (и, конечно, о самом себе):

Он чует, он впивает дух  
Солдатских бунтов и зарниц,

Он замер, обращаясь в слух...  
Ложится, слышит: Обернись.

Это пока 1917 год. Дальше — больше. Дальше — весь «Матрос в Москве», который в маловодную семихолмную Москву влил целых два моря: морское и революционное, да еще и третье разлитое, поскольку матрос пьян — как матрос в гавани, так пьян, что угловой дом принимает за свой корабль. Матрос, по великодушному выражению Пастернака, — подобен морю, соединяющему в себе «со звездами — дно».

Дальше — вся «Высокая болезнь» — высокая и бессмертная болезнь *поэзии* среди общей смертельной болезни, — голодного тифа — с печальным образом самого поэта:

А сзади в зареве легенд  
Идеалист-интеллигент

Печатал и писал плакаты  
Про радость своего заката.

(Борис Пастернак — единственный из поэтов Революции, кто осмелился встать на защиту оплеванной и слева и справа интеллигенции.) «Высокая болезнь» — с почти страшной картиной конца империи:

И уставал орел двуглавый,  
По Псковской области кружа,  
Со стягивающейся облавы  
Невидимого мятежа.

Ах, если бы им мог попасться  
Путь, что на карту не попал!  
Но быстро таяли запасы  
Отмеченных на картах шпал.

Они сорта перебирали  
Исципанного полотна<sup>2</sup>.  
Везде ручьи вдоль рельс играли,  
Но будущность была мутна.

Сужался круг, редели сосны,  
Два солнца встретились в окне.  
Одно всходило из-за Тосна<sup>3</sup>.  
Другое заходило в Дне.

— и с параллельным образом вождя на трибуне, на которой

Он вырос раньше, чем вошел,  
Он проскользнул неуследимо  
Сквозь строй препятствий и подмог,

Как в эту комнату без дыма  
Грозы влетающий комок.

Дальше — «Девятьсот пятый год» с подзаголовками: «Отцы», «Детство», «Мужики и фабричные», «Морской мятеж» («Потемкин»), «Студенты», «Москва в декабре» (дата написания 1926 год). Дальше — «Лейтенант Шмидт» (1927) и наконец последнее признание, уже 1932 года:

Прощальных слов не осуша,  
Проплакав вечер целый,

Уходит с Запада душа —  
Ей нечего там делать, —

<sup>2</sup> *Игра слов: полотно означает и полотно, и железную дорогу. Смысл: железные дороги разрушены, и ими нельзя пользоваться (примеч. М. Цветаевой).*

<sup>3</sup> *Тосна и Дно — исторические железнодорожные станции. Через одну приехал Ленин, а на станции Дно царь отрекся от престола (примеч. М. Цветаевой).*

<sup>4</sup> *Здесь говорится о молодых террористах Народной Воли, которые делали бомбы (примеч. М. Цветаевой).*

то есть полный и открытый отказ от прежнего себя, своей философической молодости в ломоносовском городке Марбурге, полный и открытый акт гражданского насилия над самим собой. (Пастернака никто не принуждал «уходить с Запада», ибо поэта никто не в силах к чему-либо принуждать. Здесь все гораздо сложнее правительственного распоряжения.)

Полагаю, что я честно ответила, честнее нельзя. Ни одна великая тема, ни один великий день современности не прошли мимо моего спящего столпника. Он отозвался на все. Но — как отозвался?

Из глубин своей уникальной, неповторимой, безнадежно лирической сущности, отдав своим эпическим и гражданским мотивам все свои природные и «погодные» богатства. Давая каждой теме, — если употребить излюбленное выражение Пастернака, у которого и звезды в листьях «как дома», — беспрепятственно и полновластно войти в его лирическую ризницу и быть там как дома. Можно сказать, что в своих эпических темах Пастернак еще больше лирик, больше природа, больше Пастернак, чем сам Пастернак.

Обратим, однако, внимание на сам выбор тем. И 1905 год, и лейтенант Шмидт — это воспоминания поэта о детстве, что уже само по себе — чистая лирика. Поэтому что все мы в долгу перед собственным детством, ибо никто из нас (кроме, быть может, одного Гете) не исполнил того, что обещал себе в детстве, в собственном детстве, — и единственная возможность возместить несделанное — это свое детство — воссоздать. И, что еще важнее долга: детство — вечный вдохновляющий источник лирика, возвращение поэта назад, к своим райским истокам. Рай — ибо ты принадлежал ему. Рай — ибо он распался навсегда. Так Пастернак, как всякий ребенок и всякий лирик, не мог не вернуться к своему детству. К мифу своего детства, завершившемуся историей. Не только по велению совести, но и по неодолимому зову памяти.

О том, каким было это возвращение, мы узнаем из первых же строк «Отцов» — начальной главы «1905 года». Поэт говорит о дореволюционной подземной ночи России эпохи Александра I:

Это было вчера, и, родись мы лет на тридцать раньше,  
Подойди со двора в керосиновой мгле фонарей,

Средь мерцанья реторт мы нашли бы, что те лаборантши —  
Наши матери или приятельницы матерей...<sup>4</sup>

Возвращение в свое, в материнское, в отцовское детство. Возвращение в лоно. Отнюдь не революционный, а древнейший культ — культ предков.

Вот первая глава «1905 года» — «Детство», где одним штрихом дана первая встреча юноши композитора Пастернака с великим композитором Скрябиным:

Раздается звонок, голоса приближаются: Скрябин:

О, куда мне бежать от шагов моего божества?

— и взрыв бомбы, убившей попечителя школы Живописи и ваяния, где учился Пастернак:

Снег идет целый день, и он идет еще под вечер. За ночь  
Проясняется. Утром — громовый раскат из Кремля:

— Попечитель училища насмерть. Сергей Александрович!  
Я грозу полюбил в эти первые дни февраля.

— Природа! Природа! Именно в ней ему видится крестьянский бунт 1905 года:

И громадами зарев

Командует море бород.

Вот картина кладбища после гражданских похорон Баумана:

Где-то долг отдавали людской. И он уже отдан,  
Молкнет карканье в парке и прах на Ваганькове<sup>5</sup> нем.

На погосте травы начинают хозяйничать звезды,  
Дремлет небо, зарывшись в серебряный лес хризантем.

<sup>5</sup> Ваганьковское кладбище в Москве (примеч. М. Цветаевой)

Вот последняя глава «Девятьсот пятого года» — «Москва в декабре» — с картиной пустой улицы —

Вымирает ходок и редчает, как зубр, офицер, —

которая сразу переносит нас в Беловежскую пушу, — и с картиной бегства:

Перед нами бежал и подошвы лизал переулоч,

Рядом сад холодил, шелестя ледяным серебром,

и заключительная панорама Москвы, охваченной пламенем:

Как воронье гнездо под деревья горящего сада

Сносит крышу со склада, кружась бесноватый снаряд.

А вот и «Лейтенант Шмидт», с мраком, швыряющим ставень в ставень, с багром, которым пучина гремит и щупает дно, с бездомностью пространства, с доверчивостью деревьев, с вихрем, обрывающим фразы, «как клены и вязы», с листьями и лозами, которые краснеют до корней волос, с шатающимся в ушах шоссейным шагом, с серебром и перламутром полумертвых на рассвете фонарей набережной, с деревьями, сгибающимися в три дуги, с кипарисами, что встают, подходят и кивают...

Доказывать наличие природы в гражданских стихах Пастернака — все равно что доказывать ее наличие на необитаемом острове. Если уж доказывать — так это следы присутствия лейтенанта Шмидта в поэме, названной его именем. Они есть.

С терпением и вниманием рассмотрим, наконец, эту центральную фигуру поэмы. Но заранее оговоримся: центральная она — чисто условно; любое дерево, мимо которого прошел Шмидт (и которое Пастернак лишь упомянул), любой памятник, на который он поднялся, — в тысячу раз живее, убедительнее и центральнее его самого, со всеми его достоверными письмами, речами и дневниками. Здесь, в противоположность пословице: из-за деревьев не видно леса, — из-за леса пастернаковской природы действительно не видно дерева: героя. Пастернак лишь зацепился за Шмидта, чтобы еще раз заново дать все взбунтовавшиеся стихии, плюс пятую — лирику. И он их дал так, что центр оказался пустым. Уберите из Шмидта все то, что держит напряжение деревьев, плеск волн, пространство, погоду, ослабьте это напряжение — и фигура пастернаковского Шмидта рухнет, как фантом. Почему? Да потому, что Борис Пастернак, в противоположность любому другому лирику, не привел своего героя в соответствие с окружающим, не усилил его, а из уважения к истории: к голому факту и к жизни, «такой, как она есть», — оставил героя, таким, каким он был, посреди бушующего вокруг него лирического урагана. Не только не усилил его, но градиозностью фона — умалил. Просто — убил. Когда стотысячное эхо произносит, в лад клятве Шмидта: — Клянемся! — то это — не Шмидта слова, он не может говорить так, как он говорит у Пастернака, как говорим мы все. Лейтенант Шмидт ожил бы при простейшем живописании фактов его биографии, где обыкновенные человеческие письма, терпеливо и без особого вдохновения, были бы облечены в пастернаковские рифмы и не страдали бы от соседства стольких лирических и природных россыпей, и где простой и достойный человек — Шмидт — не соперничал бы с достойной, но далеко не простой и не людской сущностью самого Пастернака.

Шмидт выделился на своем историческом фоне; лирического же, к тому же и пастернаковского, фона он не выдержал. Да и кто бы из нас, не преобразенных, мог бы выдержать?

У Пастернака не проиграл бы лишь какой-нибудь человеческий абсолют. Но ни одно деревце не проиграло ни разу...

## VI

У нас остается еще одно: поэт в последнее пятилетие. Углубимся в его последнюю книгу «Волны».

Гургом, сворачиваясь в трубки,  
Во весь разгон моей тоски,  
Ко мне бегут мои поступки,  
Испытанного гребешки.

Их тьма, им нет числа и сметы,  
Их смысл досель еще не полн,  
Но все их сменою одето,  
Как пенье моря пеной волн.

Вот перед какими волнами ставит нас поэт. И вспоминается Поль Домби Диккенса, — *малый* ребенок, так никогда и не ставший большим, — с его вечным вопросом, обращенным к самому себе и ко всем: «О чем говорят морские волны?» Эти слова я ставлю мысленно эпиграфом к пастернаковской книге:

О чем шумят пастернаковские волны? Вот картина рассвета на Кавказе — со строками, многозначительными для времени и страны:

Шли тучи. Рассвело не разом.

Светало, но не рассвело.

Вот картина кавказского леса, где Пастернак сам подтверждает свойство природы быть у него самой собой:

Он сам пленял, как описание,

Он что-то знал и сообщал...

А вот в четырех строках формула Грузии:

Мы были в Грузии. Помножим  
Нужду на нежность, ад на рай,

Теплицу льдам возьмем подножьем,  
И мы получим этот край.

И вздох самого поэта: что было бы, если б ему посчастливилось тут родиться —

Я вместо жизни виршеписца

Повел бы жизнь самих поэм.

...Картина восьмиверстного пустого пляжа, который принимает и стирает все, что мы, маленькие сменяющиеся фигурки, несем, — баллада о спящих детях, еще баллада о концерте Шопена на берегу Днепра, «Лето», «Смерть поэта» (Маяковского), семейная фотография под музыку Брамса...

Вот совет оставленной женщине:

С горизонтом вступи в переписку! —

он дает его, не понимая, что таким советам следует только тот, кому они не нужны (кто в них не нуждается), то есть сам поэт. А вот к кому поэт, дающий такие великодушные и жестокие советы, сам обращается за советом: что делать с оставляемой им женщиной:

Пока, сменяя рощи вязовые,  
Курчавится лесная мелочь,

Что шепчешь ты, что мне подсказываешь, —  
Кавказ, Кавказ, о что мне делать!

О тяжести любви. — «Все снег да снег» — с неожиданным автобиографическим всплеском: «Скорей уж, право б, дождь прошел!» — Весна, с таким обращением к Богу:

И сверху окуни свой мир,

Как в зеркало, в мое спасибо!

Стихи к другой любимой: не той, которой Пастернак дает совет «с горизонтом вступить в переписку» и которая из-за этой переписки забывает, что переписывается с поэтом. Даже одежда любимой женщины напоминает ему частицу природы:

Ты появишься у двери  
В чем-то белом без причуд —

В чем-то впрямь из тех материй,  
Из которых хлопья шьют.

И точно так же, как любимая и ее платье представляются поэту фрагментом природы: наименее живое в природе — ледники — явлены им в образе бессмертных (живых) душ:

Как усопших представшие души

Были все ледники налицо.

Если когда-нибудь при вас, читатель, зайдет речь о том, верят или не верят в России в Бога, сошлитесь на *самого любимого и самого читаемого поэта России* — на Пастернака. Бог, во всяком случае божественность, распространена по всем пастернаковским произведениям. Можно сказать, что Пастернак из Бога не выходит, хотя появление в печати имени Бога вызывает только улыбку. Но шила в мешке не утаишь. Бог острием ледника пробивается у него из закрытого мешка вынужденного молчания. Бог участвует в творчестве Пастернака не только как личность, которую вспоминают и на которую ссылаются в итоге, но и прямо, — пусть даже без ведома Пастернака, деятельно участвует, как пастернаковская природа, чей творец — Он. Сохранить такую чистоту, при всей необузданности времени, такую доброту и, что самое главное, — такую возвышенность — действительно дело божьих рук. Во всей книге, во всей двадцатилетней жизни лирика, вылившейся на пятистах страницах, вы не найдете ни одной строки, унижающей лиру. Эта лирика действительно на высоте *лыры*, предмета, который исключает лишь одно: *низменность*.

...Гимн красоте в образе красавицы. — Ночная комната, где пахнет ночная фиалка (по-народному «ночная красавица»). Одиночество в доме, замеченном метелью. — Присутствие любимой женщины. — Опять Шопен. — Ореховая роща на Кавказе (1917 год был уральским) — переключка Кавказа с Тиродем. — О кровной расплате за каждую хорошую строку — изумительной формулой границ искусства:

...Когда строку диктует чувство,  
Оно на сцену шлет раба,

И тут кончается искусство,  
И дышат почва и судьба.

Можно сказать, что «искусство» в этом смысле у Пастернака никогда не начиналось, то есть изначально действовали почва и судьба. Об уделе женщины: единственный из всех вопросов современности, который захватил сердце поэта, вопрос близкий, свойственный всей лирике и, конечно, оставшийся без ответа...

Эти несколько осколков пастернаковского прибора, с которыми я вас познакомил, думаю, достаточны, чтобы читатель понял, какой перед ним прибор и какой перед ним поэт.

1912 — 1933 годы. Если и есть перемены, то чисто языковые, даже лексические — внесены какие-то обороты и предметы нового быта и словаря. Но об этом жалеть не следует. Расширение словаря всегда к добру, но к добру лишь при условии, если поэт

будет расширять его и назад и вперед. Не говоря уже о том, что современная русская поэзия столько позаимствовала у Пастернака, так его использовала, что не грех, если и он возьмет от современной *жизни* — десяток слов или даже «словечек». Но суть дела не в этом, а в том, что лирическая сущность Пастернака нетронута и неизменна. Не обремененный никакими «темами», не сбитый с толку никакими «вопросами», он во весь свой рост стоит перед нами на столпе своего одиночества, хотя такое стояние в современной России зовется «сидячей жизнью»...

Пускай пожизненность задачи,  
Врастающей в заветы дней,

Зовется жизнью сидячей —  
И по такой грущу по ней.

Жизненную и бессмертную задачу Пастернака мы знаем. Выразить себя. Возвратить Богу его неисчерпаемый дар. Творцу — его неисчерпаемый дар — творчество.

Если и замечается какое-то движение Пастернака за последние два десятилетия, то это движение идет в направлении к человеку. Природа чуть-чуть повернулась к нему лицом женщины. Оскорбленной женщины. Но это движение невооруженным глазом уловить совершенно невозможно. Так ползут ледники, так обрастает кольцами дуб. Может быть, если бы Пастернак прожил тысячу лет, на тысячу первый год он и стал бы человеком, как все мы... Но пока это лишь несколько новых колец на сердцевине дуба.

Книга волн — лирический дневник поэта.

Где писалась эта книга? — Всюду!

Когда? — Всегда.

Две извечных основы творчества. И — последний вопрос, бывший первым.

Что оставил от поэта пятнадцатилетний молот?

Льет дождь. Мне снится, из ребят  
Я взят в науку к исполниту

И сплю под шум, месящий глину...

682

Итак, под шум серпа и молота, что рушит и строит, под звук собственных утверждений «близкой дали социализма» Пастернак спит детским, волшебным, лирическим сном.

...Как только в раннем детстве спят.

Кларм, 1 июля 1933

## МОЙ ПУШКИН

Начинается, как глава настольного романа всех наших бабушек и матерей — «Jane Eyre» — Тайна красной комнаты.

В красной комнате был тайный шкаф.

Но до тайного шкафа было другое, была картина в спальне матери — «Дуэль».

Снег, черные прутья дерева, двое черных людей проводят третьего, под мышки, к саням — а еще один, другой, спиной отходит. Уводимый — Пушкин, отходящий — Дантес. Дантес вызвал Пушкина на дуэль, то есть заманил его на снег и там, между черных безлистных деревьев, убил.

Первое, что я узнала о Пушкине, это — что его убили. Потом я узнала, что Пушкин — поэт, а Дантес — француз. Дантес возненавидел Пушкина, потому что сам не мог писать стихи, и вызвал его на дуэль, то есть заманил на снег и там убил его из пистолета в живот. Так я трех лет твердо узнала, что у поэта есть живот, и, — вспоминая всех поэтов, с которыми когда-либо встречалась, — об этом *животе* поэта, который так часто не-сыт и в который Пушкин был убит, пеклась не меньше, чем о его душе. С пушкинской дуэли во мне началась *сестра*. Больше скажу — в слове *живот* для меня что-то священное, — даже простое «болит живот» меня заливает волной содрогающегося сочувствия, исключающего всякий юмор. Нас этим выстрелом всех в живот ранили.

О Гончаровой не упоминалось вовсе, и я о ней узнала только взрослой. Жизнь спустя горячо приветствую такое умолчание матери. Мещанская трагедия обретала величие мифа. Да, по существу, третьего в этой дуэли не было. Было двое: любой и один. То есть вечные действующие лица пушкинской лирики: поэт — и чернь. Чернь, на этот раз в мундире кавалергарда, убила — поэта. А Гончарова, как и Николай I, — всегда найдется.

— Нет, нет, ты только представь себе! — говорила мать, совершенно не представляя себе этого *ты*. — Смертельно раненный, в снегу, а не отказался от выстрела! Прицелился, попал и еще сам себе сказал: браво! — тоном такого восхищения, каким ей, христианке, естественно бы: «Смертельно раненный, в крови, а простил врагу!» Отшвырнул пистолет, протянул руку, — этим, со всеми нами, явно возвращая Пушкина в его родную Африку мести и страсти и не подозревая, какой урок — если не мести, так страсти — на всю жизнь дает четырехлетней, еле грамотной мне.

Черная с белым, без единого цветного пятна, материнская спальня, черное с белым окно: снег и прутья тех деревьев, черная и белая картина — «Дуэль», где на белизне снега совершается черное дело: вечное черное дело убийства поэта — чернюю.

Пушкин был мой первый поэт, и моего первого поэта — убили.

С тех пор, да, с тех пор, как Пушкина на моих глазах на картине Наумова — убили, ежедневно, ежечасно, непрерывно убивали все мое младенчество, детство, юность, —



я поделила мир на поэта — и всех и выбрала — поэта, в подзащитные выбрала поэта: защищать — поэта — от всех, как бы эти все ни одевались и ни назывались.

Три таких картины были в нашем трехпрудном доме: в столовой — «Явление Христа народу», с никогда не разрешенной загадкой совсем маленького и непонятно-близкого, совсем близкого и непонятно-маленького Христа; вторая, над нотной этажеркой в зале — «Татары» — татары в белых балахонах, в каменном доме без окон, между белых столбов убивающие главного татарина («Убийство Цезаря»), и — в спальне матери — «Дуэль». Два убийства и одно явление. И все три были страшные, непонятные, угрожающие, и «Крещение» с никогда не виденными черными кудрявыми орлоносими голыми людьми и детьми, так заполнившими реку, что капли воды не осталось, было не менее страшное тех двух, — и все они отлично готовили ребенка к предназначенному ему страшному веку.

Пушкин был негр. У Пушкина были бакенбарды (**NB!** только у негров и у старых генералов), у Пушкина были волосы вверх и губы наружу, и черные, с синими белками, как у щенка, глаза, — черные вопреки явной светлоглазости его многочисленных портретов. (Раз негр — черные<sup>6</sup>).

<sup>6</sup> Пушкин был светловолос и светлоглаз (прим. М. Цветаевой.)

Пушкин был такой же негр, как тот негр в Александровском пассаже, рядом с белым стоячим медведем, над вечно-сухим фонтаном, куда мы с матерью ходили посмотреть: не забил ли? Фонтаны никогда не бьют (да как это они бы делали?), русский поэт — негр, поэт — негр, и поэта — убили.

(Боже, как сбылось! Какой поэт из бывших и сущих *не* негр, и какого поэта — *не* убили?)

Но и до «Дуэли» Наумова — ибо у каждого воспоминания есть свое до-воспоминание, точно пожарная лестница, по которой спускаешься спиной, не зная, будет ли еще ступень — которая всегда оказывается — или внезапное ночное небо, на котором открываешь все новые и новые, высочайшие и далечайшие звезды, — но до «Дуэли» Наумова был другой Пушкин, Пушкин, — когда я еще не знала, что Пушкин — Пушкин. Пушкин не воспоминание, а состояние, Пушкин — всегда и отовсегда, — до «Дуэли» Наумова была заря, и, из нее вырастая, в нее уходя, ее плечами рассекая, как пловец — реку, — черный человек выше всех и чернее всех — с наклоненной головой и шляпой в руке.

Памятник Пушкина был не памятник Пушкина (родительный падеж), а просто Памятник-Пушкина, в одно слово, с одинаково непонятными и порознь не существующими понятиями памятника и Пушкина. То, что вечно, под дождем и под снегом, — о, как я вижу эти нагруженные снегом плечи, всеми российскими снегами нагруженные и усиленные африканские плечи! — плечами в зарю или в метель, прихожу я или ухожу, убегаю или добегаю, стоит с вечной шляпой в руке, называется «Памятник-Пушкина».

Памятник Пушкина был цель и предел прогулки: от памятника Пушкина — до памятника Пушкина. Памятник Пушкина был и цель бега: кто скорей добежит до Памятник-Пушкина. Только Асина нянька иногда, по простоте, сокращала: «А у Пушкина — посидим», — чем неизменно вызывала мою педантическую поправку: «Не у Пушкина, а у Памятник-Пушкина».

Памятник Пушкина был и моя первая пространственная мера: от Никитских Ворот до памятника Пушкина — верста, та самая вечная пушкинская верста, верста «Бесов», верста «Зимней дороги», верста всей пушкинской жизни и наших детских хрестоматий, полосатая и торчащая, непонятная и принятая<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Там верстой небывалой Он торчал передо мною... («Бесы») Пушкин здесь говорит о верстовом столбе. Ни огня, ни черной хаты... Глушь и снег... Навстречу мне Только версты полосаты Попадают одна... («Зимняя дорога») (примеч. М. Цветаевой.)

Памятник Пушкина был — обиход, такое же действующее лицо детской жизни, как рояль или за окном городской Игнатъев, — кстати, стоявший почти так же непреложно, только не так высоко, — памятник Пушкина был одна из двух (третьей не было) ежедневных неизбежных прогулок — на Патриаршие Пруды — или к Памятник-Пушкину. И я предпочитала — к Памятник-Пушкину, потому что мне нравилось, раскрывая и даже разрывая на бегу мою белую дедушкину карлсбадскую удавочную «кофточку», к нему бежать и, добежав, обходить, а потом, подняв голову, смотреть на чернолицего и чернорукого великана, на меня не глядящего, ни на кого и ни на что в моей жизни не похожего. А иногда просто на одной ноге обскакивать. А бегала я, несмотря на Андриюшину долговязость и Асину невесомость и собственную толстоватость — лучше их, лучше всех: от чистого чувства чести: добежать, а потом уж лопнуть. Мне приятно, что именно памятник Пушкина был первой победой моего бега.

С памятником Пушкина была и отдельная игра, моя игра, а именно: приставлять к его подножью мизинную, с детский мизинец, белую фарфоровую куколку — они продавались в посудных лавках, кто в конце прошлого века в Москве рос — знает, были гномы под грибами, были дети под зонтами, — приставлять к гигантов подножью такую фигурку и, постепенно проходя взглядом снизу вверх весь гранитный отвес, пока голова не отваливалась, рост — сравнивать.

Памятник Пушкина был и моей первой встречей с черным и белым: такой черный! такая белая! — и так как *черный* был явлен гигантом, а *белый* — комической фигуркой, и так как непременно нужно выбрать, я тогда же и навсегда выбрала черного, а не белого, черное, а не белое: черную думу, черную долю, черную жизнь.

Памятник Пушкина был и моей первой встречей с числом: сколько таких фигурок нужно поставить одна на другую, чтобы получился памятник Пушкина. И ответ был уже тот, что и сейчас: «Сколько ни ставь...» — с горделиво-скромным добавлением: «Вот если бы сто *меня*, тогда — *может*, потому что я ведь еще вырасту...» И, одновременно: «А если одна на другую сто фигурок, выйду — я?» И ответ: «Нет, не потому, что я большая, а потому, что я живая, а они фарфоровые».

Так что Памятник-Пушкина был и моей первой встречей с материалом: чугуном, фарфором, гранитом — и своим.

Памятник Пушкина со мной под ним и фигуркой подо мной был и моим первым наглядным уроком иерархии: я перед фигуркой великан, но я перед Пушкиным — я. То есть маленькая девочка. Но которая вырастет. Я для фигурки — то, что Памятник-Пушкина — для меня. Но что же тогда для фигурки — Памятник-Пушкина? И после мучительного думанья — внезапное озарение: а он для нее такой большой, что она его просто не видит. Она думает — дом. Или — гром. А она для него — такая уж маленькая, что он ее тоже — просто не видит. Он думает — просто блоха. А меня — видит. Потому что я большая и толстая. И скоро еще подрасту. Первый урок числа, первый урок масштаба, первый урок материала, первый урок иерархии, первый урок мысли и, главное, наглядное подтверждение всего моего последующего опыта: из тысячи фигурок, даже одна на другую поставленных, не сделаешь Пушкина.

...Потому что мне нравилось от него вниз по песчаной или снежной аллее идти и к нему, по песчаной или снежной аллее, возвращаться, — к его спине с рукой, к его руке за спиной, потому что стоял он всегда спиной, *от* него — спиной и *к* нему — спиной, спиной ко всем и всему, и гуляли мы всегда ему в спину, так же как сам бульвар всеми тремя аллеями шел ему в спину, и прогулка была такая долгая, что каждый раз мы с бульваром забывали, какое у него лицо, и каждый раз лицо было новое, хотя такое же черное. (С грустью думаю, что последние деревья до него так и не узнали, какое у него лицо.)

Памятник Пушкина я любила за черноту — обратную белизну наших домашних богов. У тех глаза были совсем белые, а у Памятник-Пушкина — совсем черные, совсем полные. Памятник-Пушкина был совсем черный, как собака, еще черней собаки, потому что у самой черной из них всегда над глазами что-то желтое или под шеей что-то белое. Памятник Пушкина был черный, как рояль. И если бы мне потом совсем не сказали, что Пушкин — негр, я бы знала, что Пушкин — негр.

От памятника Пушкина у меня и моя безумная любовь к черным, пронесенная через всю жизнь, по сей день польщенность всего существа, когда случайно в вагоне трамвая или ином, окажусь с черным — рядом. Мое белое убожество бок у бок с черным божеством. В каждом негре я люблю Пушкина и узнаю Пушкина, — черный памятник Пушкина моего до-грамотного младенчества и вся Россия.

...Потому что мне нравилось, что уходим мы или приходим, а он — всегда стоит. Под снегом, под летящими листьями, в заре, в синеве, в мутном молоке зимы — всегда стоит.

Наших богов иногда, хоть редко, но переставляли. Наших богов, под Рождество или под Пасху, тряпкой обмахивали. Этого же мыли дожди и сушили ветры. Этот — всегда стоял.

Памятник Пушкина был первым моим видением неприкосновенности и непреложности.

— На Патриаршие Пруды или..?

— К Памятник-Пушкину!

На Патриарших Прудах — патриархов не было.

Чудная мысль — гиганта поставить среди детей. Черного гиганта — среди белых детей. Чудная мысль белых детей на черное родство — обречь.

Под памятником Пушкина росшие не будут предпочитать белой расы, а я — так явно предпочитаю — черную. Памятник Пушкина, опережая события, — памятник против расизма, за равенство для всех рас, за первенство каждой — лишь бы давала гения. Памятник Пушкина есть памятник черной крови, влившейся в белую, памятник слияния кровей, как бывает — слияния рек, живой памятник слияния кровей, смешения народных душ — самых далеких и как будто бы — самых неслиянных. Памятник Пушкина есть живое доказательство низости и мертвости расистской теории, живое доказательство — ее обратного. Пушкин есть *факт*, опрокидывающий теорию. Расизм до своего зарождения Пушкиным опрокинут в самую минуту его рождения. Но нет — раньше: в день бракосочетания сына арапа Петра Великого, Осипа Абрамовича Ганнибала, с Марьей Алексеевной Пушкиной. Но нет, еще раньше: в неизвестный нам день и час, когда Петр впервые остановил на абиссинском мальчике Ибрагиме черный, светлый, веселый и страшный взгляд. Этот взгляд был приказ Пушкину *быть*. Так что дети, под петербургским Фальконетовым Медным Всадником росшие, тоже росли под памятником против расизма — за гения.

Чудная мысль Ибрагимова правнука сделать черным. Отлить его в чугуне, как природа прадеда отлила в черной плоти. Черный Пушкин — символ. Чудная мысль — чернотой изваяния дать Москве лоскут абиссинского неба. Ибо памятник Пушкина явно стоит «под небом Африки моей». Чудная мысль — наклоном головы, выступом ноги, снятой с головы и заведенной за спину шляпой *поклона* — дать Москве, под ногами поэта, море. Ибо Пушкин не над песчаным бульваром стоит, а над Черным морем. Над морем свободной стихии — Пушкин свободной стихии.

Мрачная мысль — гиганта поставить среди цепей. Ибо стоит Пушкин среди цепей, окружен («огражден») его пьедестал камнями и цепями: камень — цепь, камень — цепь, камень — цепь, все вместе — круг. Круг николаевских рук, никогда не обнявших поэта, никогда и не выпустивших. Круг, начавшийся словом: «Ты теперь не прежний Пушкин, ты — *мой* Пушкин» и разомкнувшийся только Дантесовым выстрелом.

На этих цепях я, со всей детской Москвой, прошлой, сушей, будущей, качалась — не подозревая, на чем. Это были очень низкие качели, очень твердые, очень железные. — «Амфир»? — Амфир. — Емриге — Николая I Империя.

Но с цепями и с камнями — чудный памятник. Памятник свободе — неволе — стихии — судьбе — и конечной победе гения: Пушкину, восставшему из цепей. Мы это можем сказать теперь, когда человечески-постыдная и поэтически-бездарная подмена Жуковского:

И долго буду тем народу я любезен,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,

Что прелестью живой стихов я был полезен... —

с таким не-пушкинским, антипушкинским введением пользы в поэзию — подмена, позорившая Жуковского и Николая I без малого век и имеющая их позорить во веки веков, пушкинское же подножье пятнавшая с 1884 года — установки памятника, — наконец заменена словами пушкинского «Памятника»:

И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,

Что в мой жестокий век восславил я свободу  
И милость к падшим призывал.

И если я до сих пор не назвала скульптора Опекушина, то только потому, что есть слава большая — безымянная. Кто в Москве знал, что Пушкин — Опекушина? Но опекушинского Пушкина никто не забыл никогда. Мнимая неблагодарность наша — ваятелю лучшая благодарность.

И я счастлива, что мне, в одних моих юношеских стихах, удалось еще раз дать его черное детище — в слове:

А там, в полях необозримых,  
Служа небесному царю —

Чугунный правнук Ибрагимов  
Зажег зарю.

А вот как памятник Пушкина однажды пришел к нам в гости. Я играла в нашей холодной белой зале. Играла, значит — либо сидела под роялем, затылком в уровень кадке с филодендроном, либо безмолвно бегала от ларя к зеркалу, лбом в уровень подзеркальнику.

Позвонили, и залой прошел господин. Из гостиной, куда он прошел, сразу вышла мать, и мне, тихо: «Муся! Ты видела этого господина?» — «Да». — «Так это — сын Пушкина. Ты ведь знаешь памятник Пушкина? Так это его сын. Почетный опекун. Не уходи и не шуми, а когда пройдет обратно — гляди. Он очень похож на отца. Ты ведь знаешь его отца?»

Время шло. Господин не выходил. Я сидела и не шумела и глядела. Одна на венском стуле, в холодной зале, не смея встать, потому что вдруг — придет.

Прошел он — и именно вдруг — но не один, а с отцом и с матерью, и я не знала, куда глядеть, и глядела на мать, но она, перехватив мой взгляд, гневно отшвырнула его на господина, и я успела увидеть, что у него на груди — звезда.

— Ну, Муся, видела сына Пушкина?

— Видела.

— Ну, какой же он?

— У него на груди — звезда.

— Звезда! Мало ли у кого на груди звезда! У тебя какой-то особенный дар смотреть не туда и не на то...

— Так смотри, Муся, запомни, — продолжал уже отец, — что ты нынче, четырех лет от роду, видела сына Пушкина. Потом внукам своим будешь рассказывать.

Внукам я рассказала сразу. Не своим, а единственному внуку, которого я знала, — нянинуму: Ване, работавшему на оловянном заводе и однажды принесшему мне в подарок собственноручного серебряного голубя. Ваня этот, приходивший по воскресеньям, за чистоту и тихоту, а еще и из уважения к высокому сану няни, был допускаем в детскую, где долго пил чай с баранками, а я от любви к нему и его птичке от него не отходила, ничего не говорила и за него глотала.

«Ваня, а у нас был сын Памятник-Пушкина». — «Что, барышня?» — «У нас был сын Памятник-Пушкина, и папа сказал, чтобы я это тебе сказала». — «Ну, значит, что-нибудь от папаши нужно было, раз пришли...» — неопределенно отозвался Ваня. «Ничего не нужно было, просто с визитом к нашему барину, — вмешалась няня. — Небось сами — полный енерал. Ты Пушкина-то на Тверском знаешь?» — «Знаю». — «Ну, сынок их, значит. Уже в летах, вся борода седая, надвое расчесана. Ваше высокопревосходительство».

Так, от материнской обмолвки и няниной скороговорки и от родительского приказа смотреть и помнить — связанного у меня только с предметами — белый медведь в пассаже, негр над фонтаном, Минин и Пожарский и т.д. — а никак не с человеками, ибо царь и Иоанн Кронштадтский, которых мне, вознеся меня над толпой, показывали, относились не к человекам, а к священным предметам, — так это у меня и осталось: к нам в гости приходил сын Памятник-Пушкина. Но скоро и неопределенная принадлежность сына стерлась: сын Памятник-Пушкина превратился в сам Памятник-Пушкина. К нам в гости приходил сам Памятник-Пушкина.

И чем старше я становилась, тем более это во мне, сознанием, укреплялось: сын Пушкина — тем, что был сын Пушкина, был уже памятник. Двойной памятник его славы и его крови. Живой памятник. Так что сейчас, целую жизнь спустя, я спокойно могу сказать, что в наш трехпрудный дом, в конце века, в одно холодное белое утро пришел Памятник-Пушкина.

Так у меня, до Пушкина, до Дон-Жуана, был свой Командор.

Так и у меня был свой Командор.

А шел, верней, ехал в наш трехпрудный дом сын Пушкина мимо дома Гончаровых, где родилась и росла будущая художница Наталья Сергеевна Гончарова, двоюродная внучка Натальи Николаевны.

Родной сын Пушкина мимо двоюродной внучки Натальи Гончаровой, которая, может быть, на него — не зная, не узнавая, не подозревая, — в ту минуту из окна глядела.

Наши дома с Гончаровой — узнала это только в Париже, в 1928 году — оказались соседними, наш дом был восьмой, своего номера она не помнит.

Но что же тайна красной комнаты? Ах, весь дом был тайный, весь дом был — тайна! Запретный шкаф. Запретный плод. Этот плод — том, огромный сине-лиловый том с золотой надписью вкось — Собрание сочинений А.С. Пушкина.

В шкафу у старшей сестры Валерии живет Пушкин, тот самый негр с кудрями и сверкающими белками. Но до белков — другое сверкание: собственных зеленых глаз в зеркале, потому что шкаф — обманный, зеркальный, в две створки, в каждой — я, а если удачно поместиться — носом против зеркального водораздела, то получается не то два носа, не то один — неузнаваемый.

Толстого Пушкина я читаю в шкафу, носом в книгу и в полку, почти в темноте и почти вплоть и немножко даже удушенная его весом, приходящимся прямо в горло, и почти ослепленная близостью мелких букв. Пушкина читаю прямо в грудь и прямо в мозг.

Мой первый Пушкин — «Цыганы». Таких имен я никогда не слышала: Алеко, Земфира, и еще — Старик. Я стариков знала только одного — сухорукого Осипа в тарусской богадельне, у которого рука отсохла — потому что убил брата огурцом. Потому что мой дедушка, А.Д. Мейн — не старик, потому что старики чужие и живут на улице.

Живых цыган я не видела никогда, зато отродясь слышала про цыганку, мою кормилицу, так любившую золото, что, когда ей подарили серги и она поняла, что они не золотые, а позолоченные, она вырвала их из ушей с мясом и тут же втоптала в паркет.

Но вот совсем новое слово — любовь. Когда жарко в груди, в самой грудной ямке (всякий знает!) и никому не говоришь — любовь. Мне всегда было жарко в груди, но я не знала, что это — любовь. Я думала — у всех так, всегда — так. Оказывается — только у цыган. Алеко влюблен в Земфиру.

А я влюблена — в «Цыган»: в Алеко, и в Земфиру, и в ту Мариулу, и в того цыгана, и в медведя, и в могилу, и в странные слова, которыми все это рассказано. И не могу сказать об этом ни словом: взрослому — потому что краденое, детям — потому что я их презираю, а главное — потому что тайна: моя — с красной комнатой, моя — с синим томом, моя — с грудной ямкой.

Но в конце концов любить и не говорить — разорваться, и я нашла себе слушательницу, и даже двух — в лице Асиной няньки Александры Мухиной и ее приятельницы — швеи, приходившей к ней, когда мать заведомо уезжала в концерт, а невинная Ася — спала.

— А у нас Мусенька — умница, грамотная, — говорила нянька, меня не любившая, но при случае мною хваставшаяся, когда исчерпаны были все разговоры о господах и выпиты были все полагающиеся чашки. — А ну-ка, Мусенька, расскажи про волка и овечку. Или про того (барабанщика).

(Господи, как каждому положена судьба! Я уже пяти лет была чьим-то духовным ресурсом. Говорю это не с гордостью, а с горечью.)

И вот однажды, набравшись духу, с обмирающим сердцем, глубоко глотнув:

— Я могу рассказать про «Цыган».

— Цы-ган? — нянька, недоверчиво. — Про каких таких цыган? Да кто ж про них книжки-то писать будет, про побирох этих, руки их загребущие?

— Это не такие. Это — другие. Это — табор.

— Ну, так и есть, табор. Всегда возле усадьбы табором стоят, а потом гадать приходит — молодая чертовка: «Дай, барынька, погадаю о твоём талане...», — а старая чертовка — бельё с веревки али уж прямо — бриллиантовую брошь с барынина туалета...

— Не такие цыгане. Это — другие цыгане.

— Ну, пуцай, пуцай расскажет! — приятельница, чуя в моем голосе слезы. — Может, и вправду другие какие... Пуцай расскажет, а мы — послушаем.

— Ну, был один молодой человек. Нет, был один старик, и у него была дочь. Нет, я лучше стихами скажу. Цыгане шумною толпой — По Бессарабии кочуют — Они сегодня над рекой — В шатрах изодранных ночуют — Как вольность весел их ночлег — и так далее — без передышки и без серединных запятых — до: *звон походной наковальни*, которую, может быть, принимаю за музыкальный инструмент, а может быть, просто — принимаю.

— А складно говорит! как по-писаному! — восклицает швея, тайно меня любившая, но не смеющая, потому что нянька — Асина.

— Мед-ве-едь... — осуждающе произносит нянька, повторяя единственное дошедшее до ее сознания слово. — А вправду — медведь. Маленькая была, старики рассказывали — завсегда цыгане медведя водили. «А ты, Миша, попляши!» И пляса-ал.

— Ну, а дальше-то, дальше-то что было? (Швея.)

— И вот, к этому старику приходит дочь и говорит, что этого молодого человека зовут Алэко.

Нянька:

— Ка-ак?

— Алэко!

— Ну уж и зовут! И имени такого нет. Как, говоришь, зовут?



— Алэко.  
 — Ну и Алека — калека!  
 — А ты — дура. Не Алека, а Алэко!  
 — Я и говорю: Алека.  
 — Это *ты* говоришь: Алека, я говорю: Алэко: э-э-э! о-о-о!!  
 — Ну, ладно: Алека — так Алека.  
 — Алеша, — значит, по-нашему (приятельница, примиряюще). — Да дай ей, дура, сказать, — *она* ведь рассказывает, не ты. Не сердчай, Мусенька, на няньку, она дура, неученая, а ты грамотная, тебе и знать.  
 — Ну, эту дочь звали Земфира. (Грозно и громко:) Земфира — эта дочь говорит старику, что Алэко будет жить с ними, потому что она его нашла в пустыне:  
 «Его в пустыне я нашла  
 И в табор на ночь зазвала».  
 А старик обрадовался и сказал, что мы все поедem в одной телеге: «В одной телеге мы поедem — та-та-та-та, та-та-та-та — И села обходить с медведем...»  
 — С медве-едem, — нянька, эхом.  
 — И вот они поехали, и потом очень хорошо все жили, и ослы носили детей в корзинах...  
 — Кто это — в корзинах?..  
 — Так: «Ослы в перекидных корзинах — Детей играющих несут — Мужья и братья, жены, девы — И стар и млад вослед идут — Крик, шум, цыганские припевы — Медведя рев, его цепей».  
 Нянька:  
 — Да уж будет про медведя! Со стариком-то — что?  
 — Со стариком — ничего, у него молодая жена Мариула, которая от него ушла с цыганом, и эта, тоже, Земфира — ушла. Снаачала все пела: «Старый муж, грозный муж! Не боюсь я тебя!» — это она про него, про отца своего, пела, а потом ушла и села с цыганом на могилу, а Алэко спал и страшно хрипел, а потом встал и тоже пошел на могилу, и потом зарезал цыгана ножом, а Земфира упала и тоже умерла.  
 Обе в голос:  
 — Ай-а-ай! Ну и душегуб! Так и зарезал ножом? А старик-то — что?  
 — Старик — ничего, старик сказал: «Оставь нас, гордый человек!» — и уехал, и все уехали, и весь табор уехал, а Алэко один остался.  
 Обе в голос:  
 — Так ему и надо. Не побивши — убивать! А вот у нас в деревне один тоже жену зарезал, — да ты, Мусенька, не слушай (громким шепотом) — застал с любовником. И его враз, и ее. Потом на каторгу пошел. Васильем звали... Да-а-а... Какой на свете беды не бывает. А все она, любовь.

Пушкин меня заразил любовью. *Словом* — любовь. Ведь разное: вещь, которую никак не зовут, — и вещь, которую *так* зовут. Когда горничная походя сняла с чужой форточки рыжего кота, который сидел и зевал, и он потом три дня жил у нас в зале под пальмами, а потом ушел и никогда не вернулся — это любовь. Когда Августа Ивановна говорит, что она от нас уедет в Ригу и никогда не вернется — это любовь. Когда барабанщик уходил на войну и потом никогда не вернулся — это любовь. Когда розово-газовых нафталиновых парижских кукол весной после перетряски опять убирают в сундук, а я стою и смотрю и знаю, что я их больше никогда не увижу — это любовь. То есть *это* — от рыжего кота, Августы Ивановны, барабанщика и кукол так же и там же жжет, как от Земфиры и Алэко и Мариулы и могилы.

А вот волк и ягненок — не любовь, хотя мать меня и убеждает, что это очень грустно.

— Подумай, такой белый, невинный ягненок, который никакой воды не мутит...  
 — Но волк — *тоже* хороший!

Все дело было в том, что я от природы любила волка, а не ягненка, а в данном случае волка было любить нельзя, потому что он съел ягненка, а ягненка я любить — хоть и съеденного и белого — не могла, вот и не выходила любовь, как никогда ничего у меня не вышло с ягнятами.

«Сказал и в темный лес ягненка поволок».

Сказав волк, я назвала Вожатого. Назвав Вожатого — я назвала Пугачева: волка, на этот раз ягненка пощадившего, волка, в темный лес ягненка поволокшего — любить.

Но о себе и Вожатом, о Пушкине и Пугачеве скажу отдельно, потому что Вожатый заведет нас далеко, может быть, еще дальше, чем подпоручика Гринева, в самые дебри добра и зла, в то место дебрей, где они неразрывно скручены и, скрутясь, образуют живую жизнь.

Пока же скажу, что Вожатого я любила больше всех родных и незнакомых, больше всех любимых собак, больше всех закаченных в подвал мячей и потерянных перочинных ножииков, больше всего моего тайного красного шкафа, где он был — главная тайна. Больше «Цыган», потому что он был — черней цыган, *темней* цыган.

И если я полным голосом могла сказать, что в тайном шкафу жил — Пушкин, то сейчас только шепотом могу сказать: в тайном шкафу жил... Вожатый.

Под влиянием непрерывного воровского чтения, естественно, обогащался и словарь.

— Тебе какая кукла больше нравится: тетина нюренбергская или крестнина парижская?



- Парижская.
- Почему?
- Потому что у нее глаза страстные.
- Мать угрожающе:
- Что-о-о?
- Я, — спохватываясь: — Я хотела сказать: страшные.
- Мать еще более угрожающе:
- То-то же!

Мать не поняла, мать услышала смысл и, может быть, вознегодовала правильно. Но поняла — неправильно. Не глаза — страстные, а я чувство страсти, вызываемое во мне этими глазами (и розовым газом, и нафталином, и словом Париж, и делом сундук, и недоступностью для меня куклы), приписала — глазам. Не я одна. *Все* поэты. (А потом стреляются — что кукла *не* страстная!) Все поэты, и Пушкин первый.

Немного позже — мне было шесть лет, и это был мой первый музыкальный год — в музыкальной школе Зограф-Плаксиной, в Мерзляковском переулке, был, как это тогда называлось, публичный вечер — рождественский. Давали сцену из «Русалки», потом «Рогнеду» — и:

Теперь мы в сад перелетим,  
Где встретилась Татьяна с ним.

Скамейка. На скамейке — Татьяна. Потом приходит Онегин, но не садится, а *она* встает. Оба стоят. И говорит только он, все время, долго, а она не говорит ни слова. И тут я понимаю, что рыжий кот, Августа Ивановна, куклы *не* любовь, что *это* — любовь: когда скамейка, на скамейке — она, потом приходит он и все время говорит, а она не говорит ни слова.

- Что же, Муся, тебе больше всего понравилось? — мать, по окончании.
- Татьяна и Онегин.
- Что? Не «Русалка», где мельница, и князь, и леший? Не «Рогнеда»?
- Татьяна и Онегин.
- Но как же это может быть? Ты же там ничего не поняла? Ну, что ты там могла понять?

Молчу.

Мать, торжествуя:

— Ага, ни слова не поняла, как я и думала. В шесть лет! Но что же тебе там могло понравиться?

— Татьяна и Онегин.

— Ты совершенная дура и упрямее десяти ослов! (Оборачиваясь к подошедшему директору школы, Александру Леонтьевичу Зографу.) Я ее знаю, теперь будет всю дорогу на извозчике на все мои вопросы повторять: «Татьяна и Онегин!» Прямо не рада, что взяла. Ни одному ребенку мира из всего виденного бы не понравилось «Татьяна и Онегин», все бы предпочли «Русалку», потому что — сказка, понятное. Прямо не знаю, что мне с ней делать!!!

— Но почему, Мусенька, «Татьяна и Онегин»? — с большой добротой директор.

(Я, молча, полными словами:) «Потому что — любовь».

— Она наверное уже седьмой сон видит! — подходящая Надежда Яковлевна Брюсова<sup>8</sup>, наша лучшая и старшая ученица, — и тут я впервые узнаю, что есть седьмой сон, как мера глубины сна и ночи.

— А это, Муся, что? — говорит директор, вынимая из моей муфты вложенный туда мандарин, и вновь незаметно (заметно!) вкладывая, и вновь вынимая, и вновь, и вновь...

Но я уже совершенно онемела, окаменела, и никакие мандаринные улыбки, его и Брюсовой, и никакие страшные взгляды матери не могут вызвать с моих губ — улыбки благодарности. На обратном пути — тихом, позднем, санном, — мать ругается:

— Опозорила!! Не поблагодарила за мандарин! Как дура — шести лет — влюбилась в Онегина!

Мать ошиблась. Я не в Онегина влюбилась, а в Онегина и Татьяну (и, может быть, в Татьяну немножко больше), в них обоих вместе, в любовь. И ни одной своей вещи я потом не писала, не влюбившись одновременно в двух (в нее — немножко больше), не в них двух, а в их любовь. В любовь.

Скамейка, на которой они *не* сидели, оказалась предопределяющей. Я ни тогда, ни потом, никогда не любила, когда *целовались*, всегда — когда расставались. Никогда — когда садились, всегда — расходились. Моя первая любовная сцена была нелюбовная: он *не* любил (это я поняла), потому и не сел, любила *она*, потому и встала, они ни минуты не были вместе, ничего вместе не делали, делали совершенно обратное: он говорил, она молчала, он не любил, она любила, он ушел, она осталась, так что если поднять занавес — она одна стоит, а может быть, опять сидит, потому что стояла она только потому, что *он* стоял, а потом рухнула и так будет сидеть вечно. Татьяна на той скамейке сидит вечно.

Эта первая моя любовная сцена предопределила все мои последующие, всю страсть во мне несчастной, неважной, невозможной любви. Я с той самой минуты не захотела быть счастливой и этим себя на *нелюбовь* — обрела.

В том-то и все дело было, что он ее не любил, и только потому она его — *так*, и только для того его, а не другого, в любовь выбрала, что втайне *знала*, что он ее не сможет любить. (Это я сейчас говорю, но *знала* уже тогда, тогда знала, а сейчас научилась говорить.) У людей с этим роковым даром несчастной — одиночной — всей на себя взятой — любви — прямо *гений* на неподходящие предметы.

<sup>8</sup> Сестра Валерия Брюсова (примеч. М. Цветаевой).

Но еще одно, не одно, а многое, предопределил во мне «Евгений Онегин». Если я потом всю жизнь по сей последний день всегда первая писала, первая протягивала руку — и руки, не страшась суда — то только потому, что на заре моих дней лежащая Татьяна в книге, при свечке, с растрепанной и переброшенной через грудь косой, это на моих глазах — сделала. И если я потом, когда уходили (всегда — уходили), не только не протягивала вслед рук, а головы не оборачивала, то только потому, что тогда, в саду, Татьяна застыла статуей.

Урок смелости. Урок гордости. Урок верности. Урок судьбы. Урок одиночества.

У кого из народов — такая любовная героиня: смелая — и достойная, влюбленная — и непреклонная, ясновидящая — и любящая.

Ведь в отповеди Татьяны — ни тени мстительности. Потому и получается полнота возмездия, поэтому-то Онегин и стоит «как громом пораженный».

Все козыри были у нее в руках, чтобы отместить и свести его с ума, все козыри — чтобы унижить, втоптать в землю той скамьи, сровнять с паркетом той залы, она все это уничтожила одной только обмолвкой: «Я вас люблю, — к чему лукавить?».

К чему лукавить? Да к тому, чтобы торжествовать! А торжествовать — к чему? А вот на это, действительно, нет ответа для Татьяны — внятного, и опять она стоит, в зачарованном кругу залы, как тогда — в зачарованном кругу сада, — в зачарованном кругу своего любовного одиночества, тогда — непонадобившаяся, сейчас — вождеденная, и тогда и ныне — любящая и любимой быть не могущая.

Все козыри были у нее в руках, но она — не играла.

Да, да, девушки, признавайтесь — первые, и потом слушайте отповеди, и потом выходите замуж за почетных раненых, и потом слушайте признания и не снисходите до них — и вы будете в тысячу раз счастливее нашей другой героини, той, у которой от исполнения всех желаний ничего другого не осталось, как лечь на рельсы.

Между полнотой желаний и исполнением желаний, между полнотой страдания и пустотой счастья мой выбор был сделан отродясь — и дородясь.

Ибо Татьяна до меня повлияла еще на мою мать. Когда мой дед, А.Д. Мейн, поставил ее между любимым и собой, она выбрала отца, а не любимого, и замуж потом вышла лучше, чем по-татьянински, ибо «для бедной все были жребии равны» — а моя мать выбрала самый тяжелый жребий — вдвое старшего вдовца с двумя детьми, влюбленного в покойницу, — на детей и на чужую беду вышла замуж, любя и продолжая любить *того*, с которым потом никогда не искала встречи и которому, впервые и нечаянно встретившись с ним на лекции мужа, на вопрос о жизни, счастье и т.д., ответила: «Моей дочери год, она очень крупная и умная, я совершенно счастлива...» (Боже, как в эту минуту она должна была меня, умную и крупную, ненавидеть за то, что я — не *его* дочь!)

Так, Татьяна не только на всю мою жизнь повлияла, но на самый факт моей жизни: не было бы пушкинской Татьяны — не было бы меня.

Ибо женщины *так* читают поэтов, а не иначе.

Показательно, однако, что мать меня Татьяной не назвала — должно быть, все-таки — пожалела девочку...

С младенчества посейчас, весь «Евгений Онегин» для меня сводится к трем сценам: той свечи — той скамьи — того паркета. Иные из моих современников усмотрели в «Евгении Онегине» блистательную шутку, почти сатиру. Может быть, они правы, и может быть, не прочти я его до семи лет... но я прочла его в том возрасте, когда ни шуток, ни сатиры нет: есть темные сады (как у нас в Тарусе), есть развороченная постель со свечой (как у нас в детской), есть блистательные паркеты (как у нас в зале) и есть любовь (как у меня в грудной ямке).

*Быт?* («Быт русского дворянства в первой половине XIX века.») Нужно же, чтобы люди были как-нибудь одеты.

После тайного сине-лилового Пушкина у меня появился другой Пушкин — уже не краденый, а дареный, не тайный, а явный, не толсто-синий, а тонко-синий, — обезвреженный, прирученный Пушкин издания для городских училищ с негрским мальчиком, подпирающим кулачком скулу.

В этом Пушкине я любила только негрского мальчика. Кстати, этот детский негрский портрет по сей день считаю лучшим из портретов Пушкина, портретом далекой африканской души его и еще спящей — поэтической. Портрет в две дали — назад и вперед, портрет его крови и его грядущего гения. Такого мальчика вторично избрал бы Петр, такого мальчика тогда и избрал.

Книжку я не любила, это был *другой* Пушкин, в нем и «Цыганы» были другие, без Алеко, без Земфиры, с одним только медведем. Это была тайная любовь, ставшая явной. Но, помимо содержания, отвращало уже само название: *для городских училищ*, вызывавшее что-то злобное, тощее и унылое, а именно — лица учеников городских училищ, — бедные лица: некормленные, грязные, посиневшие от мороза, как сам Пушкин, лица — внушавшие бы жалость, если бы не пара угрожающих кулаков классовой ненависти, лица, несмотря на эти кулаки, наверно, кому-нибудь жалость внушавшие, но любви внушить не могшие. Тощие, синие и злобные. Два кулака. Поперек запавшего живота — с огромной желтой бляхой, городских училищ, ремень.

Так что же она тогда делает? И кто же тогда вьет гнездо? И есть ли вообще такие птички, кроме кукушки, которая не птичка, а целая птичища? Эти стихи явно написаны про бабочку.

Но такова сила поэтического напева, что никому, кажется, за больше чем сто лет, в голову не пришло эту птичку *проверить* — и меньше всего — шестилетней тогдашней — мне. Раз сказано, так — так. В стихах — так. Эта птичка — поэтическая вольность. Интересно, что думают об этой птичке трезвые школьники Советской России?

«Зима, крестьянин торжествуя» на второй странице городских училищ Пушкина я средне-любила, любила (раз стихи!), но по-домашнему, как Августу Ивановну, когда *не* грозит уехать в Ригу. Слишком уж все было похоже. «В тулупе, в красном кушачке» — это Андрюша, а «крестьянин торжествуя» — это дворник, а дровни — это дрова, а мать — наша мать, когда мы, поджидая няню на прогулку к Памятник-Пушкину, едим снег или лижем лед. Еще стихи возбуждали зависть, потому что мы во дворе никогда не играли — только им проходили — потому что вдруг у андреевских детей (семьи, снимавшей флигель) окажется скарлатина? И жучку в салазки не садили, а салазки — были, синие, бархатные, с темно-золотыми гвоздями (глазами). И, помимо выказанного, «Зима, крестьянин торжествуя», под видом стихов были басня, которые, под видом стихов — проза и которые я в каждой новой хрестоматии неизменно читала — последними. Сейчас же скажу: «Зима, крестьянин торжествуя» были — идиллия, то есть та самая счастливая любовь, ни смысла, ни цели, ни наполнения которой я так никогда и не поняла.

Чтобы кончить о синем, городских училищ, Пушкине: он для любви был слишком худ, — ни с трудом поднять, ни тяжело вздохнув, обнять, прижать к неизменно-швейцарскому и неизменно-темному фартуку, — ни в руках ничего, ни для глаз ничего, точно *уже* прочел.

Я вещи и книги, а потом и своих детей, и вообще детей, неизменно любила и люблю — еще и на вес. И поныне, слушая расхваливаемую новую вещь: «А длинная?» — «Нет, маленькая повесть». — «Ну, тогда читать *не* буду».

Андрюшина хрестоматия была несомненно-толстая, ее распирало Багровым-внуком и Багровым-дедом, и лихорадящей матерью, дышащей прямо в грудь ребенку, и всей безумной любовью этого ребенка, и ведрами рыбы, ловимой дурашливым молодым отцом, и «Ты опять не спишь?» — Николенькой, и всеми теми гончими и борзыми, и всеми лирическими поэтами России.

Андрюшиной хрестоматией я завладела сразу: он читать не любил, и даже не терпел, а тут нужно было не только читать, а учить, и списывать, и излагать своими словами, я же была нешкольная, вольная, и для меня хрестоматия была — только любовь. Мать не отнимала: раз хрестоматия — ничего преждевременного. *Вся* литература для ребенка преждевременна, ибо *вся* говорит о вещах, которых он не знает и не может знать. Например:

Кто при звездах и при луне

Так поздно едет на коне?

(Андрюша, на вопрос матери: «А я почему знаю?»)

...Зачем он шапкой дорожит?

Донос на Гетмана-злодея

Затем, что в ней донос зашит.

Царю-Петру от Кочубея.

Не знаю, как другие дети: так как я из всего четверостишия понимала только злодея и так как злодей здесь в окружении трех имен, то у меня злодея получалось — три: Гетман, Царь-Петр и Кочубей, и я долго потом не могла понять (и сейчас не совсем еще понимаю), что злодей — один и кто именно. Гетман для меня по сей день — Кочубей и Царь-Петр, а Кочубей — по сей день Гетман, и т.д., и три стало одно, и это одно — злодей. Донос я, конечно, тоже не понимала, и объяснили бы — не поняла бы, внутренне не поняла бы, как и сейчас не понимаю — возможности написать донос. Так и осталось: летит казак под несуществующе-ярким (сновиденным!) небом, где одновременно (никогда не бывает!) и звезды, и луна, летит казак, осыпанный звездами и облитый луною — точно чтобы его лучше видели! — а на голове шапка, а в шапке неизвестная вещь, *донос*, — донос на Гетмана-злодея Царю-Петру от Кочубея.

Это была моя первая встреча с историей, и эта первая историческая история была — злодейство. Больше скажу: когда я во время Гражданской войны слышала Гетман (с добавлением: Скоропадский), я сразу видела того казака, который — падает.

Но с Царем-злодеем у меня была еще другая хрестоматическая встреча: «Кто он?» И опять мать Андрюше: «Ну, Андрюша, кто же был — он?» И опять Андрюша, честно, тоскливо и даже возмущенно: «А я почему знаю?» (Что за странный мир — стихи, где *взрослые* спрашивают, а *дети* отвечают!) «Ну, а ты, Муся? Кто же был — он?» — «Великан». — «Почему великан?» — «Потому что он сразу все починил». — «А что значит «И на счастье Петрово»? — «Не знаю». — «Ну, что значит Петрово?» (В голове ничего, кроме начертания слова: Петрово.) «Ты не знаешь, что такое Петрово?» — «Нет». — «А Андрюшино — знаешь?» — «Да. Андрюшин штекенпферд, Андрюшин велосипед, Андрюшины салазки...» — «Довольно, довольно. Ну и *Петрово* то же самое. Петрово — понимаешь? Счастье — понимаешь? (Молчу.) *Счастья* не понимаешь?» — «Понимаю. Счастье, это когда мы пришли с прогулки и вдруг дедушка приехал, и еще когда я нашла у себя в кровати...» — «Достаточно. На счастье Петрово значит на Петрово счастье. А кто этот Петр?» — «Это...» — «Кто он? Что?» — «То есть чудесный гость. Смотрит долго в ту сторону — Где чудесный гость

исчез...» — «А как этого чудесного гостя зовут?» Я, робко: «Может быть — Петр?» — «Ну, слава богу!.. (С внезапной подозрительностью.) Но Петров много. Какой же это был Петр? (И отчаявшись в ответе:) Это был тот самый Петр, который...

Донос на Гетмана-злодея

Царю-Петру от Кочубея.

Поняла?»

Еще бы! Но и увы! Только было начавший проясняться Петр опять был ввергнут в ту мрачно-сверкающую, звездно-лунную казацье-скачущую шапочно-доносную ночь и, что еще хуже, этот Петр, который починил старику челн, значит, как будто бы сделал доброе дело, оказался тем самым злодеем Кочубеем и Гетманом. И опять встал под гигантский — в новый месяц! — вопросительный знак: «Кто?» Когда Петр — то всегда: кто? Петр, это когда никак нельзя догадаться.

Но и обратное: как только в стихах звучал вопрос, сразу являлось подозрение на Петра.

Отчего пальба и клики

В Петербурге-городке?

Ответ: «Понятно, Петр!» Но что же он именно сделал, ибо раз подсказывают — не то, все, что подсказывают — не то. Особенно же и до смешного не то:

Родила ль Екатерина,  
Именинница ль она,

Чудотворца-исполина  
Чернобровая жена?

Родила я не понимала, понимала только родилась, ни о какой Екатерине, жене Петра, я никогда не слышала, а чудотворец был Николай Чудотворец, то есть старик и святой, у которого нет жены. А в стихах — есть. Ну, женатый чудотворец.

Но, боже, какое облегчение, когда после стольких отчего и стольких явно ложных подсказок, — наконец, блаженное оттого! «Оттого-то шум и клики — в Петербурге-городке».

Только сейчас, проходя пядь за пядью Пушкина моего младенчества, вижу, до чего Пушкин любил прием вопроса: «Отчего пальба и клики? — Кто он? — Кто при звездах и при луне? — Черногорцы, что такое?» — и т.д. Если бы мне тогда совсем поверить, что он действительно не знает, можно было бы подумать, что поэт из всех людей тот, кто ничего не знает, раз даже у меня, ребенка, спрашивает. Но раздраженный ребенок чуял, что это — нарочно, что он не спрашивает, а знает, и чуя, что он меня ловит, и ни одной подсказке не веря, я каждую, неволью, видела, — строка за строкой, как умела, по-своему, стихи — видела. Историческому Пушкину своего младенчества я обязана незабвенными видениями.

Но не могу от своего тогдашнего и своего теперешнего лица не сказать, что вопрос, в стихах, — прием раздражительный, хотя бы потому, что каждое *отчего* требует и сулит *оттого* и этим ослабляет самооценку всего процесса, все стихотворение обращает в промежуток, приковывая наше внимание к конечной внешней цели, которой у стихов быть не должно. Настойчивый вопрос стихи обращает в загадку и задачу, и если каждое стихотворение само есть загадка и задача, то не *та* загадка, на которую готовая отгадка, и не та задача, на которую ответ в задачнике.

Зато в «Утопленнике» — ни одного вопроса. Зато — сюрпризы. Во-первых, эти дети, то есть *мы* играем одни на реке, во-вторых, *мы* противно зовем отца: тятя! а в-третьих, — *мы* не боимся мертвеца. Потому что кричат они не страшно, а весело, вот так, даже подпевают: «Тятя! Тятя! Наши сети! Притащили! Мертвеца!» — «Врите, врите, бесенята, — заворчал на них отец. — Ох, уж эти мне ребята! Будет вам, ужо, мертвец!» Этот ужо-мертвец был, конечно, немножко уж, ужо, которого, потому что стихи, зовут *ужо*. Я говорю: немножко — уж, ужо, которого я никогда не додумывала и, из-за его не совсем-определенности, особенно громко выкрикивала, произнося так: «Будет вам! Ужо-мертвец! Если бы меня тогда спросили, картина получилась бы приблизительно такая: в земле живут ужи — мертвецы, а этого мертвеца зовут *Ужо*, потому что он немножко ужиный, ужовый, с ужом рядом лежал.

Уже я знала по Тарусе, по Тарусе и утопленников. Осенью мы долго, долго, до ранних черных вечеров и поздних темных утр заживались в Тарусе, на своей одинокой — в двух верстах от всякого жилья — даче, в единственном соседстве (нам — минуту сбежать, *тем* — минуту взойти) реки — Оки («Рыбы мало ли в реке!»), — но не только рыбы, потому что летом всегда кто-нибудь тонул, чаще мальчишки — опять затянуло под плот, — но часто и пьяные, а часто и трезвые, — и однажды затонул целый плотогон, а тут еще дедушка Александр Данилович умер, и мать с отцом уехали на сороковой день и потом остались из-за завещания, и хотя я знала, что это грех — потому что дедушка совсем не утонул, а умер от рака — от рака? Но ведь:

И в распухнувшее тело

Раки черные впились!

...словом, сквозь стеклянную дверь столовой — привиденские столбы балкона, а под ними, со всей рекой, притащившейся по пятам:

Уж с утра погода злится,  
Ночью буря настает,

И утопленник стучится  
Под окном и у ворот —



Ужо-мертвец с неопределенным двоящимся лицом дедушки Александра Даниловича и затонувшего плотогона.

Зато другие страшные стихи, «Вурдалак», были совсем не страшные, хотя бы потому, что Ваня сразу оказывается трусоват и с первой строки — своим потом и от страху бледностью — возбуждает презрение, которое, как известно, лечит от всех страстей, вплоть до сильнейшей из них (во мне) — страсти страха. «Это, верно, кости гложет красногубый вурдалак». Кто, вообще, гложет кости? Собака. Вурдалак — собака, с красными губами. Черная (потому что — ночь) собака с красными губами. А дурак (бедняк) испугался. Весь эффект страха пропадал от этих глодаемых костей, которые ребенок не может не приписать собаке. Страшилище-вурдалак сразу оказывается той собакой, которой у Пушкина оказывается только в последней строке, то есть ни секунды не пребывает вурдалаком. Так что от всего страха остается только *слово* вурдалак, то есть название стихотворения. Конечно, слово вурдалак — неприятное (немножко лакающее), и та самая собака — не совсем собачья, иначе бы не называлась вурдалак, и красные губы ее, видные даже ночью, сомнительны, и занятие ее — приносить свою кость именно на могилу — несколько гадостное, но все это отнюдь не оправдывало в моих глазах Ваниного страха. Вот если бы Ваня шел через кладбище без всякой собаки — тогда было бы страшно. А так собака, наоборот, оживляет. (То же, что в «Вие», где страшно только одиночество Хомы с покойницей и где страх — явлением Вия, и потом и виев — разряжается. Когда *много* — всегда *весело*.)

Ну, странная, подозрительная собака, а Ваня — явный бессомнительный дурак — и бедняк — и трус. И еще — злой: «Вы представьте Вани злость!» И — представляем: то есть Ваня мгновенно дает собаке сапогом. Потому что — злой... Ибо для правильного ребенка большего злодейства нет, чем побить собаку: лучше убить гувернантку. Злой мальчик и собака — действие этим соседством преудказано.

И кончалось, как всегда со всем любимым, — слезами: такая хорошая серо-коричневая, немножко черная собака с немножко красными губами украла на кухне кость и ушла с ней на могилу, чтобы кухарка не отняла, и вдруг какой-то трус Ваня шел мимо и дал ей сапогом. В ее чудную мокрую морду. У-у-у...

Но самое любимое из страшных, самое по-родному страшное и по-страшному родное были — «Бесы». «Мчатся тучи, выются тучи — Невидимкою луна...»

Все страшно — с самого начала: луны не видно, а она — есть, луна — невидимка, луна в шапке-невидимке, чтобы все видеть и чтобы ее не видели. Странное стихотворение (состояние), где сразу можно быть (нельзя не быть) всем: луной, ездоком, шарахающимся конем и — о, сладкое обмирание — *ими*! Ибо нет читателя, который одновременно бы не сидел в санях и не пролетал над санями, там, в беспредельной вышине, на разные голоса не выл и там, в санях, от этого воя не обмирал. Два полета: саней и туч, и в каждом *ты* — летишь. Но, помимо едущего и летящих, я была еще третьим: луною, — той, что, невидима, видит: Пушкина, над ним — Бесов, и над Пушкиным и Бесами — сама летит.

Страх и жалость (еще гнев, еще тоска, еще защита) были главные страсти моего детства, и там, где им пищи не было — меня не было. Но какая иная жалость, нежели к вурдалаку, заливала меня в «Бесах» и к бесам! Собаку я жалела — утробно: низкой и жаркой сочувственной жалостью чрева, жалостью-защитой: убить Ваню, убить кухарку и отдать собаке всю плиту со сковородками и кастрюльками, а может быть, и самого Ваню на съедение. Бесов же — жалостью высокой, жалостью — восторгом и восхищением, как потом жалела Наполеона на Св. Елене и Гете в Веймаре. Я знала, что «...домового ли хоронят? Ведьму ль замуж выдают?» — только так, что никого они не похорони, не выдай замуж — все равно будут жаловаться, что дедушку-то они хоронят и девушку замуж выдают — чтобы лучше жаловаться. Что жалуются они не потому, что, — а потому что они — они и никогда другими не будут и быть не могут. (Шепотом: «Потому что Бог их проклял!») Любовь к проклятому.

И еще: я ведь знала, что они — тучи! Что они — серые, мягкие, что их даже как-то нет, что их тронуть нельзя, обнять нельзя, что между ними, с ними, *ими* — можно только мчаться! Что это — воздух, который воет! Что их — нет.

«Сквозь волнистые туманы пробирается луна...» — опять пробирается, как кошка, как воровка, как огромная волчица в стадо спящих баранов (бараны... туманы...). «На печальные поляны льет печальный свет она...» О, Господи, как печально, как дважды печально, как безысходно, безнадежно печально, как навсегда припечатано — печалью, точно Пушкин этим повторением печаль луною как печатью к поляне припечатал. Когда же я доходила до: «Что-то слышится родное в вольных песнях ямщика», — то сразу попадала в:

Вы, очи, очи голубые,  
Зачем сгубили молодца?

О люди, люди, люди злые,  
Зачем разрознили сердца?

И эти очи голубые — опять были луною, точно луна на этот раз в два раза взглянула, и одновременно я знала, что они под черными бровями у девицы-души, может быть, той самой. по которой плачут бесы, потому что ее замуж выдают.

Читатель! Я знаю, что «Вы, очи, очи, голубые» — не Пушкин, а песня, а может быть, и романс, но тогда я этого не знала и сейчас внутри себя, где все — еще все, этого не знаю, потому что «разрывая сердце мое» и «сердечная тоска», молодая бесовка и девица-душа, дорога и дорога, разлука и разлука, любовь и любовь — одно. Все это называется Россия и мое младенчество, и если вы меня взрежете, вы, кроме бесов, мчащихся тучами, и туч, мчащихся бесами, обнаружите во мне еще и те голубых два глаза. *Вошли в состав*.



«Подруга дней моих суровых — Голубка дряхлая моя!» — как это не походило на Асину няню, не старую и не молодую, с противной фамилией Мухина, как это походило на мою няню, которая бы у меня была и которой у меня не было. И как это походило на наш ключущий и воркующий, ключущий и рочочущий, сизо-голубой голубинный двор. (Моя няня была бы — голубка, а Асина — Мухина.)

Голубка я слово знала, так отец всегда называл мою мать — («А не думаешь ли, голубка? — А не полагаешь ли, голубка? — А Бог с ними, голубка!») — кроме как голубка не называл никак, но *подруга* было новое, мы с Асей росли одиноко, и подруг у нас не было. Слово подруга — самое любовное из всех — впервые прозвучало мне, обращенное к старухе. «Подруга дней моих суровых — Голубка дряхлая моя!» Дряхлая голубка — значит, очень пушистая, пышная, почти меховая голубка, почти муфта — голубка, вроде маминой котиковой муфты, которая была бы голубою, и так Пушкин называл свою няню, потому что ее любил. Скажу: подруга, скажу: голубка — и заболит.

Кого я жалела? *Не* няню. Пушкина. Его тоска по няне превращалась в тоску по нему, тоскующему. И потом, все-таки няня сидит, вяжет, мы ее видим, а он — что? А он — где? «Одна в глуши лесов сосновых — Давно, давно ты ждешь меня». Она — одна, а его совсем нет! Леса сосновые я тоже знала, у нас в Тарусе, если идти пачевской ивовой долиной — которую мать называла Шотландией — к Оке, вдруг — целый красный остров: сосны! С шумом, с треском, с краской, с запахом, после ивового однообразия и волнообразия — целый пожар!

Мама из коры умеет делать лодочки, и даже с парусом, я же умею только есть смолу и обнимать сосну. В этих соснах никто не живет. В этих соснах, в таких же соснах, живет пушкинская няня. «Ты под окном своей светлицы...» — у нее очень светлое окно, она его все время протирает (как мы в зале, когда ждем дедушкиного экипажа) — чтобы видеть, не едет ли Пушкин. А он все не едет. Не приедет никогда.

Но любимое во всем стихотворении место было — «Горюешь будто на часах», причем «на часах», конечно, не вызывало во мне часового, которого я никогда не видела, а именно часов, которые всегда видела, везде видела... Соответствующих часовых видений — множество. Сидит няня и горюет, а над ней — часы. Либо горюет и вяжет и все время смотрит на часы. Либо — так горюет, что даже часы остановились. *На часах* было и под часами, и на часы, — дети к падежам нетребовательны. Некая же, все же, смутность этого *на часах* открывала все часовые возможности, вплоть до одного, уже совершенно туманного видения: есть часы зальные, в ящике, с маятником, есть часы над ларем — лунные, и есть в материнской спальне кукушка, с домиком, — с кукушкой, выглядывающей из домика. Кукушка, из окна выглядывающая, точно кого-то ждущая... А няня ведь с первой строки — голубка...

Так, на часах было и под часами, и на часы и в конце концов немножко и в часах, и все эти часы еще подтверждались последующей строкою, а именно — спицами, этими стальными близнецами стрелок. Этими спицами в наморщенных руках няни и кончалось мое хрестоматическое «К няне».

Составитель хрестоматии, очевидно, усомнился в доступности младшему возрасту понятий тоски, предчувствия, заботы, теснения и всечасности. Конечно, я, кроме *своей* тоски, из двух последних строк не поняла бы ничего. Не поняла бы, но — запомнила. И — запомнила. А так у меня до сих пор между наморщенными руками и забытыми воротами — секундная заминка, точно это пушкинский конец к этому хрестоматическому — приращен. Да, чту знаешь в детстве — знаешь на всю жизнь, но и: чего не знаешь в детстве — не знаешь на всю жизнь.

Из знакомого же с детства: Пушкин из всех женщин на свете больше всего любил свою няню, которая была не женщина. Из «К няне» Пушкина я на всю жизнь узнала, что старую женщину — потому что родная — можно любить больше, чем молодую — потому что молодая и даже потому что — любимая. Такой нежности слов у Пушкина не нашлось ни к одной.

Такой нежности слова к старухе нашлись только у недавно умчавшегося от нас гения — Марсея Пруста. Пушкин. Пруст. Два памятника сыновности.

Глядя назад, теперь вижу, что стихи Пушкина, и вообще стихи, за редкими исключениями чистой лирики, которой в моей хрестоматии было мало, для меня до-семилетней и семилетней были — ряд загадочных картинок, — загадочных только от материнских вопросов, ибо в стихах, как в чувствах, только вопрос порождает непонятность, выводя явление из его состояния данности. Когда мать не спрашивала — я отлично понимала, то есть и понимать не думала, а просто — видела. Но, к счастью, мать не всегда спрашивала, и некоторые стихи оставались понятными.

Делибаш. «Перестрелка за холмами — Смотрит лагерь их и наш — На холме пред казаками — Вьется красный делибаш». Делибаш — бес. Потому и красный. Потому и вьется. Бьются — казак с бесом. Каково же было мое изумление — и огорчение, когда в Праге, в 1924 году, сначала от одного русского студента, потом от другого, потом от третьего услышала, что делибаш — черкесское знамя, а вовсе не сам черкес (бес). «Помилуйте, ведь у Пушкина «Вьется красный делибаш!» Как же *черкес* может *витьяся*? Знамя — вьется!» — «Отлично может витьяся. Весь черкес со своей одеждой». — «Ну, уж это модернизм. Пушкин от модернистов отличается тем, что пишет просто, в этом и вся его гениальность. Что может витьяся? Знамя». — «Я всегда понимала «Делибаш уже на пике, а казак без головы» — что оба одновременно друг друга уничтожили. Это-то мне и нравилось». — «Чистейшая поэтическая фантазия! Бедный Пушкин в гробу бы перевернулся! «Делибаш уже на пике» значит — знамя уже на пике, а казак в эту минуту знаменосцем обезглавлен». — «Ну так мне что-то

обидно: почему казак обезглавлен, а черкес жив? И как *знамя* может быть на *пике*?? Мне по-моему больше нравилось». — «Уж это как вам угодно, а Пушкин так написал. Не будете же вы исправлять Пушкина, как большевики».

Так я и осталась в огорченном убеждении, что делибаш — знамя, а я всю ту молниеносную сцену взаимоуничтожения — выдумала, и вдруг — в 1936 году — сейчас вот — глазами стихи перечла и — о, радость!

Эй, казак, не рвися к бою!  
Делибаш на всем скаку

Срежет саблю кривую  
С плеч удалую башку!

Это *знамя-то* срежет саблю кривую казаку с плеч башку?

Так бедный семилетний варвар правильнее понял *умнейшего мужа России*, нежели в четырежды его старшие воспитанники Пражского университета.

Но сплошная загадка было стихотворение «Черногорцы? Кто такое? — Бонапарте спросил» — с двумя неизвестными, по одному на каждую строку: Черногорцами и Бонапарте, Черногорцами, усугубленно-неизвестными своей неизвестностью второму неизвестному — Бонапарте.

«А Бонапарте — что такое?» — нет, я этого у матери не спросила, слишком памятуя одну с ней нашу для меня злосчастную прогулку «на пеньки»: мою первую и единственную за все детство попытку вопроса: «Мама, что такое Наполеон?» — «Как? Ты не знаешь, что такое Наполеон?» — «Нет, мне никто не сказал». — «Да ведь это же — в воздухе носится!»

Никогда не забуду чувство своей глубочайшей безнадежнейшей опозоренности: я не знала того — что в воздухе носится! Причем, «в воздухе носится» я, конечно, не поняла, а увидела: что-то, что называется Наполеоном и что в воздухе носится, что очень вскоре было подтверждено теми же хрестоматическими «Воздушным кораблем» и «Ночным смотром».

Черногорцев я себе, конечно, представляла совершенно черными: неграми — представляла, Пушкиным — представляла, и горы, на которых живет это племя злое, — совершенно черные: черные люди в черных горах: на каждом зубце горы — по крохотному злему черному черногорчику (просто — чертику). А Бонапарте, наверное, красный. И страшный. И один на одной горе. (Что Бонапарте — тот же Наполеон, который в воздухе носится, я и не подозревала, потому что мать, потрясенная возможностью такого вопроса, ответить — забыла.)

Не мать и никто другой. Мне на вопрос, что такое Наполеон, ответил сам Пушкин.

— Ася! Муся! А что я вам сейчас скажу-у-у! — это длинный, быстрый, с немножко-волчьей — быстрой и смущенной — улыбкой Андрюша, гремя всей лестницей, ворвался в детскую. — У мамы сейчас был доктор Ярхо — и сказал, что у нее чахотка — и теперь она умрет — и будет нам показываться вся в белом!

Ася заплакала, Андрюша запрыгал, я — я ничего не успела, потому что следом за Андрюшей уже входила мать.

— Дети! Сейчас у меня был доктор Ярхо и сказал, что у меня чахотка, и мы все поедem к морю. Вы рады, что мы едем к морю?

— Нет! — уже всхлипывала Ася. — Потому что Андрюша сказал, что ты умрешь и будешь нам показываться...

— Врет! врет! врет.

— ...вся в белом. Правда, Муся, он говорил?

— Правда, Муся, что я *не* говорил? Что это *она* сказала?

— Во всяком случае — кто бы ни сказал, — а сказал, конечно, ты, Андрюша, потому что Ася еще слишком мала для такой глупости, — сказал глупость. Так сразу умереть и показываться? Совсем я не умру, а наоборот, мы все поедem к морю.

*К Морю.*

Все предшествовавшее лето 1902 года я переписывала его из хрестоматии в самосшивную книжку. Зачем в книжку, раз есть в хрестоматии? Чтобы всегда носить с собой в кармане, чтобы с Морем гулять в Пачево и на пеньки, чтобы мое было, чтобы я сама написала.

Все на воле: я одна сижу в нашей верхней балконной клетке и, обливаясь потом, — от июля, полдня, чердачного верха, а главное от позапрошлого года предсмертного дедушкиного карлсбадского добереженного до неносимости и невыносимости платья, — обливаясь потом и разрываясь от восторга, а немножко и от всюду врезающегося пикея, переписываю черным отвесным круглым, крупным и все же тесным почерком в самосшивную книжку — «К Морю». Тетрадка для любви худа, да у меня их и нет: мать мне на писание бумаги не дает, дает на рисование. Книжка — десть писчей бумаги, сложенной в восемь, где нужно разрезанной и прошитой посередине только раз, отчего книжка топырится, распадается, распирается, разрывается — вроде меня в моих пикеях и шевиотах — как я ни пытаюсь ее сдвинуть, все свободное от писания время сидя на ней всем весом и напором, а на ночь кладя на нее мой любимый бульжик — с искрами. Не на нее, а на них, ибо за лето — которая?

Перепишу и вдруг увижу, что строки к концу немножко клонятся, либо, переписывая, пропущу слово, либо кляксу посажу, либо рукавом смажу конец страницы — и кончено: этой книжки я уже любить не буду, это не книжка, а самая обыкновенная детская мазня. Лист вырывается, но книга с вырванным листом — гадкая книга, берется новая (Асина или Андрюшина) десть — и терпеливо, неумело, огромной

вышивальной иглой (другой у меня нет) шьется новая книжка, в которую с новым сердцем: «Прощай, свободная стихия!»

Стихия, конечно, — стихи, и ни в одном другом стихотворении это так ясно не сказано. А почему прощай? Потому что, когда любишь, всегда прощаешься. Только и любишь, когда прощаешься. А «моей души предел желаний» — предел, это что-то твердое, каменное, очень прочное, наверное, его любимый камень, на котором он всегда сидел.

Но самое любимое слово и место стихотворения:

*Вотще* рвалась душа моя!

Вотще — это *туда*. Куда? Туда, куда и я. На тот берег Оки, куда я никак не могу попасть, потому что между нами Ока, еще в La Chaux de Fonds, в тетиню детство, где по ночам ходит сторож с доской и поет: «Gue, bon gue! Il a frappe dix heures!»<sup>9</sup> — и все тушат огни, а если не тушат, то приходит доктор или сажают в тюрьму; *вотще* — это в чуждую семью, где я буду одна без Аси и самая любимая дочь, с другой матерью и с другим именем — может быть, Катя, а может быть, Рогнеда, а может быть, сын Александр.

<sup>9</sup> *Стража не спит!*  
*Пробило десять! (фр.)*

Ты ждал, ты звал. Я был окован.  
Вотще рвалась душа моя!

Могучей страстью очарован,  
У берегов остался я.

Вотще — это туда, а могучей страстью — к морю, конечно. Получалось, что именно из-за такого желания туда Пушкин и остался у берегов.

Почему же он не поехал? Да потому, что могучей страстью очарован, так хочет — что прирос! (В этом меня утверждал весь мой опыт с *моими* детскими желаниями, то есть полный физический столбняк.) И, со всем весом судьбы и отказа:

У берегов остался я.

(Боже мой! Как человек теряет с обретением пола, когда *вотще, туда, то, там* начинает называться именем, из всей синевы тоски и реки становится лицом, с носом, с глазами, а в моем детстве и с пенсне, и с усамми... И как мы люто ошибаемся, называя это — *тем*, и как *не* ошибались — тогда!).

Но вот имя — без отчества, имя, к которому на могильной плите последние верные с непогрешимым чутьем малых сил отказались приставить фамилию (у этого человека было два имени, фамилии не было) — и плита осталась пустой.

Одна скала, гробница славы...  
Там погужались в хладный сон

Воспоминанья величавы:  
Там угасал Наполеон...

О, прочти я эти строки раньше, я бы не спросила: «Мама, что такое Наполеон?» Наполеон — тот, кто погиб среди мучений, тот, кого замучили. Разве мало — чтобы полюбить на всю жизнь?

...И вслед за ним, как бури шум,  
Другой от нас умчался гений,

Другой властитель наших дум.

Вижу звездочку и внизу сноску: Байрон.

Но уже не вижу звездочки; вижу: над чем-то, что есть — море, с головой из лучей, с телом из тучи, мчится *гений*. Его зовут Байрон.

Это был апогей вдохновения. С «Прощай же, море...» начинались слезы. «Прощай же, море! Не забуду...» — ведь он же это морю — обещает, как я — моей березе, моему орешнику, моей елке, когда уезжаю из Тарусы. А море, может быть, не верит и думает, что — забудет, тогда он опять обещает: «И долго, долго слышать буду — Твой гул в вечерние часы...» (Не забуду — буду — )

В леса, в пустыни молчаливы  
Перенесу, тобою полн,

Твои скалы, твои заливы,  
И блеск, и тень, и говор волн.

И вот — видение: Пушкин, переносящий, проносящий над головой — все море, которое еще и внутри него (тобою полн), так что и внутри у него все голубое — точно он весь в огромном, ду неба, хрустальном продольном яйце, которое еще и в нем (Моресвод). Как тот Пушкин на Тверском бульваре держит на себе все небо, так этот перенесет на себе — все море — в пустыню и там прольет его — и станет море.

В леса, в пустыни молчаливы  
Перенесу, тобою полн,

Твои скалы, твои заливы,  
И блеск, и тень, и говор волн.

Когда я говорила *волн*, слезы уже лились, каждый раз лились, и от этого тоже иногда приходилось начинать новую десть.

Об этой любви моей, именно из-за явности ее, никто не знал, и когда в ноябре 1902 года мать, войдя в нашу детскую, сказала: к морю — она не подозревала, что произносит магическое слово, что произносит *К Морю*, то есть дает обещание, которое не может сдержат.

С этой минуты я ехала *К Морю*, весь этот предотъездный, уже внешкольный и бездельный, бесконечный месяц одиноко и непрерывно ехала *К Морю*.

По сей день слышу свое настойчивое и нудное, всем и каждому: «Давай помечтаем!» Под бред, кашель и задыхание матери, под гулы и скрипы сотрясаемого отъездом дома — упорное — сомнамбулическое — и диктаторское, и нищенское: «Давай помечтаем!» Ибо прежде, чем поймешь, что *мечта* и *один* — одно, что мечта — уже вещественное доказательство одиночества, и источник его, и единственное за него возмещение, равно как одиночество — драконов ее закон и единственное поле действия — пока с этим смиришься — жизнь должна пройти, а я была еще очень маленькая девочка.

— Ася, давай помечтаем! Давай немножко помечтаем! Совсем немножко помечтаем!

— Мы уже сегодня мечтали, и мне надоело. Я хочу рисовать.

— Ася! Я тебе дам то, Сергей-Семеныча, яичко.

— Ты его треснула.

— Я его внутри треснула, а снаружи оно целое.

— Тогда давай. Только очень скоро давай — помечтаем, потому что я хочу рисовать.

Яичко давалось, но тут же и отбиралось, потому что у Аси, кроме камешков и ракушек, в резерве морской мечты не было ничего. Иногда я ее, за эти ракушки, била.

С Асей *К Морю* дробилось на гравий, со старшей сестрой Валерией, море знавшей по Крыму, превращалось в татарские туфли — и дачи — и глицинии — в скалу Деву и в скалу Монах, во все что угодно превращалось — кроме самого себя, и от *моего* моря после таких «давай помечтаем» не оставалось ничего, кроме моего тоскливого неузнавания.

Чего же я от них — Аси, Валерии, гувернантки Марии Генриховны, горничной Ариши, тоже ехавшей, — хотела?

Может быть — памятника Пушкина на Тверском бульваре, а под ним — говора волн? Но нет — даже не этого. Ничего зрительного и предметного в моем *К Морю* не было, были шумы — той розовой австралийской раковины, прижатой к уху, и смутные видения — того Байрона и того Наполеона, которых я даже не знала лиц, и, главное, — звуки слов, и — самое главное — тоска: пушкинского призвания и прощания.

И если Ася, кем-то наученная, говорила «камешки, ракушки», если Валерия, крымским опытом наученная, называла глицинии и Симеиз, я, при всем своем желании, не могла сказать — назвать — ничего.

Но в самую последнюю минуту пришла подмога: первая и единственная морская достоверность: синяя открытка от Нади Иловойской из того самого *Nervi*, куда ехали — мы. Вся — синяя: таких сплошных синих мест и открыток я еще не видела и не знала, что они есть.

Черно-синие сосны — светло-синяя луна — черно-синие тучи — светло-синий столб от луны — и по бокам этого столба — такой уж черной синевы, что ничего не видно — море. Маленькое, огромное, совсем черное, совсем невидное — море. А с краю, на тучах, которыми другой от нас умчался гений, немножко задевая око луны — лиловым чернилом, кудрявыми, как собственные волосы, буквами: «Приезжайте скорее. Здесь чудесно».

Этой открыткой я завладела. Эту открытку я у Валерии сразу украла. Украла и зарыла на дне своей черной парты, немножко как девушки дитя любви бросают в колодец — со всей любовью! Эту открытку я, держа лбом крышку парты, постоянно молниеносно глядела, прямо жгла и жрала ее глазами. С этой открыткой я жила — как та же девушка с любимым — тайно, опасно, запретно, блаженно.

На дне черного гроба и грота парты у меня лежало сокровище. На дне черного гроба и грота парты у меня лежало — море. Мое море, совсем черное от черноты парты — и дела. Ибо украла я его — чтобы не видели другие, чтобы другие, видевшие — забыли. Чтобы я одна. Чтобы — мое.

Так, с глубоко- и жарко-розовой австралийской раковиной у уха, с сине-черной открыткой у глаз я коротала этот самый длинный, самый пустынный, самый полный месяц моей жизни, мой великий канун, за которым никогда не наступил — день.

— Ася! Муся! Глядите! Море!

— Где? Где?

— Да — *вот!*

Вот — частый лысый лес, весь из палок и веревок, и где-то внизу — плоская серая, белая вода, водица, которой так же мало, как той, на картине явления Христа народу. Это — море? И, переглянувшись с Асей, откровенно и презрительно фыркаем.

Но — мать объяснила, и мы поверили: это Генуэзский залив, а когда Генуэзский залив — всегда так. *То* море — завтра.

Но завтра и много, много завтра опять не оказалось моря, оказался отвес генуэзской гостиницы в ущелье узкой улицы, с такой тесноты домами, что море, если и было бы — отступило бы. Прогулки с отцом в порт были не в счет. На то «море» я и не глядела, я ведь знала, что это — залив.

Словом, я все еще *К Морю* ехала, и чем ближе подъезжала — тем меньше в него верила, а в последний свой генуэзский день и совсем изверилась и даже мало обрадовалась, когда отец, повеселев от чуть подавшейся ртути в градуснике матери, нам — утром: «Ну, дети! Нынче вечером увидите море!» Но море — все отступало, ибо, когда мы наконец после всех этих гостиниц, перронов, вагонов, Модан и Викторов-Эммануилов «нынче вечером» со всеми нашими сундуками и тюками



ввалились в нервийский «Pension Russe» — была ночь и страшным глазом горел и мигал никогда не виданный газ, и мать опять горела как в огне, и я бы лучше умерла, чем осмелилась попроситься «к морю».

Но будь моя мать совсем здорова и так же проста со мной, как другие матери с другими девочками, я бы все равно к нему не попросилась.

Море было здесь, и я была здесь, и между нами — ночь, вся чернота ночи и чужой комнаты, и эта чернота неизбежно пройдет — и будут наши оба *здесь*.

Море было здесь, и я была здесь, и между нами — все блаженство отяжки.

О, как я в эту ночь к морю — ехала! (К кому потом так — когда?) Но не только я к нему, и оно ко мне в эту ночь — через всю черноту ночи — ехало: ко мне одной — всем собой.

Море было здесь, и завтра я его увижу. *Здесь и завтра*. Такой полноты владения и такого покоя владения я уже не ощутила никогда. Это море было в мою меру.

Море здесь, но я не знаю где, а так как я его не вижу — то оно совсем везде, нет места, где его нет, я просто в нем, как та открытка в черном гробу парты.

Это был самый великий канун моей жизни.

Море — здесь, и его — нет.

Утром, по дороге к морю, Валерия:

— Чувствуешь, как пахнет? Отсюда — пахнет!

Еще бы не почувствовать! Отсюда пахнет, и повсюду пахнет, но... в том-то и дело, что *не* узнаю: свободная стихия так *не* пахла, и синяя открытка так *нй* пахла.

Настораживаюсь.

Море. Гляжу во все глаза. (Так я, восемнадцать лет спустя, во все глаза впервые глядела на Блока.)

Черная приземистая скала с высоким торчком железной палки.

— Эта скала называется лягушка, — торопливо знакомит рыжий хозяйский сын Володя. — Это — *наша* лягушка.

От меня до лягушки — немножко: немножко очень чистой, очень светлой воды: на дне камешки и стеклышки (Асины).

— А это — грот, — поясняет Володя, глядя себе под ноги, — тоже наш грот, здесь все наше, — хочешь, полезем! Только ты провалишься!

Лезу и проваливаюсь, в своих тяжелых русских башмаках, в тяжелом буром, вроде как войлочном, платье сразу падаю в воду (в воду, а не в море), а рыжий Володя меня вытаскивает и выливает воду из башмаков, а потом я рядом с башмаками сажу и в платье сохну — чтобы мать не узнала.

Ася с Володей, сухие и уже презрительные, лезут на «пластину», гладкую шиферную стену скалы, и оттуда из-под сосен швыряют осколки и шишки.

Я сохну и смотрю: теперь я вижу, что за скалой Лягушка — еще вода, много, чем дальше — тем бледней, и что кончается она белой блестящей линейной чертой — того же серебра, что все эти точки на маленьких волнах. Я вся соленая — и башмаки соленые.

Море голубое — и соленое.

И, внезапно повернувшись к нему спиной, пишу обломком скалы на скале:

Прощай, свободная стихия!

Стихи длинные, и начала я высоко, сколько руки достало, но стихи, по опыту знаю, такие длинные, что никакой скалы не хватит, а другой, такой же гладкой, рядом — нет, и все же мельчу и мельчу буквы, тесню и тесню строки, и последние уже бисер, и я знаю, что сейчас придет волна и не даст дописать, и тогда желание не сбудется — какое желание? — ах, *К Морю!* — но, значит, уже никакого желания нет? но все равно — даже без желания! я должна дописать *до* волны, *все* дописать *до* волны, а волна уже идет, и я как раз еще успеваю подписаться:

*Александр Сергеевич Пушкин* —

и все смыто, как языком слизано, и опять вся мокрая, и опять гладкий шифер, сейчас уже черный, как *тот* гранит...

Моря я с той первой встречи никогда не полюбила, я постепенно, как все, научилась им пользоваться и играть в него: собирать камешки и в нем плескаться — точь-в-точь как юноша, мечтающий о большой любви, постепенно научается пользоваться случаем.

Теперь, тридцать с лишним лет спустя, вижу: мое *К Морю* было — пушкинская грудь, что ехала я в пушкинскую грудь, с Наполеоном, с Байроном, с шумом, и плеском, и говором волн *его души*, и естественно, что я в Средиземном море со скалой-лягушкой, а потом и в Черном, а потом в Атлантическом, этой груди — не узнала.

В пушкинскую грудь — в ту синюю открытку, всю синеву мира и моря вобравшую.

(А вернее всего — в ту раковину, шумевшую моим собственным слухом.)

*К Морю* было: море + любовь к нему Пушкина, море + поэт, нет! — поэт + море, две стихии, о которых так незабвенно — Борис Пастернак:

опустив или подразумев третью и единственную: лирическую. Но *К Морю* было еще и любовь *моря* к Пушкину: море — друг, море — зовущее и ждущее, море, которое боится, что Пушкин — забудет, и которому, как живому, Пушкин обещает, и вновь



обещает. Море — взаимное, тот единственный случай взаимности — до краев и через морской край наполненной, а не пустой, как счастливая любовь.

Такое море — мое море — море моего и пушкинского *К Морю* могло быть только на листке бумаги — и внутри.

И еще одно: пушкинское море было — море прощания. Так — с морями и людьми — не встречаются. Так — прощаются. Как же я могла, с морем впервые здороваясь, ощутить от него то, что ощущал Пушкин — навсегда с ним прощаясь. Ибо стоял над ним Пушкин тогда в последний раз.

Мое море — пушкинской свободной стихии — было море последнего раза, последнего глаза.

Оттого ли, что я маленьким ребенком столько раз своею рукой писала: «Прощай, свободная стихия!» — или без всякого оттого — я все вещи своей жизни полюбила и пролюбила прощанием, а не встречей, разрывом, а не слиянием, не на жизнь — а на смерть.

И, в совсем уже ином смысле, моя встреча с морем именно оказалась прощанием с ним, двойным прощанием — с морем свободной стихии, которого передо мной не было и которое я, только повернувшись к настоящему морю спиной, восстановила — белым по серому — шифером по шиферу — и прощанием с тем настоящим морем, которое передо мной было и которое я, из-за того первого, уже не могла полюбить.

И — больше скажу: безграмотность моего младенческого отождествления стихии со стихами оказалась — прозрением: «свободная стихия» оказалась стихами, а не морем, стихами, то есть единственной стихией, с которой не прощаются — никогда.

1937

# Николай Оцуп

1894—1958



\* \* \*

Ты говоришь: поэты без стыда  
Поют о каждом новом поцелуе,  
И тайного не скроют никогда,  
И даже Бога поминают всеу.

## МУЗА

С детских лет меня томила муза,  
Древняя обманщица Лилит:  
То на ней передник или блуза,  
То она со мной нагая спит.

Стало сердце от ее объятий  
Грустным и по-блоковски пустым,  
Как хотелось мне не встать с кровати  
После ночи с демоном моим.

Может быть, во мне страдает инок:  
От природы я ведь так стыдлив —  
Ни порнографических картинок  
Не любил я, ни похабных книг.

Я тебя сознательно принудил  
Соблазнять случайных жен и дев,  
Чтобы страстные живые люди  
Злой ее рассеяли напев.

Наконец я встретился с тобою:  
Зная, что реальность — Сатана,  
Ты, к ее прислушиваясь вою,  
Угадать сумела, кто она.

И тебе так щедро захотелось  
Полумертвого оздоровить,

Что мне ответить? Наша ли вина,  
Что мы в плену, что жизнь несовершенна.  
Поэзия как исповедь: она  
Почти освобождение из плена.

Чтобы мне свободным сердцем пелось,  
Но она решила отомстить.

О, я знал, как страшно разрушаю  
Жизнь твою, прислушиваясь к ней,  
И какие беды накликаю  
На судьбу заступницы моей...

Много лет прошло. Ее стихия —  
Больше не геенна для меня:  
Видно, есть влияния такие,  
Что сильнее адского огня.

И отказываться мне не дело  
От большого подвига стихов,  
Если и они, как это тело,  
От ее оторваны сосцов.

Оба мы состарились. Но трое  
Нас (и третья больше не Лилит),  
Отошло от нашей жизни злое,  
Бог тебя за то благословит.

Муза может быть и другом рая:  
Данте, Пушкин, к вам, навстречу вам,  
Свет жены моей благословляя,  
Я иду, как верующий в храм!

**ПОЭТЫ**

Поэтами рождаются, но дельным  
Хозяевам, фортуны господам,  
Труд неоплатный кажется бесцельным,  
Они стихи прощают чудакам.

А те уже поют: когда б не наша мука,  
Чего бы стоила вся ваша суета,  
Ведь о живых сердцах не говорит наука  
Того, чем музыка одна лишь занята.

Но острый карандаш приносит счетоводу  
Уверенный доход, а мы для наших жен  
Не вымолили бы у целого народа  
Кусочек сахару, чтоб меньше был урон,

Который мы, служа невыгодным богиням,  
Приносим день за днем и самым дорогим,  
И самым трепетным на свете героиням.  
И разве вы обязаны не им

Всей славой чистоты и вещего смятенья  
Когорты звучных строф,  
Когда не вынесший пренебреженья  
Слагатель их не быть готов?

700 Тогда над цифрами прихода и расхода,  
Над всем, что пишется для пользы там и тут,  
Слова, чья цель насквозь иного рода,  
Останутся: их вознесут.

Мы, как избранники библейские, могучи  
В ничтожестве и нищенстве порой,  
А ваши истины житейские колочки,  
Как проволока в зоне боевой.

Вольны и мы вас презирать: вы сыты  
Не только хлебом — властью, но какой?  
Нас любят, вас должны терпеть, мы квиты,  
Вы деньги копите, мы — опыт вековой.

Священники, чей храм — земля со всем, что живо,  
Громоотводами от мировой тоски  
Мы быть должны, и мы не учим жить красиво,  
Как говорят о музах ваши пошляки.

От обращения с тончайшими из ядов,  
Мы сами едкие и временных подруг  
Не очень радуем, но клад из кладов —  
Единую любовь находим вдруг.

И воплощенное она противоречье  
Всему, за чем практический расчет:  
Ей наше дорого увечье,  
Наш в муках бедности над временным полет.

И как отомщены мы, парии, царицей,  
Пренебрегающей для одного из нас  
Надменных баловней всей вереницей,  
Но горек наш победы час.

Особенный венок: лавровый, но с шипами,  
Ей на чело надев трагической рукой,  
Мы поменялись бы впервые с вами  
Избранничеством и судьбой.

И вот когда вы нам должны бы, торжествуя,  
Таковую отповедь произнести:  
«Ну что ж, попробуйте из слов и поцелуя  
Дворец своей любви священной вознести.

Она горит в лишениях, в чахотке,  
И сам ее певец сто раз изменит ей...»  
Нет спора, господа, вы правы, и красотки,  
Вас обстающие, конечно же, хитрей

Суровой красоты, надменно-неподкупной,  
Которая наш крест, не дрогнув, понесла,  
Чтоб о своей любви, воистину преступной,  
Тем слаще пел фанатик ремесла.

**«СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК» РУССКОЙ ПОЭЗИИ**

Пишущий эти строки предложил это название для характеристики модернистической русской литературы.

Поль Валери назвал русскую литературу XIX века одним из трех величайших чудес человеческой культуры. Для него явление Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Толстого, Тютчева, Тургенева, Некрасова и других гениальных поэтов и писателей, живших в России на протяжении сравнительно короткого отрезка времени, так же поразительно, как эпоха великих трагиков в Греции или как расцвет гениев живописи в эпоху итальянского Ренессанса.

Что составляло особенность русского «золотого века»?

Во-первых — широта и грандиозность поставленных перед собой задач.

Во-вторых — высокое трагическое напряжение поэзии и прозы, их пророческое усилие.

В-третьих — неподражаемое совершенство формы.

Первая и третья из этих особенностей с предельной ясностью выражены Пушкиным. Универсальность его гения, раскрытая в знаменитой речи Достоевского, сделала из него своего рода символ русского национального идеала. Тот факт, что и в Советской России не могут не признать его величайшим даже среди самых великих русских писателей, чрезвычайно утешителен, потому что Пушкин — истинный поэт свободы. Почти не задевая тем политических, предоставляя другим быть «певцами гражданской скорби», он вместе с тем огненно, без единой фальшивой ноты учит любить человека, призывает к милосердию, пробуждает в сердцах «чувства добрые».

Формальное совершенство всех его созданий таково, что, как это ни парадоксально на первый взгляд, именно оно мешает распространению их на Западе: в самом деле, почти нельзя мечтать о переводе на другие языки его лирики, где равновесие всех частей, благозвучность, живописность, энергичная ясность и простота чудесно соединены в одно неразложимое целое. Неслучайно Гоголь, Достоевский, а в наши дни Блок и другие ставили Пушкина выше всех других русских художников слова. Простой неграмотный русский человек, помнящий наизусть не одно стихотворение Пушкина, любит его с не меньшей силой, чем искушенные интеллигенты.

О Петре Великом Пушкин сказал, что он «прорубил окно в Европу». То, что сделал царь для русского государства, поэт сделал для русской литературы.

Вторую особенность «золотого века»: трагическое, пророческое напряжение поэзии и прозы — еще сильнее, чем сам Пушкин, выражают его прямые наследники: Лермонтов, Тютчев, Толстой, Достоевский. Два последних имени настолько известны в Европе, что было бы излишним разьяснять их «мессаж».

Пожалуй, даже преломление их в психологии выдающихся писателей Запада освещает их по-новому и для самих русских...

Когда же на смену веку золотому пришел серебряный? Сохранил ли он сокровища своего предшественника?

Без боязни сделать грубую ошибку можно назвать демаркационной линией между двумя веками восьмидесятые годы прошлого столетия. Конечно, последние вещи стареющего Толстого и почти все написанное Чеховым принадлежат еще к лучшему из созданного в самом расцвете «века золотого». Но вокруг них обмеление явно. Оно просто катастрофично в годы восьмидесятые. Художественные требования резко понижаются. Сентиментальные жалобы Надсона кажутся высокой поэзией.

Пафос гражданской доблести как бы исключает все другие интересы: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан...» Повторяя эти слова Некрасова, русская интеллигенция млеет от благоговения перед террористами-революционерами, но дальше сочувствия дело не идет.

Нашумевшая статья Мережковского «О причинах упадка русской литературы» указывает на пример французских символистов.

Отпор русского общества почти единодушен. Но оно разбужено от спячки.

Сам Толстой выступает с суровой отповедью новых поэтов.

Декадентство и в самом деле перешло все пределы морали, вкуса и здравого смысла. Самообожание, нарциссизм, поверхностное нищестанство доводят самого диктатора тогдашнего модернизма, Брюсова, до открытого некрофильства.

Вячеслав Иванов собирал у себя «в башне» цвет тогдашних молодых философов и поэтов. У него бывали такие разные люди, как Бердяев, тогда еще только начинавший карьеру большого мыслителя, известного ныне всей Европе. Тогда он еще только порвал с марксизмом и с жаром неопита проповедовал обновленное православие. Перебывали у Вячеслава Иванова и все тогда еще молодые поэты, ставшие впоследствии всероссийскими знаменитостями: Блок, Андрей Белый, Гумилев, Ахматова и многие другие.

Другой центр Петербурга в начале века — салон Мережковских. Автор знаменитой трилогии «Христос и Антихрист», переведенной на большинство европейских языков, Мережковский приобрел популярность благодаря этим блестящим и построенным по слишком предвзятой схеме романам.

Хорошо ныне известный в Европе, бывший тогда юным студентом, философ Лев Шестов сразу обратил на себя внимание, резко напад на Мережковского, разоблачая бедность его художественной и философской идеи.

Но некоторые *essais* Мережковского, посвященные великим писателям прошлого века, остались как пример замечательной интуитивной критики.

Жена Мережковского, Зинаида Гиппиус, острый и своеобразный поэт и критик, помогала мужу руководить «религиозно-философскими собраниями», созданными с явно неосуществимой целью: объединить церковь и интеллигенцию.

Символизм и акмеизм, два центральных течения новой русской поэзии, явились прямым развитием и выражением великого кризиса русской культуры накануне революции. В короткой статье нет возможности показать всю значительность этих течений, выдвинувших много первоклассных писателей.

Запоздавшая в своем развитии Россия силой целого ряда исторических причин была вынуждена в короткий срок осуществить то, что в Европе делалось в течение нескольких столетий.

Неподражаемый подъем «золотого века» отчасти этим и объясним. Но и то, что мы назвали «веком серебряным», по силе и энергии, а также по обилию удивительных созданий, почти не имеет аналогии на Западе: это как бы стиснутые в три десятилетия явления, занявшие, например, во Франции весь девятнадцатый и начало двадцатого века.

В самом деле, эпоху Пушкина, Достоевского и Толстого надо сравнивать по ее значению скорее уж с веком Корнеля, Расина и Мольера, а по глубине национальных, религиозных и чисто художественных задач она, пожалуй, напоминает итальянское кватроченто с его триадой: Данте, Петрарка, Боккаччо.

Эпоха же русского символизма и акмеизма заставляет думать, с одной стороны, о французском романтизме, то есть о Викторе Гюго и в особенности о А. де Виньи, этом замечательнейшем и даже сейчас еще недостаточно оцененном поэте, с другой стороны — о преодолении романтизма и внутри самого романтизма, то есть о Теофиле Готье, избранном (вместе с Франсуа Вийоном и Рабле) в учителя русского акмеизма, и вне романтизма, то есть, через холодок парнасцев, возвращение к национальным источникам.

Французский символизм с его приблизительностью и певучей затуманенностью, выдающей его германское происхождение, лишь в начале декадентства находит аналогию в поэзии русской. После трагически-напряженных колебаний, выраженных лучше всего в поэзии Блока и Гумилева (германское начало у первого и романское — у второго), серебряный век русской литературы окончательно определяется углубленным проникновением в судьбы национальные.

Нельзя ни на миг упускать из виду того, что оба века величайшего духовного и художественного подъема проходят в России под знаком катастрофы. Даже в

<sup>1</sup> *Коллективная вина* (фр.). мирные эпохи чувство culpabilite collective<sup>1</sup> отличает русский народ: все виноваты за всех и не только перед царем или народом, но и прежде всего перед Богом. Конечно, далеко не все писатели на эту народную веру откликаются: и атеизм, и рационализм очень сильны в русской интеллигенции.

Но в той или иной форме чувство особенной, трагической ответственности за общую судьбу поражает у всех сколько-нибудь значительных русских писателей. Не говоря уж о таких явно пророчески настроенных великанах, как Толстой или Достоевский, писатели, сравнительно далекие от религиозных проблем, переживают муку сомнений и обвиняют сами себя или пытаются оправдаться.

Тургенев горестно переживает нападки передовой, революционно настроенной молодежи, недовольной образом нигилиста Базарова, героя романа «Отцы и дети». Но тот же Базаров вызывает раздражение и в правых консервативных кругах. В своих литературных очерках Тургенев показывает, как ему тяжело непонимание его стремления: он-де с революцией... Но Достоевский, решительно восставший против революции, подозревает, что Тургенев заигрывает с ней... из страха.

Та же проблема мучит Некрасова. И его биография, даже еще больше, чем тургеневская, затемнена упреками и подозрениями современников. Слева его обвиняют в ренегатстве, справа — в невыносимом раболепстве перед той оккультной силой, которой была латентная, в сущности уже в 1825 году начавшаяся восстанием декабристов, революция.

На долю писателей и поэтов начала двадцатого века выпала роль, о которой с ужасом и надеждой мечтали великие предшественники: участие в самой революции, уже не скрытой, а вырвавшейся из подполья и все и всех поглотившей.

Зинаида Гиппиус рассказывает, что в начале революции Александр Блок, очень взволнованный и озабоченный, спросил ее:

- Как бы теперь лучше послужить ему?
- Кому?
- Русскому народу.

Как для большинства лучших русских писателей «века золотого», и для Блока, первого из поэтов «века серебряного», поэт и его народ — одно. Народ — стихия, поэт — ее совесть. Революция и русский народ, в период написания им «Двенадцати», слились для Блока неразрывно. Переведенная, кажется, на все европейские языки, замечательная и кощунственная поэма «Двенадцать» вызвала резкое осуждение со стороны многих современников поэта.

Та же Гиппиус, встретившись с Блоком в трамвае после выхода в свет «Двенадцати», сделала вид, что его не узнает. Он подошел к ней и спросил:

- Вы не подаете мне руки?
- Общественно — нет, — ответила Гиппиус и тут же, протянув руку, прибавила: — А лично — да.

Оба поэта в тот момент выражали великий раскол русского народа, принявшего и не принявшего большевиков.

Вся страна участвовала, пассивно или активно, в затянувшейся гражданской войне: белая армия на юге России или в Сибири боролась с красной, а огромные массы народа молча ждали исхода.

Победа досталась, как известно, большевикам. Но это была победа не полная: дух русской культуры и дух народа воспротивились новой форме несвободы.

Тот же не умевший и не желавший лгать Блок в своей речи, произнесенной в 84-ю годовщину со дня смерти Пушкина, назвал чернью — представителей власти.

Блок как бы отрекался от «Двенадцати». На самом деле он выражал новую фазу в кризисе народной совести.

В серебряном веке русской поэзии есть несколько главных особенностей, отличающих его от века золотого.

Меняется русская действительность.

Меняется состав, так сказать, классовый, социальный русских писателей.

Меняется сам писатель как человек.

К худшему или к лучшему все эти изменения?

В русской действительности перестает быть тайным тайное: при ярком беспощадном свете событий резче, чем когда-нибудь, виден разрыв в сознании двух Россией. Это не столько Россия красная и белая, сколько Россия духовная и Россия телесная. То, что гитлеровцы называли «Блу-Бо» (Blut und Boden)<sup>2</sup>, вовсе не презренная категория ценностей: свое, национальное, органически историческое крепче всех интернациональных теорий. Но одно дело национализм Пушкина, насквозь пронизанный свободой и признающий во многом превосходство чужих народов, другое — национализм несвободный, с претензиями подчинить себе чужие культуры.

Русская эмиграция не есть явление сегодняшнего дня.

Князь Курбский, восставший против опричнины Ивана Грозного, мучился теми же сомнениями, которыми мучится сейчас ответственный писатель в изгнании: он чувствует себя изменником своей стране и помнит, что не может и не должен принять несвободы и неправды, даже если они проповедаются его же соотечественниками.

Этот трагизм приводит к обострению губительной судьбы русских поэтов. Уже в прошлом веке число поэтов-самоубийц совершенно катастрофично.

Вскоре после своей знаменитой речи, которая прозвучала как суд Блока над самим собой и над благословляемой им в «Двенадцати» революцией, поэт буквально сгорел.

Он умер всего лишь 41 года от роду.

Гумилев был расстрелян. Так в один месяц погибли два больших поэта. За ними последовали другие.

<sup>2</sup> *Кровь и почва* (нем.).



Промелькнул в Европе отчаянный, сорвавшийся, неудержимо летящий в пропасть Есенин. Вернувшись в Россию, он повесился, предварительно перерезав себе жилы. Несколько лет жила в эмиграции Цветаева, вторая после Ахматовой поэтесса. Она тоже повесилась в Москве.  
Застрелился Маяковский, признанный и ласкаемый советской властью. В эмиграции гибнет Поплавский, близкий по духу Лотреамону, отчасти Г. Аполлинеру... Гибнет в России Мандельштам, большой, своеобразный поэт.  
Остановимся пока на этих именах.

Когда Тургенев пишет о Белинском, он отмечает, несмотря на все свое преклонение перед знаменитым критиком пушкинской эпохи, что он, Белинский, был происхождения плебейского. Сам дворянин, Тургенев еще принадлежал к России господ.

Известно, что лишь в 1861 году было уничтожено крепостное право. Россия сословная, феодальная уступила место новой России. Но даже Достоевский, разночинец, еще явление не столь привычное в преимущественно барской среде больших писателей века золотого.

В веке серебряном состав писателей уже совершенно другой: есть много людей из простонародья, есть много инородцев из поляков, из евреев.

Меняется, как мы отмечали, и сам писатель. Требования, предъявляемые им к себе, не менее значительны, чем у его великих предшественников: но то, что у Пушкина или Толстого как бы создавалось впервые, теперь подвергается сознательному анализу. Мастер побеждает пророка.

В последние годы обостряется трагизм русских писателей по обе стороны так называемого «железного занавеса». Там падает уровень произведений, создаваемых без элементарной свободы. Здесь, за рубежом, сказывается слишком долгий отрыв от народной стихии...

Может быть, мы уже находимся в медном и даже в железном веке.

Еще не скоро наши потомки сумеют безошибочно ответить на этот вопрос.

Напечатанная в газете статья Георгия Адамовича «Стихи» успела остановить внимание всех, для кого поэзия не пустое место.

Автору статьи — поэту, не скрывшему разочарования в современных стихах, ставили даже в вину автобиографический характер его разочарования. Если в этом и есть какая-то доля правды, вряд ли следует обращать особое внимание на эту сторону статьи.

Еще менее справедливо было бы в ней искать нарочитой недооценки кого-либо из современников.

Тем убедительнее, казалось бы, горечь упоминаемой статьи. Мне думается, что — к утешению любителей современной поэзии — горечь эта не безысходна. Вероятно, сам Адамович отчасти с этим согласится.

У критика, особенно если он поэт, есть иногда капризное сознание, что можно так, а можно и совсем наоборот. Сегодня он поэзию похоронил, завтра, быть может, посвятит ей хвалебное слово.

Это почти всегда верно о поэтах и критиках-декадентах. Адамович — ближайший их родственник. Оговорюсь, что для меня у декадентства не меньше достоинств, чем недостатков, и что Анненский, величайший декадент, кажется мне одним из нужнейших поэтов.

Но вопрос о декадентстве завел бы слишком далеко, и я должен, не без сожаления, пока оставить его в стороне.

Какова бы ни была природа горечи поэта о современных стихах, устойчива ли она или нет, — если ей в какой-то момент удалось собрать в себе какую-то часть скрытых лучей современной поэзии, стоит на этом остановиться.

Мне кажется, что у Адамовича, во всяком случае, верно наблюдение (и самонаблюдение) о затрудненности стихотворной речи у некоторых современных поэтов, быть может, не наиболее одаренных, но, вероятно, наиболее ответственных.

Позволю себе поделиться своими мыслями по этому поводу...

Кто знает, сколько раз без этого запоя,  
Труда кошмарного над грудой листов,  
Я духом пасть, увы! я плакать был готов,

Среди неравного изнемогая боя;  
Но я люблю стихи — и чувства нет святей:  
Так любит только мать, и лишь больных детей.

Эти строки Анненского мне хотелось взять эпиграфом к моей статье, но так как она, в сущности, только отсюда и начинается и так как принято никакими пояснениями эпиграфа не сопровождать, пользуюсь здесь своим правом.

Да и что прибавить к красноречивейшим этим строкам?..

Есть золотой и есть серебряный век искусства. И в тот, и в другой — люди друг друга стоят. Вряд ли первые другой природы, чем вторые.

Равновесие нарушается стихией.

Стихия Ренессанса, как бы выбирая углубления, замедляется и собирается в больших артистах своего времени. Они и сами замечательны, но стихия делает их великими.

Но вот стихия схлынула, выговорилась.

На смену тем артистам пришли другие, вряд ли менее подлинные. Но они предоставлены только своим силам. За них ничто уже не действует, не говорит. Им недостаточно, как тем, более счастливым, всмотреться и вслушаться. То, что недавно было полно света и звуков, стало похожим на тишину и сумерки. Художнику серебряного века не помогает стихия.

Но организация человека все та же, и без союзника иррационального он все же делает свое дело.

Героизм серебряного века в этом и состоит. И что-то в созданиях его художников, несмотря на неизбежную бледность, даже лучше искусства золотого. Там слишком уж все полногласно, слишком переливается через край. Здесь — мера человеческих сил. Все суше, беднее, чище, но и, более дорогой ценой купленное, ближе к автору, более — в человеческий рост.

Разумеется, в Сикстинской капелле царь и Бог — один только художник. Но, когда после четырех-пяти посещений душа посетителя, как бы измятая бурей, устает от Микеланджело и начинает желать отдыха, — глаза с удивлением — «как же я раньше этого не заметил?» — и благодарностью впервые замечают на длинной боковой стене скромные фрески художников серебряного века. Какое чувство меры, какой ровный, умело и любовно распределенный свет, как все это «по плечу» обычному будничному состоянию души и как все это, несмотря на то, что голос художника почти кажется сдавленным шепотом рядом как бы с трубами титанов, слышными, когда повернешься к «Последнему суду» или поднимешь глаза на потолок к Сивиллам и Пророкам Микеланджело, — как все-таки и этот шепот возвышает душу!..

Ничуть не ювелирная отделка маленьких недолговечных и прелестных вещей составляет суть серебряного века. Бывает и это. Но так, между прочим, для утоления «переутомченности», которая, может быть, и является единственным признаком упадка.

Нет, художник серебряного века не ищет более ничтожных тем, нежели его счастливый предшественник. Он такой же искатель и носитель последних истин. Он пытается, с неизмеримо большим трудом, чем те, кому помогла стихия, дать образ своей и всей вообще человеческой жизни.

Он — труженик искусства, не баловень его.

Ошибочно думать, что первый обязательно Сальери, второй — Моцарт.

Я уже цитировал строчки Анненского — свидетельство поэта о самом себе. Если Сальери у Пушкина, при всей глубине произносимого над ним суда, все же в музыке — неудачник, Анненского неудачником в поэзии не назовешь. И уж никак не назовешь им Бодлера.

А это ли не труженик поэзии!

L'homme a pour payer sa rançon  
Deux champs au tuf profond et riche,  
Qu'il faut qu'il remue et defriche  
Avec le fer de la raison;

Pour obtenir la moindre rose,  
Pour extorquer quelques epis,  
Des pleurs sales de son front gris  
Sans cesse il faut qu'il les arrose.  
L'un est l'Art et l'autre l'Amour...

Это сопоставление трудного искусства и трудной любви (у Бодлера любви к женщине, у Анненского — материнской, к больным детям), освящает тяжесть труда, но «соленые слезы» и тут не забыты.

Нет, разумеется, никакой возможности с точностью определить границы века золотого и века серебряного.

Всего проще, быть может, считать золотым веком два-три лучших десятилетия жизни «свой век увлекающего гения».

Золотой век русской поэзии прошлого столетия, «первая любовь» России — жизнь и стихи Пушкина.

Благодаря Баратынскому, серебряный век существует одновременно с золотым.

Не таков случай Языкова. Он по свободе и звучности голоса — образчик века золотого, но это образчик второго или третьего сорта.

На Лермонтове золотой век как бы замедляет свое исчезновение.

Историческое десятилетие и столетие, разумеется, не имеют никакого отношения к летосчислению поэзии.

Ее золотой век для двадцатого столетия — Тютчев и Блок. Не существенно, что между ними — десятилетия. Между Virgiliem и Данте — двумя вершинами европейского золотого века — столетия.

В несравненно более малом масштабе — для России и для ее поэтов, ныне действующих, — Тютчев и Блок — поэты одной стихии. Есть в ней и что-то от Лермонтова, но Лермонтов наполовину — с Пушкиным, с тем давнопрошедшим золотым веком.

Тютчев — весь в двадцатом столетии, и наш современник Блок несколько Тютчева не устранил, не заменяет, а только становится рядом с ним. Оба — в сердце всего, что движет современной поэзией.

Блок к тому же дал голос нашей злободневности и был как бы физически ощутимым, страшным и ангельским лицом нашего золотого века.

С исчезновением своего гения время теряет голос, он кажется сдавленным, охрипшим.

Но и в нем та же тема и даже ее как бы подземное углубление.

Хочется верить, что именно это присутствует в современной послеблоковской поэзии и что это послужит рано или поздно ее оправданием.

## НИКОЛАЙ ГУМИЛЕВ<sup>3</sup>

### I

<sup>3</sup> Выдержки из докторской диссертации в Сорбонне

Я горжусь тем, что был его другом в последние три года его жизни. Но дружба, как и всякое соседство, не только помогает, она и мешает видеть. Обращаешь внимание на мелочи, упуская главное. Случайная ошибка, неудачный жест заслоняют качества глубокие, скрытые. Вот почему вся мемуарная литература должна приниматься с осторожностью.

По случаю пятилетия со дня смерти поэта, в 1926 году, я опубликовал в “Последних новостях” воспоминания о нем. Ни от одной строчки моей статьи я не отказываюсь. В смысле живости впечатлений недавнее даже много сильнее, чем давнее. Но признаюсь, что позднее, когда случайное моих частых встреч с Гумилевым, наши споры, несогласия, недоразумения, как и порывы непосредственного восхищения, когда все это отодвинулось, только тогда мало-помалу не менее близким, чем сам поэт, стало для меня его творчество.

Гумилев я всегда любил, но лишь сравнительно недавно произошла эта моя вторая с ним встреча. Слились в одно факты, о которых я узнал из его биографии, и те, которые мне привелось наблюдать самому. Гумилев — человек, поэт, теоретик, глава школы — теперь для меня един. Пленительная это фигура, одна из самых пленительных в богатой замечательными людьми русской поэзии. Попробуем восстановить этот образ.

Гумилев родился в Кронштадте в 1886 году. Раннее детство провел в Царском Селе. Родился в крепости, охраняющей дальнобойными пушками доступ с моря в город Петра. Для будущего мореплавателя и солдата нет ли здесь предзнаменования? А Царское Село, воистину город муз, город Пушкина и Анненского, не это ли идеальное место для будущего поэта?

О своем детстве Гумилев рассказывает в двух стихотворениях: “Детство” и “Память”. “Детство” начинается словами:

Я ребенком любил большие,  
Медом пахнувшие луга,

Перелески, травы сухие  
И меж трав бычачьи рога.

Царскоселы вряд ли ошибутся, узнавая в этих строчках знакомые места, например, по дороге на станцию Александровскую, где иногда приходилось сходить с дороги, пропуская огромное стадо великолепного племенного скота, которое гнали с придворных ферм на “медом пахнувшие луга”.

В этой вещи Гумилева описан очень впечатлительный ребенок, друг животных и растений, уже мечтающий о смерти, но как о каком-то апофеозе слияния с природой.

Еще замечательнее строфа о детстве из автобиографического стихотворения “Память”. Превосходное это стихотворение — лучший конспект для биографии поэта. Он озирается на свое прошлое, осуждая или восхваляя себя в детстве, юности и в зрелые годы.

Самый первый, некрасив и тонок,  
Полюбивший только сумрак рощ.

Лист опавший, колдовской ребенок,  
Словом останавливавший дождь.

Гумилев написал эти строчки уже “посередине странствия земного”. Две особенности автора: физическая и психическая — отмечены в них.

Да, он был некрасив. Череп, суженный кверху, как будто вытянутый щипцами акушера. Гумилев косил, чуть-чуть шепелявил. В детстве он должен был от этого страдать, особенно сравнивая себя с более удачливыми детьми.

“Колдовской ребенок”. Чрезвычайно важно и это. Пушкин этого про себя не сказал бы. Но Гумилев нес в себе и веру, и суеверия, сближающие его с поэтами средневековья. Он почитал астрологов, изучал каббалу, верил в заклинательную силу амулетов.

Дерево да рыжая собака,

Вот кого он взял себе в друзья.

Значит, уже ребенком Гумилев был одиноким. Не человек ему друг. Мотив настойчивый. В “Детстве” он говорит:

...умру  
...с мои друзьями,

С мать-и-мачехой, с лопухом...

Современники помнят его веселым, общительным, а вот что было в его душе: с детских лет он от людей бежал, спасался. Не оттого ли так пленяла его “Муза дальних странствий”? Не оттого ли в путешествиях, на войне он более у себя, в своей стихии, чем в размеренных буднях, которых не выносил?

Сближая рассказы с хроникой тех лет, вижу франтоватого гимназиста, не разделяющего увлечения революцией, стоящего вдалеке от событий, надменного, замкнутого, уже поглощенного жаждой славы. Хорошее ли это чувство? В самом высоком плане, конечно, нет. Но если, например, даже такой поэт, как Леопарди, пишет в дневнике о своей “огромной, безграничной жажде славы”, стоит ли за то же осуждать Гумилева? Он, впрочем, сам себя судил строго. Вот что говорит он про себя, юношу:

Он совсем не нравится мне. Это  
Он хотел стать богом и царем,

Он повесил вывеску поэта  
Над дверьми в мой молчаливый дом.

Вспомним, в какую эпоху наш юноша захотел стать богом и царем.

“Победоносцев над Россией простер совиные крыла”, — говорит Блок. Интеллигенция, которая еще для славянофила Ивана Аксакова была выражением всех живых сил страны, не внушала уважения по многим причинам. Млея от сочувствия революционерам, она боялась открыто вмешиваться в события. Жили прошлым, то есть эпохой великих реформ, и надеждами на будущее.

В искусстве побеждало декадентство, и первые большие поэты символизма искали уже связи с национальной стихией. Пока же царил Бальмонт. Его “Будем как солнце” воспринималось как откровение.

Царскосел Э. Голлербах очень смешно рассказывал, как гимназист Гумилев, без устали ухаживавший за барышнями, целый час умолял одну из них, катая ее на извозчике:

— Будем как солнце!

Быть как солнце значило тогда выполнять завет того же Бальмонта:

Хочу быть дерзким, хочу быть смелым,  
Из сочных гроздьев венки сплетать,

Хочу упиться роскошным телом,  
Хочу одежды с него сорвать.

Теперь нашли бы у Гумилева фрейдовский комплекс: считая себя уродом, он тем более старался прослыть донжуаном, бравировал, преувеличивал. Позерство, идея, будто поэт лучше всех других мужчин для сердца женщины, идея романтически-привлекательная, но опасная — вот черты, от которых Гумилев до конца дней своих не избавился. Его врагам и так называемым друзьям, которые, конечно, всегда хуже, чем открытые враги, это давало пищу для шуток, для злословия за спиной. Но Гумилев был чистым, несмотря на “гумилизм”.

Он был донжуаном из задора, из желания свою робкую, нежную, впечатлительную натуру сломать. Но было бы ошибкой считать, что героем он не был, что целиком себя выдумал. Бряцая медью в первом насквозь подражательном сборнике “Путь конквистадоров”, он понемногу от Бальмонта и даже от французских парнасцев переходил к более серьезным, более глубоким увлечениям.

“Ему всю жизнь было 16 лет”, — восклицает тот же Голлербах, никогда Гумилева не понимавший и не любивший.

Гораздо проникательнее Андрей Левинсон, сблизивший автора “Мика и Луи”, очаровательной африканской поэмы, с героями Фенимора Купера и Густава Эмара. Но и это не верно. Гумилев — дитя и мудрец. Оба начала развивались в нем на редкость гармонично.

Как дитя, впервые увидевшее мир и полное неудержимого восторга, он как бы наново открывал Африку, “грозовые военные забавы”, женскую любовь.

Жажда все узнать, все испытать у декадентов ограничивалась кабинетными путешествиями в историю и географию народов, а также эротическими вдохновениями сомнительного свойства. Гумилев прошел и через это, но как случайный гость, не без отвращения, как мы видели, к самому себе.

Его тянет на простор, в первобытное, неспорченное.

Плохой ученик, он сравнительно поздно кончил гимназию. И...

Вот мой Онегин на свободе...

Только он не “одетый по последней моде”. Скорее как бедный студент-энтузиаст живет он в Париже. И все же в 1907 году он в Африке.

Я люблю избранника свободы,  
Мореплавателя и стрелка.

Ах, ему так звонко пели воды  
И завидовали облака.

Гумилев нес сам в себе противоядие против того, что его окружало. Упадок религиозный, моральный, отчасти и политический в первом десятилетии нашего века был для него искуплен мощной силой русского модернизма. Он ощущал восьмидесятые годы, с их полной отсталостью, как позор.

Прозвучавшая в 1892 году как призыв опомниться статья Мережковского “О причинах упадка русской литературы” была предвестницей своего рода “Sturm und Drang”<sup>4</sup>. Несмотря на все недостатки и уродства декадентства, оно вновь поднимало русскую поэзию на европейский уровень.

Гумилев понял, какая восходящая волна его несет. Отдаваясь с восторгом новым веяниям, он уже кует оружие для литературной борьбы. В нем зреет организатор, боец.

И вот после первых головокружительных ощущений в Африке, привезя с собой вторую книгу стихов “Романтические цветы”, напечатанную в 1908 году в Париже, он снова в Царском Селе.

Поразительный учитель ему дан, увы, всего лишь на два года: Иннокентий Анненский.

Я помню дни: я робкий, торопливый,  
Входил в высокий кабинет,

Где ждал меня спокойный и учтивый,  
Слегка седеющий поэт.

Почему же “надменный, как юноша, лирик” (так называл себя сам Гумилев), почему же он стал “робким, торопливым”? Не потому ли, что надменным он был в среде играющих в поэзию и в высокие чувства современников? Позднее он им бросил вызов:

Да, я знаю, я вам не пара.

Я пришел из другой страны.

Но к чему было ему защищаться, отмежевываться от Анненского! Наш “конквистадор” в своих брюсовских доспехах чувствует себя в присутствии истинного большого поэта обезоруженным. Из поэтов, современников Анненского, Гумилев, кажется, первый понял его значение. Анненский тоже отнесся к нему хорошо.

Анненский умер в 1909 году. «“Кипарисовый ларец” — катехизис современной чувствительности», — пишет Гумилев, заканчивая некролог словами: «Пришло время сказать, что не только Россия, но и вся Европа потеряла одного из больших поэтов». Гумилев напечатал в “Аполлоне” замечательные стихи, начинающиеся словами:

К таким неожиданным и певучим бредням  
Зовя с собой умы людей,

Был Иннокентий Анненский последним  
Из царскосельских лебедей.

Лебеди Царского Села: Жуковский, Пушкин, Карамзин, а потом — Анненский, Гумилев, Ахматова.

Есть две версии последней строфы стихотворения “Памяти Анненского”.

Первая:

То муза отошедшего поэта,  
Увы, безумная сейчас.

Беги ее, в ней нет отныне света,  
И раны, раны вместо глаз.

Вторая:

Журчит вода, протачивая шлюзы,  
Сырой травой пахнет мгла.

И жалок голос одинокой музы,  
Последней Царского Села.

Вторая версия благозвучней, но первая лучше показывает самого Гумилева: он музы Анненского боялся и был прав. Для мужественной цельности автора “Колчана” у автора “Кипарисового ларца” слишком сильна обманчивая двойственность, разрушительная приблизительность.

Гумилев, герой легенды, певец свободных просторов, опьяненный природой, нет, не для него этот сумеречный свет лампы, зловещие тени в углах, тайная боль похоронного трилистника, пронизывающая всю поэзию Анненского. Но Анненского нельзя не любить.

Еще один поэт, тоже эллинист, ученик Моммзена, человек блестящего ума и эрудиции, Вячеслав Иванов, привлек в это время автора “Романтических цветов”. Назови мне своих друзей, и я скажу тебе, кто ты. Человек, ищущий дружбы таких сложных и тонких носителей культуры, как Анненский и Вячеслав Иванов, вряд ли похож на вечного гимназиста, каким пытались Гумилева изображать его враги. Они считали его пустым. За него хочется ответить эпиграммой Пушкина:

Хоть, может, он поэт изрядный,  
Эмилий — человек пустой.  
А ты чем полон, шут нарядный?

А, понимаю, сам собой.  
Ты полон дряни, милый мой!

“Романтические цветы” автор посвятил Анне Андреевне Горенко, то есть Анне Ахматовой, несомненно первой среди поэтесс русских и одной из самых первых среди женщин-поэтов вообще.

В ремешках пенал и книги были,  
Возвращалась я домой из школы.  
Эти липы, верно, не забыли

Нашу встречу, мальчик мой веселый.  
Только ставши лебедем надменным,  
Изменился серый лебеденок...

Эти строчки, напечатанные в “Четках”, второй книге Ахматовой, посвящены Гумилеву. Под стихотворением дата: 1912 год, Царское Село. Уже в 1910 году Ахматова была женой Гумилева и в 1912-м с грустью вспоминала, быть может, те самые встречи, о которых он писал:

Вот идут по аллее, так странно нежны,

Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя.

Мог ли быть счастливым его брак с Анной Ахматовой? Она еще, слава Богу, жива. Глубокое уважение и к ней, и к памяти Гумилева не позволяет касаться легкомысленно их биографий. Но их собственные стихотворные признания настолько красноречивы, что обеднять эту страницу, уже вписанную в историю литературы, было бы претенциозно.

Святой Антоний может подтвердить,

Что плоти я никак не мог смирить, —

признается Гумилев. Ахматова же сама себя называет “и грешной, и праздной”.

Гумилев страстно искал идеальную женщину.

Я твердо, я так сладко знаю,  
С искусством иноков знаком,

Что лик жены подобен раю,  
Обетованному Творцом.



Уже юношеские “Жемчуга” привлекают напряженной тоской по Беатриче:

Жил беспокойный художник  
В мире лукавых обличий,

Грешник, развратник, безбожник,  
Но он любил Беатриче.

Так характеризует поэт, конечно, самого себя. Но рядом с обожанием есть у него и недоверие к женщине, готовность принять от нее удар измены.

Дама чем красивей, тем лукавей...

Даже Улисс у Гумилева, хотя и не сомневается в верности Пенелопы, восклицает:

Пусть не запятнано ложе царицы,  
Грешные к ней прикасались мечты.

И герой от жены уезжает в новое плавание...

О том, что в юности Гумилев ведал искушения любви и самоубийства, мы узнаем из прекрасного стихотворения “Эзбекские”, написанного в 1917 году. Поэт рассказывает, что десять лет назад, то есть в 1907 году, был измучен женщиной и хотел наложить на себя руки.

А вот и прямое отчаяние, отказ от мечты о Беатриче (цитирую снова стихи из юношеских “Жемчугов”):

Он поклялся в строгом храме  
Перед статуей Мадонны,

Что он будет верен даме,  
Той, чьи взоры непреклонны.

Когда же, после долгих лет распутной жизни, он возвращается к Мадонне и та его упрекает, что он изменил обету, “он”, то есть Гумилев, отвечает:

708

Я нигде не встретил дамы,

Той, чьи взоры непреклонны.

И вот встреча с Ахматовой. Но уже через два года после женитьбы Гумилев не скрывает своего раздражения:

Из логова змиева,  
Из города Киева.  
Я взял не жену, а колдунью.

А думал забавницу,  
Гадал своенравницу,  
Веселую птицу-певунью...

Почему бы такая женщина, как Ахматова, должна была отвечать требованиям довольно сомнительного идеала: быть “забавницей” и “веселой птицей-певуньей”? Несмотря на высокое стремление к Беатриче, Гумилев был слишком отравлен сомнениями. Конечно, и Ахматова не стремилась к тому, что было идеалом для пушкинской Татьяны:

Была бы верная супруга

И добродетельная мать.

Правда в том, что оба поэта принадлежали душой и телом своей эпохе, особой эпохе предвоенного Петербурга с его ночными кабачками, с его законами.

Да, я любила их, те сборища ночные, —

признается Ахматова. В другом месте она открыто негодует на своего спутника, жалуясь кому-то:

Прощай, прощай, меня ведет палач

По голубым предутренним дорогам.

Не была ли Ахматова слишком сложна для своего цельного рыцаря-мужа?

Мне жалко ее, виноватую, —

говорит он. В чем ее вина, это ясно из ее стихов. Но меньше ли вина самого Гумилева? Чем больше мы вникаем в его поэзию, тем яснее, что он любил любовь, а не одну женщину. Ни одной своеобразной индивидуальности у воспеваемых в его лирике героинь! Все на один манер, все с стандартными прелестями, воспеваемыми в условной форме под трубадуров и Петрарку или под самых патетических поэтов Востока. Из всех женских типов выделяется один: Ахматова, быть может, именно потому, что она единственная Гумилева таким, каким он решил быть с женщинами, — не приняла.

Есть еще один очень важный вопрос в этом знаменитом романе.

Гумилев явно недооценивал поэзию своей жены. Почему? Маленькие люди инсинуировали, будто он ей завидовал. Это, конечно, неверно. Гумилев, как все мы, не чужд человеческих слабостей, но благородство его природы несомненно, и оно всегда брало верх.

Я думаю, что он просто был жертвой своей теории. Леконт де Лиль был против поэзии ламентаций, признаний, проповедовал большие темы, по преимуществу исторического характера. Гумилев долгое время был под влиянием Леконта де Лиля, которому даже посвятил отличные стихи. “Креол с лебединой душой” предьявлял поэзии требования, противоположные дневниковой, исповедной лирике Ахматовой. Разлад

между его русским последователем и представительницей столь чуждого Леконту де Лилю начала был неизбежен.

1913 год был решающим в судьбе Ахматовой и Гумилева. Она переживает сильное чувство к “знаменитому современнику с коротким звонким именем”. Гумилев, после долгих жалоб на плен, вырывается на свободу. Глава экспедиции на Сомали, он снова упоен природой, путешествием. Но разрыв произошел перед этим. О нем говорит сам Гумилев в первой версии превосходного стихотворения “Пятистопные ямбы”, опубликованной в марте 1913 года в “Аполлоне”:

Я проиграл тебя, как Дамаянти

Когда-то проиграл безумный Наль...

## II

*L'avenir accepte rarement tout ce que lui legue le poete. Il est bon de chercher a deviner son goût et de lui epargner, autant qu'on peut le faire, son travail d'epuration rigide. A. de Vigny<sup>5</sup>*

<sup>5</sup> “Будущее редко принимает все то, что ему завещает поэт, — хорошо постараться угадать его вкус и оберечь его от жесткой очистительной работы”. А. де Виньи (фр.).

Этому завету одного из самых взыскательных поэтов Франции, наверно, последовал бы Н.С. Гумилев, если бы жизнь его не оборвалась так неожиданно и рано. В его мастерстве, очевидном с первых же проб пера, есть, особенно в первых книгах, неудачи и срывы. Дальше они все реже. В последней книге их почти нет.

Жизнь человека не только чередование фактов и событий. Раскрытие его духовной природы еще важнее. Поэт как бы приглашает читателя взглянуть именно в этот свой образ, и чем стихи лучше, тем яснее нам его внутренний мир.

Гумилев много думал о поэзии, был признанным главой целой школы, но законы, которые он ставил над собой, — одно; стихи, сделанные по этим законам, — другое. В конечном счете торжествует только один закон: поэт побеждает и материал, и предвзятую идею только в стихах удавшихся. Неудача — признак неблагополучия не только в мастерстве, но и в строе мыслей и чувств, питавших стихотворение.

Прежде всего — несколько общих замечаний о поэзии Гумилева. Она вся насыщена, иногда перенасыщена красками, образами, звуками. Однотонных стихов, то есть таких, где все сведено к одной теме, одному чувству, почти нет. Есть особая группа стихов описательных, где преобладают темы, так сказать, географические или исторические. Есть в этой группе монолитные стихи об Африке. Но чаще всего в каждом отдельном стихотворении сплетено несколько тем, внешние описания слиты с психологическими, живопись — с философией, музыка — с прозой.

Велико богатство тем и средств выражения у великих русских поэтов, например у Пушкина, Лермонтова. Но у них проще рисунок. У Гумилева по сравнению с ними — пышность барокко. Он экзотичен не только в выборе тем, но и в роскоши слов, звучных и красочных. Вот почему у читателей и критиков, воспитанных на классических образцах русской поэзии, далекой от патетики, его стихи вызывали и вызывают странное чувство, в котором они не хотят разобраться.

Но патетика Гумилева — неотъемлемая часть его стиля. В ней — след его подлинного романтического порыва. Без нее этот поэт не мог бы себя выразить. В остальном это все та же большая русская лирика в одной из своих модернистических одежд.

Огромно и участие европейских поэтов в формировании Гумилева.

В Кольридже, Вордсворте, Саути, с их магическими жуткими балладами и особенно с их призывом вернуться к первобытным чувствам восхищения природой, он нашел братьев по духу. В судьбе и лирике Франсуа Вийона полюбил образ поэта-бродяги. Очень высоко ценил Теофиля Готье, в котором угадал сквозь лед самоконтроля пламенное сердце.

В сущности, весь свой акмеизм придумал Гумилев, перенося в теорию свои собственные склонности. Но в этом и была его сила: поэт изображает себя самого в том, что творит.

Несмотря на сплетение разных тем в большинстве отдельных стихов Гумилева, их можно без особого труда отнести к нескольким главным циклам. Один из самых богатых — тот, где преобладает тема любви к женщине. Таких стихов много в каждом сборнике.

В них больше тоски по любви и постоянной влюбленности, чем того, что неизбежно связано с нераздельно-глубоким и верным чувством. Это скорее — эрос, чем любовь. Не это ли угадала в нем Ахматова, писавшая:

Настоящую нежность не спутаешь

Ни с чем, и она тиха.

В “Дон Жуане” (“Жемчуга”) последние три строчки поразительны по точности и силе:

Я вспоминаю, что, ненужный атом,  
Я не имел от женщины детей

И никогда не звал мужчину братом.

О Дон Жуане мало кем сказаны в такой сжатой форме слова более убийственно верные. Не потому ли, что поэт страдал от взятой на себя, но чуждой его чистой мечте роли. Он ведь и перед Мадонной оправдывался, что ведет блудную жизнь только потому, что не встретил Беатриче. Вообще, было бы очень несправедливо отказать в прямом благородстве стихам Гумилева о любви. Ангел-хранитель у него — защитник женщины в споре с нею плененного ею и раздраженного своей несвободой “мореплавателя и стрелка”.

Много очарования и чистоты во всех гумилевских объяснениях в любви, хотя, повторяю, огромное большинство из них могло бы с успехом быть обращено к любой девушке или женщине.

В цикле африканских стихов Гумилева нет, конечно, трагической глубины военного цикла. Но и они обеспечивают их автору особое место в новой русской поэзии. Он как бы расширил географические границы русских песен, введя в них Африку, экзотику. Он доказал, что Россия, уже влюбленная в Кавказ и Крым, ничуть не меньше других стран может полюбить природу, ей самой не свойственную.

Африканские стихи, почти все написанные анапестом, размером чрезвычайно подходящим для выражения восторга, замечательны по вдохновению, звучны, увлекательны. Одно стихотворение лучше другого.

В стихах Гумилева итальянских меньше единства, но есть среди них шедевры. Единство есть в итальянских стихах Блока. Их пронизывает чувство, сближающее его, например, с прерафаэлитами, искавшими в Италии следов высокого христианского пафоса, мученичества, монастырской чистоты. Блок обрушивается на Флоренцию с каким-то савонароловским обличением:

Всевропейской желтой пыли

Ты предала себя сама, —

громит он, забывая, что сами итальянцы задолго до Risorgimento вплоть до наших дней жаловались, что слава их великого прошлого давит Италию настоящего, превращая ее в огромный музей.

<sup>6</sup> «Римские элегии»  
(нем.)

Гумилева его итальянские стихи сближают с автором “Roemische Elegien”<sup>6</sup>, любившим Италию как любовь, с веселой радостью эпикурейца. С той лишь разницей, что Гете искал для своего германского варварского начала, которое отлично сам создал, обуздывающей силы античности, классицизма. Гумилев же и не нуждался в Италии, как стихии латинской ясности, потому что у него была собственная ясность, ничем не возмущенная. Это с поразительной стройностью выпелось у него в одном из прекраснейших его стихотворений “Фра Беато Анджелико”. Есть что-то общее между этим стихотворением и знаменитым “Les phares”<sup>7</sup> Бодлера. Но, перечислив несколько гениальных живописцев, Бодлер обращается к Богу с гордым призывом признать заслугу “наших пламенных воплей”, претворенных в искусство, а Гумилев, предпочитая славнейшим художникам Италии смиренного Фра Беато, кончает свою вещь смиренными же словами:

Есть Бог, есть мир, они живут вовек,  
А жизнь людей мгновенна и убога,

Но все в себе вмещает человек,  
Который любит мир и верит в Бога.

Военные стихи Гумилева, может быть, ярче всех других самых удачных, определяют его особое место в русском модернизме. Никто из русских современников Гумилева не принял войны с религиозной радостью.

Восхитившись ролью д’Аннунцио во время войны, Гумилев посвятил ему оду:

И в дни прекраснейшей войны,  
Которой кланяюсь я земно,

К которой завистью полны  
И Александр, и Агамемнон...

Так в этой оде Гумилев говорит о войне.  
В стихотворении “Память”, которое служит нам для иллюстрации всей биографии поэта, есть такие строчки:

Променял постылую свободу

На веселый долгожданный бой.

Слышите: свобода постылая, бой — веселый и долгожданный...  
Мы уже упоминали о замечательном стихотворении “Пятистопные ямбы”, где поэт говорил о разрыве с Ахматовой. Теперь эта вещь, писавшаяся в общем в течение трех лет, приобретает новое значение, озаряясь пламенем войны. Как бывает только перед угрозой смерти, поэт, как бы при свете молнии, видит всю свою прошлую жизнь, смиренно признает свои ошибки и бросается, очертя голову, в водоворот:

И в реве человеческой толпы,  
В гуденье проезжающих орудий,  
В немолчном зове боевой трубы

Я вдруг услышал песнь моей судьбы  
И побежал, куда бежали люди,  
Покорно повторяя: “Буди, буди!”

Но, перед тем как стать солдатом, поэт вспоминает о той, с кем жизнь ему не удалась, о той, которая от него

...ушла, в простом и темном платье

Похожая на древнее распятие.

Военные стихи Гумилева так же вдохновенны, как африканские. По глубине они даже лучше и уж наверно значительнее. Иначе и не могло быть для поэта, сказавшего:

Победа, слава, подвиг, бледные  
Слова, затерянные ныне,

Звучат в душе, как громы медные,  
Как голос Господа в пустыне.

Военные призывы д’Аннунцио звучат чуть-чуть театрально рядом с военными стихами его русского почитателя. Среди поэтов, принявших войну с религиозной радостью, лишь один Шарль Пегги кажется мне по высоте и благородству равным Гумилеву. Сходство их строчек местами поразительно.

Убитый в 1914 году, Пеги не мог знать написанных в том же году военных стихов Гумилева, одно из которых начинается словами:

Есть так много жизней достойных,  
Но одна лишь достойна смерти.

Heureux ceux qui sont morts pour la terre charnelle,  
Mais pourvu que ce fût dans une juste guerre.  
(Priere pour nous autres charnels)<sup>8</sup>, —

как бы откликается Пеги на двустилие русского поэта. И Пеги продолжает:

Heureux ceux qui sont morts dans les grandes batailles,

Couches dessus le sol a la face de Dieu<sup>9</sup>.

А у Гумилева:

Лишь под пулями в впаих спокойных

Видишь знамя Господне — твердь.

Не тождественны ли почти строчки двух братьев по оружию, разделенных тысячами километров? Перед лицом высокого долга и смерти два верующих энтузиаста произнесли как молитву приведенные выше слова. Для знающих биографию Пеги нет ничего удивительного в его отношении к войне. Но ведь и Гумилев уже в юношеских “Жемчугах” писал:

...несравненное право

Самому выбирать себе смерть.

В 1914 году выбор и сделан: смерть на войне. Но Гумилеву назначено было другое...

Во время войны поэт-солдат не изменил своему главному призванию. Наоборот. В 1916 году написана лучшая из его больших вещей, драма в стихах “Гондла”. Я лишь отчасти согласен с высокой оценкой “Отравленной туники”, напечатанной в интереснейшей книге “Неизданный Гумилев”. Глеб Струве эту драму, по-моему, переоценивает. Наоборот, отрывок прозы, напечатанный там же и тоже впервые, мне кажется истинной находкой для всех, кто любит Гумилева, и может служить подтверждением того, что я пытаюсь установить дальше в связи с анализом стихов Гумилева, посвященных России...

“Отравленная туника”, подобно другой драме в стихах, “Дитя Аллаха”, не лишена ни прелести, ни значительных художественных достоинств, но в обеих вещах есть тень гумилизма, хотя бы в чуть-чуть хвастливым превозношении двух поэтов-героев, уж как-то чересчур неотразимых для всех женщин... Гондла же — горбун, несчастный в любви, хотя именно он и есть настоящий герой.

Принося себя в жертву, чтобы обратить в христианство грубых исландцев, волков, он, высмеянный, опозоренный, поруганный в любви к невесте, которая и сама над ним издевается, поражает нас, как стон, как упрек, и вместе восхищает, как подлинный избранник свободы.

Вещь глубоко биографична, на что я уже указывал, говоря о детстве поэта. Некрасивый Гумилев нашел в цикле кельтских легенд образ для своего долгого затаенного страдания: горбун, но дивный певец, верующий и добрый, — не таким ли ощущал себя в самых тайных тайниках души герой-поэт, гордый, почти заносчивый, но только с виду и только с неравными.

Больше чем где-нибудь Гумилев в этой вещи подобен Лермонтову, к которому он вообще ближе, чем к кому-либо из русских поэтов.

Слияние поэта с его персонажем — явление довольно распространенное. Примеров много и в русской литературе, и в мировой. Среди современников Гумилева укажем лишь Блока с его драмой “Роза и крест”. Обе вещи в чем-то перекликаются. В обеих стихи превосходны. “Гондла”, кстати, написан тем же энергичным анапестом, который так подходил к африканским стихам Гумилева...

Награжденный двумя Георгиевскими крестами, в феврале 1917 года он в Петербурге. К революции он холоден. Спешит уехать. Его отправляют на салоникский фронт, куда он не доехал.

Лондон. Париж. Здесь он пишет стихи в альбом девушке, в которую влюблен. Стихов немало, уровень их не очень высок.

Вот и монография готова:  
Фоллиант почтенной толщины

“О любви несчастной Гумилева  
В год четвертый мировой войны”.

Но монографии этой, наверно, никто не напишет. Петраркизм парижских этих стихов, собранных позднее в книге “К синей звезде”, делает их условно-патетическими. Гумилев знал и любил провансальских трубадуров, но до уровня восплаемого им мимоходом Жофре Рюделя в своем парижском цикле не поднимается.

Из Парижа через Лондон и Мурманск Гумилев возвращается в Россию, уже советскую... Отчего он не остался выжидать в Лондоне? Он, открыто говоривший, что предан идее монархии, он, любивший мир, экзотику, свободу, мореплавателя, охотник, почему он вернулся в “край глухой и грешный”, как назвала Россию Ахматова?

В плане, налаженном самим человеком, его судьбы это возвращение необъяснимо. В другом плане... Но вернемся к событиям земным...

Стихи о России опровергают легенду о “нерусскости” Гумилева. Иванов-Разумник над ним издевался, ставя ему в пример не только Блока и Белого, но и Клюева и Есенина.

Иванов-Разумник Гумилева не понял. Это — поэт глубоко русский, не менее национальный поэт, чем был Блок.

<sup>8</sup> Счастливы те, кто умер для плоти земли, Но лишь бы это было в справедливой войне. (Молитва за нас, любителей плоти) (фр.).

<sup>9</sup> Счастливы те, кто умер в великих битвах, Простерты на земле под ликом Бога (фр.).

Перечитайте стихи “Старина” из “Жемчугов”, стихи, где еще юный поэт с умной и незлобной иронией отмечает французоманию русских бар, говоря как бы за них “пейзан” вместо “крестьян”. Перечитайте “Заводь” с очень странным для не знающих его истового православия пятистишием:

Я один остался на воздухе  
Смотреть на сонную заводь,  
Где днем так отрадно плавать,

А вечером плакать,  
Потому что я люблю тебя, Господи!

Перечитайте стихи “Оборванец”. Право, ни Есенин, ни Блок не говорили так просто о людях из низов. Вот где вспоминаются снова “Веселые братья” из “Неизданного Гумилева”. Называют этот отрывок гумилевской прозы таинственным. По-моему, нет ничего яснее и естественнее для иллюстрации какого-то смиренного уважения Гумилева к народу. Без заигрывания и ломаний он — свой с простыми людьми. Их темнота, их безумие для него очевидны, но у него для них сердце открыто.

Здесь священник в рясе дырявой  
Умиленно поет псалом,

Здесь играют марш величавый  
Над едва заметным холмом, —

говорил он в чудесных военных стихах, и мало кто лучше передал тишину и благодать торжественных русских трагедий на полях сражений.

Русь для Гумилева — таинственная, верующая, “волшебница”...

Усадьбы старые разбросаны

По всей таинственной Руси.

Или:

712 Русь бредит Богом, красным пламенем,

Где видно ангелов сквозь дым.

Или еще:

О Русь, волшебница суровая,

Повсюду ты свое возьмешь.

Не думайте, впрочем, что Гумилев не видит с иронической зоркостью и смешного в русских усадьбах, где

На полке рядом с пистолетами

Барон Брамбеус и Руссо.

Барон Брамбеус, столь знаменитый в свое время, что Хлестаков у Гоголя хвастает: “Все, что подписано этим именем, это я написал”, — псевдоним Осипа Сенковского. Поставь Гумилев на полку рядом с Руссо сочинения Карамзина или Пушкина, правдоподобие пострадало бы: старосветские помещики до подлинной культуры еще не доросли.

Есть у Гумилева много и других стихов о России. Напомним “Старую деву”, “Почтового чиновника”, “Деревню”, отличного “Андрея Рублева”. Но поразительнее всех других стихотворение “Мужик”.

Здесь на тему, ставшую пищей для бульварной хроники, на тему явно о Распутине, создано нечто, подобное историческим песням русского народа. Какие-нибудь сказания о взятии Казани или о свадьбе царя с Марией Темрюковной — вот к какому источнику стилистически восходит “Мужик” Гумилева.

Кто этот мужик? Ломоносов? Пугачев? Большевик?..

Но если бы мы пытались сделать из Гумилева поэта, замкнутого в границах России, русских тем, подобно Кольцову или Клюеву, он сам бы нас отрезвил. Нет, он ни на минуту не забывает Европы, не забывает даже кровной связи с нею.

О да, мы из расы  
Завоевателей древних,

Взносивших над северным морем  
Широкий крашеный парус!..

Как видим, книжный конквистадор исчез бесследно, вместо него явился сознательный воин, наследник варягов, норманнов.

...И неужели  
К Руси славянской, печенежской

Вотще твой Рюрик приходил? —

обращается он к Скандинавии. Человек западной культуры, Гумилев мысленно всегда расширял границы родины. Но выше всего для него Россия идеальная.

Сердце будет пламенем палимо  
Вплоть до дня, когда взойдут, ясны,

Стены Нового Иерусалима  
На, полях моей родной страны!..

Эти строчки, почти заканчивающие автобиографическое стихотворение “Память”, напоминают религиозные песни.

Особое место занимают в лирике Гумилева стихи магические. Их много, и большинство из них высокого качества.

В России эпохи военного коммунизма Гумилеву больше, чем когда-нибудь, надо было спасаться в область видений, снов. Не потому ли “колдовство и ворожба” —



лейтмотив «Огненного столпа», последней книги, выпущенной при жизни поэта? Расшифровкой его стихов магического цикла сейчас заняты многие.

“Лермонтову было шестнадцать лет, когда он написал “Ангела”, и только через десять лет он мог написать другое стихотворение равного качества, тогда как все его стихи, написанные в 1840 и 1841 годах, превосходны”, — пишет Гумилев в статье “Читатель”.

Значение этих слов ясно. Неутомимый труженик, Гумилев шел путем одного из самых больших тружеников мировой поэзии — Лермонтова.

Уже “Капитаны” в «Жемчугах» — вещь высокого качества. Но это стихотворение окружено вещами ученическими, под Брюсова, под французских парнасцев.

Военные стихи “Колчана”, африканские “Шатра”, так же как некоторые вещи “Костра”, посвященные природе, северу России, не уступают большинству стихов “Огненного столпа”. Формальные достоинства этих стихов показывают, что автор достиг высшего расцвета своих сил. Совершенство их как бы награда за долгий труд ремесленника, стремящегося делать все лучше и лучше работу.

Много их, добрых, злых и веселых,  
Убивавших слонов и людей.

Замерзавших на кромке вечного льда...

В стихотворении есть выпад против символизма, даже, решусь утверждать, против Блока, выпад... чуть-чуть в запальчивости и раздражении.

Еще замечательнее в этих стихах мужественный призыв Гумилева:

Но когда вокруг свищут пули,  
Когда волны ломают борта,

Я учу их, как не бояться,  
Не бояться и делать, что надо.

Эти слова следует помнить: “Не бояться и делать, что надо”.

“Молитва мастеров”, превосходное стихотворение, и по благородству, и по ясности напоминает Пушкина.

И вот мы пришли к тому, с чего или, вернее, с кого великая русская поэзия начинается: к Пушкину.

Блок и Гумилев, первый после туманов Германии (сквозь Жуковского), второй — через Лермонтова и через французов, бывших первыми учителями и для самого Пушкина, — оба к нему обращены.

Блок один не в силах справиться со всеми задачами, которые поставил перед русским модернизмом, как ставил и будет ставить перед всеми поколениями русских поэтов — Пушкин, Петр Великий отечественной словесности. Но Блок и Гумилев — дело другое: преемственность полноценна, ответственность разделена.

В русской поэзии, а значит, и мировой, Пушкин — светоносный источник, один из сильнейших.

Есть потухшие звезды, их много в культуре людей. Пушкин — центр грандиозной солнечной системы. Он будет славен, “доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит”. На одном литературном диспуте мне пришлось об этой роли Пушкина говорить. Докладчик, не согласный со мною, прислал мне письмо, в котором есть такая фраза: “Если мы застынем на мысли, что Пушкин есть венец поэтов” и т.д., всей фразы не цитирую. Подчеркиваю только исходную ошибку: застыть под лучами солнца нельзя. Пушкин и застывание — термины противоположные.

Далее докладчик мне пишет: “Думаю, что, как ни велик Пушкин, он все же очень мал, хотя бы перед Гете, и хотя бы потому, что Гете выдерживает переводы, а Пушкин — нет”.

Вторая ошибка. Присутствие Пушкина в русской стихии и тайно, и явно влечет к ней весь мир. Влечет и через него самого, и через его великих учеников, ставших учителями Запада, ибо Гоголь, Достоевский, Толстой пронизаны лучами своего солнца, то есть Пушкина. Переводить его и в самом деле очень трудно, кто этого не знает, хотя, например, в Германии, есть превосходные переводы Вальтера и Грегора. Но не это существенно. Сейчас мне приходится работать бок о бок с французами, сделавшими и делающими очень много для проникновения русской культуры во Францию. Я знаю от них, что их ученики считают для себя наградой за труднейшие усилия — возможность читать Пушкина в оригинале. Допустим даже, что Пушкин непереводим. Но ради него стоит изучать русский язык!.. “Гете — поэт мировой, а Пушкин — русский”, — кончает свое письмо мой корреспондент.

Отчего же и Достоевский, и Блок в своих бессмертных речах обращаются к Европе с именем Пушкина? Отчего же назвать имя Пушкина для человека русской культуры равносильно и радостному привету: “мир с вами”, и призыву на помощь: S O S. Всем, всем, всем!

Русская культура — в расцвете. Ее праздник называется: Пушкин. Русская культура в опасности — ее призыв на помощь все тот же: имя Пушкина.

Не может быть поэтом только русским, а не мировым, такой, который в свою страну ввел без всякого усилия гений двух стран.

Сколько переводов со всех языков сделано в России модернистами в начале нашего века! Пушкин переводил мало, но каждая строчка этого универсального гения пронизана глубочайшим знанием, глубочайшим чутьем поэзии всех народов.

В лирике он прост и доступен, как Анакреон, Сафо, Теокрит, блестящ и точен, как Гораций. “Борис Годунов” не уступает ни в чем лучшим трагедиям Софокла и Шекспира. В прозе он учитель наших учителей. Влияние “Евгения Онегина” и на прозаиков, и на поэтов огромно. В критике Пушкин безошибочно меток и точен. Не забудем и его неподражаемых эпиграмм.

Конечно, ни Данте, ни Шекспир, ни Гете не меньше его, скорее — наоборот, но только в смысле грандиозности использованного материала. Это — титаны, поднявшие груз веков. Пушкин то же самое делает с легкостью. Разнообразием своего гения он достигает того же, чего другие колоссы достигают широтой замысла.

В годы, когда Россия в лице многих своих выдающихся людей живет и творит на Западе, одно имя достаточно для поддержания в нас связи с родиной, для полной гарантии от денационализации: имя Пушкина, самое русское и самое универсальное. Блок продолжает, сильнее, чем кто-нибудь, русскую линию Пушкина, Гумилев — универсальную. Он даже расширил географические границы русских песен, введя в них Африку, экзотику.

Имя Гумилева может быть для нас и для Запада еще одним примером нерасторжимости русских и европейских судеб. Гумилев не предал Востока, который дал России и всему миру базу для религии, науки, искусства. Но он и не сделал себе из Востока кумира, он учился сам и звал всех учиться у Запада. Неутомимый садовник, он работал в том очарованном саду, про который сказал прекрасные слова в одном из лучших своих стихотворений “Солнце духа”:

Чувствую, что скоро осень будет,  
Солнечные кончатся труды,

И от древа духа снимут люди  
Золотые, зрелые плоды.

Но как ни важны в его поэзии эти стихи, не следует забывать, что с демонизмом в себе он боролся и что след этой борьбы (а отчасти и победы) — преобладающая нота гумилевской лирики. Я имею в виду стихи, которые естественнее всего отнести к циклу религиозно-философскому. В них много подлинной глубины, проникновенной веры, тревожных, упрямых, но чем-то неуловимо просветленных мыслей о цели жизни, о смерти.

Смысл основной линии развития духовной биографии Гумилева в его непрерывной борьбе с самим собой.

Все вовлечено в эту борьбу: душа и тело, нищезанятие и православие, увлечение чужими странами и глубокая любовь к России.

Можно утверждать, что в борьбе души и тела, борьбе, о которой он сам не раз упоминает в своих стихах, Гумилев искал опоры и равновесия в очищающем и возвышающем чувстве религиозном. Демонические темы, восхищавшие поэта в период его увлечения нищезанятием и зависимости от декадентов, как бы прерваны потрясением войны. Мы уже цитировали одно из центральных стихотворений “Колчана” — “Пятистопные ямбы”. Вот еще строфа из этого лирического исповедания веры:

И счастьем душа обожжена  
С тех самых пор; веселием полна,  
И ясностью, и мудростью, о Боге

Со звездами беседует она,  
Глас Бога слышит в воинской тревоге  
И Божьими зовет свои дороги.

Это — начало истинного преображения в жертве героического подвига. В следующей строфе как бы сама собой возникает молитва:

Честнейшую честнейших херувим,  
Славнейшую славнейших серафим,  
Земных надежд небесное Сверхенье

Она величит каждое мгновенье  
И чувствует к простым словам своим  
Вниманье, милость и благоволенье.

Конец стихотворения — как бы увенчание всех предыдущих строф: поэту хотелось бы, “покинув мир лукавый”, уйти в “золотой и белый монастырь”. Но духовное развитие человека даже схематически нельзя изобразить прямой линией. Отступления от намеченного пути неизбежны. Отразились они и в зигзагах биографии Гумилева.

После войны порыв западника увлекает его снова в Париж. Не забудем, что весь русский модернизм был в каком-то смысле волной протеста против уездного провинциализма восьмидесятых годов. Одним из оправданий декадентства было его желание учиться у Запада. Отсюда чрезмерный энтузиазм юного Гумилева перед поэтами и странами Европы в ущерб чувству национальному. Но и в этом у него преображение во время и после войны.

Вернувшись без всякой видимой причины на родину, когда она была в огне и смятении революции, поэт следует своему чувству, выраженному раньше в простых словах:

Бежать? Но разве любишь новое

Иль без тебя да проживешь?

Слова эти были обращены к России. Наметившееся во время войны преображение углубило их смысл.

Демонизм и демонические темы, как и эротический беспорядок любви ради любви, остались еще и в конце его жизни. Но, оглядываясь назад и проверяя на расстоянии то, что вблизи, в непосредственном соседстве, так часто от нас ускользает, я вижу, что не это важно.

Эотику Гумилева все чаще подавляло влечение в монастырь, дерзостное или отчаянное заигрывание с Люцифером уступило место религиозному горению, беспощадность вечного странника заменилась любовью к своей стране.

Мудрая ясность Гумилева привела его к борьбе с символизмом и его злоупотреблениями. Отсюда статья “Наследие символизма и акмеизм”, напечатанная в 1913 году. Это как бы манифест новой школы.

Роль Гумилева как теоретика искусства и критика хорошо известна. Ее даже преувеличивают, конечно, во вред его поэзии. Так, Ив. Тхоржевский утверждает, что Гумилев-теоретик выше, чем Гумилев-поэт. Это совершенно не верно.

<sup>10</sup> «Поэтическое искусство» (фр.).

<sup>11</sup> Дух не взволнован тем, во что он не верит (фр.).

Гораздо вернее мнение поэта Георгия Иванова, говорящего, что поэзия и теория у Гумилева слиты в одно. Но Г. Иванов делает ошибку, восклицая: «Не умри Гумилев так рано, у нас было бы наше „Art poétique”»<sup>10</sup>.

Так как “Art poétique” написано у Г. Иванова по-французски, не может быть сомнения, что он имеет в виду теорию Буало. Посредственный моралист и слабый поэт, конечно, не может быть указан как идеал для Гумилева, который, кстати, находится с ним в прямом разногласии.

Буало, например, утверждает: “L’esprit n’est point emu de ce qu’il ne croit pas”<sup>11</sup>. Эта стрела, направленная против Корнеля, хоть и послана в лагерь враждебный с целью возвысить одного из величайших поэтов Франции, Расина, — все же не достигает своей цели. Ведь она могла бы поразить и автора “Бури”, Шекспира, и автора “Фауста”, Гете, и многих других выдающихся поэтов, вдохновляющихся, как и Гумилев, народными легендами, иногда совершенно неправдоподобными.

Нет, лучше оставим Буало, превосходного комментатора Расина и очень полезного ментора. Гумилев хоть и не составил эпохи как теоретик уже потому хотя бы, что равного Расину поэта среди его современников не было, но в огромном хозяйстве русской поэзии, пришедшем в хаотическое состояние, именно он порядок навел. Кругозор его был ограничен. Немецкую поэзию он изучать не хотел, итальянскую почти не знал. Но то, что любил: поэзию французскую и отчасти английскую, — он продумал глубоко, многое постиг и усвоенное знал твердо.

Я уже назвал поэтов, которых он особенно любил. Что касается его явного и тайного родства с поэтами русскими, то об этом следовало бы сказать особо, потому что сам он о них молчал, и могло показаться, что национальная поэзия, как и самая жизнь России, ему чужда. Мы только что пытались доказать обратное, разбирая его стихи.

“Письма о русской поэзии”, которые Гумилев писал между 1909 и 1915 годами, очень замечательны, но вовсе не безошибочны, как утверждает Г. Иванов и как склонен допустить В. Брюсов.

Боюсь, что Брюсов делал это потому, что Гумилев его перехваливал. Автор “Писем” и в самом деле слишком высоко ценил Брюсова, что, при строгом отношении к таким поэтам, как Сологуб, Блок и некоторые другие, — вряд ли оправданно.

Г. Иванов, вероятно, об этом не упоминает из желания украсить Гумилева вообразимой непогрешимостью. Совершенно напрасно.

Как уст румяных без улыбки,  
Без грамматической ошибки

Я русской речи не люблю, —

шутил Пушкин. Без ошибки невообразимо, даже непривлекательно и творчество теоретика поэзии, в особенности с темпераментом Гумилева.

И все же “Письма о русской поэзии” — явление замечательное. Такие статьи, как “Анатомия стихотворения”, — истинные шедевры. В отзывах на ту или другую книгу почти всегда поражает верная мысль, смелое обобщение, прямота, энергия.

В чем заслуга акмеизма, всем хорошо известно. Символизм и ссылок, заигрывание с тайнами запредельного, туманные и многозначительные намеки, превысшенный словарь — все это надо было убрать. На крайнем фланге беспорядочный натиск футуристов тоже был угрозой. Гумилев один обладал силой воли, ума и характера, достаточными для отпора, отбора, организации. Довольно вспомнить имена поэтов, так или иначе к акмеизму причастных: уровень их поэзии вряд ли ниже, чем уровень декадентов или символистов в лучшие годы их расцвета.

Гумилев — организатор и друг поэтов — явление для меня лично незабываемое. Как это всегда бывает при почти ежедневной совместной работе, я с ним при жизни его расходился гораздо больше, чем расходюсь теперь, но всегда у меня к нему было доверие: он был неизмеримо выше мелких интриг, которыми маленькие люди, разъедаемые тщеславием, всегда и всюду отравляют литературную атмосферу, мешая подлинным поэтам в их высоком незаинтересованном служении.

В 1918 году Гумилев развелся с Ахматовой. Женатый вторично на Анне Николаевне Энгельгардт, он поселился с нею в одной из комнат Дома Искусств, где легче было выносить лишения, заставлявшие петербуржцев думать прежде всего о дровах и о пропитании.

Гумилев получал пайки за чтение лекций. Он просто и даже весело переносил все испытания.

С комиссарами держался свободно, без озлобления, с легкой иронией, никогда не заискивал ни перед кем.

Конечно, он не был “конквистадором в панцире железном”; конечно, бутафорские свои доспехи выдумал, но придуманная им поза стала его второй натурой. И этот нежный, влюбчивый, тайно застенчивый человек, сломав себя, не изуродовал данной ему от рождения впечатлительной души, но как бы перевоспитал ее, всецело став каким хотел быть.

В годы самого трудного из посланных ему испытаний, в начале революции, все его лучшие качества: самообладание, умная воля, неслышанная работоспособность, незлобность, острый слух к чужой поэзии и ясная бодрость — стали очевидны для всех, кто за надменностью его позы признанного метра умели полюбить его истинный, я бы сказал, бытовой героизм.

Гумилеву оставалось жить еще три года. Они были насыщены большим творческим усилием. Неутомимый путешественник, отважный солдат и усердный читатель самых разнообразных книг, он скопил столько впечатлений, что ему необходимо было

осесть хотя бы на время, подвести какие-то итоги, переорганизовать, проверить свое огромное интеллектуальное хозяйство.

Потребность распространять приобретенные знания, “уча учиться” и даже просто учительствовать была тоже очень сильна у Гумилева.

Непоседа, любивший сам себя называть бродягой, роптавший даже на любимую женщину за то, что она приковывает его к месту, когда его тянет в открытое море, в незнакомые или уже знакомые, но далекие страны, поэт оказался вдруг пленником голодающей северной столицы, из которой нечего было и думать куда-нибудь двинуться без особых на то разрешений.

Зато в издательстве “Всемирная литература”, где Горький, по совету знатоков, поручил Гумилеву редактирование стихотворных переводов с французского и английского языков, поэт наконец работает бок о бок с учеными, над которыми подтрунивал в стихах, но которых втайне всегда уважал.

Гумилев был арестован неожиданно даже для своей жены. Скрывал от друзей, учеников, почитателей свое участие в заговоре Таганцева.

Разрыв России на два лагеря: красный и белый, конечно, не оставил его равнодушным. Не сочувствуя революции, он черпал в ее стихии бодрость, как если бы страшная буря достала его на корабле, опьяняя опасностью.

Таким он и был в годы, когда многие из самых знаменитых его современников растерялись, злобствовали или предавались отчаянию,

Он всегда чувствовал себя антиподом Блока, большого поэта и гражданина, смятенного мученика совести. Но Блок в те же три года, которые и для него, как для Гумилева, были последними, никого вести не мог, да и не хотел, он сгорал и догорал, как искупительная жертва. Гумилев улыбался, ободрял других и работал, работал без устали.

Его монархизм, о котором он не боялся говорить открыто, не был ни в какой мере тем мракобесием, в которое члены “Союза русского народа” превратили формулу “самодержавие, православие, народность”.

Он любил в самодержавии идею монархии дантовской, всемирной, благобно организующей ту область жизни, о которой сказано в Евангелии: отдайте кесарево кесарю. С друзьями, не разделявшими этих его убеждений, он не был настойчив, принимая идею России имперской даже с формой правления демократической.

Православным он был без тени нетерпимости к людям другой веры и уж в особенности другой расы. Верил он “не мудрствуя лукаво”, крестился истово на любую церковь, проходя мимо нее; в стихах, как в молитвах, обращался к Божьей Матери и Христу.

Народность его не была ни надменной, ни угодливой: ни перед человеком в массе, ни перед отдельным человеком он не мог гнуть спину.

Он был национальным поэтом в самом глубоком смысле этого слова.

Золотое сердце России

Мерно бьется в груди моей, —

сказал он про себя, и мало кто из современников мог бы это повторить с большим правом.

У Блока в груди билось сердце России трагической, сердце, которое, по собственным его словам,

к правде порывалось,

Но его сломила ложь.

И вот по какому-то таинственному стечению обстоятельств эти два современника, столь несходные во всем, сблизилась в нашем ощущении перед лицом смерти.

7 августа 1921 года умер в страшных мучениях Блок. 24 августа того же года расстрелян Гумилев.

Он взял с собой в тюрьму Евангелие и Гомера. Из тюрьмы писал жене, ободряя ее, хотя и знал, что его ждет.

Гумилев в последние три года жизни держался, как певец в “Арионе” Пушкина:

Лишь я, таинственный певец,  
На берег выброшен волною,

Я гимны прежние пою...

Гумилев и пел “прежние гимны”, оставаясь хранителем поэтической культуры. Среди кельтских легенд, его вдохновлявших, была ему особенно дорога одна легенда о волшебной скрипке или лютне, легенда, которой вдохновлена пьеса в стихах “Гондла”. Видел ли он в ней предсказание? Знал ли, что, прервав свою постоянную работу поэта, будет разорван эринниями, как разорван в легенде певец, выронивший лютню?

Мир, враждебный певцу, не это ли — волки легенды?..

Есть у Гумилева, как у каждого большого поэта, прямые пророчества о своей судьбе. Не раз уже приводились в печати его беззлые строчки, посвященные рабочему:

Все он занят отливаньем пули,

Что меня с землею разлучит.

Виноват ли этот рабочий? Конечно, нет.

Но погиб поэт, менестрель, звонким, веселым голосом будивший от сна “Русь славянскую, печенежью”, погиб свободный, прямой, бесстрашный, верующий, добрый человек.

Настало время и для западной молодежи, изучающей русскую литературу и язык, узнать, а значит, и полюбить Н.С. Гумилева.

# Владимир Набоков

1899—1977



717

## ПОЭТ

Среди обугленных развалин,  
среди унижительных могил, —  
не безнадежен, не печален,  
но полон жизни, полон сил, —

с моею музою незримой  
так беззаботно я брожу  
и с радостью неизъяснимой  
на небо ясное гляжу.

Я над собою солнце вижу  
и сладостные слезы лью,  
и никого я не обижу  
и никого не люблю.

Иное счастье мне доступно,  
я предаюсь иной тоске,  
а все, что жалко иль преступно,  
осталось где-то вдалеке.

## ПОЭТ

Являюсь в черный день родной моей земли,  
поблекшие сердца в пыли поникли долу...  
Но, с детства преданный глубокому глаголу,  
нам данному затем, чтоб мыслить мы могли,  
как мыслят яркие клубящиеся воды, —  
я все же, в этот век поветренных скорбей,

## ШЕКСПИР

Среди вельмож времен Елизаветы  
и ты блистал; чтил пышные заветы, —  
и круг брыжей, атласным серебром  
обтянутая ляжка, клин бородки, —  
все было как у всех... Так в плащ короткий  
божественный запахивался гром.

Надменно-чужд тревоге театральной,  
ты отстранил легко и беспечально  
в сухой венок свивающийся лавр  
и скрыл навек чудовищный свой гений

Там занимаются пожары,  
там, сполохами окружен,  
мир сотрясается, и старый  
переступается закон.

Там опьяневшие народы  
ведет безумие само, —  
и вот на чучеле свободы —  
бессменной пошлости клеймо!

Я в стороне. Молюсь, ликую,  
и ничего не надо мне,  
когда вселенную я чувю  
в своей душевной глубине.

То я беседую с волнами,  
то с ветром, с птицей уношусь  
и со святыми небесами  
мечтами чистыми делюсь.

*23 сентября (6 окт.) 1918*

молюсь величию и нежности природы,  
в земную верю жизнь, угадывая в ней  
дыханье Божие, лазурные просветы,  
и славлю радостно творенье и Творца,  
да будут злобные, пустынные сердца  
моими песнями лучистыми согреты...  
<1921?>

под маскою, — но гул твоих видений  
остался нам: венецианский мавр  
и скорбь его; лицо Фальстафа — вымя  
с наклеенными усиками; Лир  
бушующий... Ты здесь, ты жив, — но имя,  
но облик свой, обманывая мир,  
ты потопил в тебе любезной Лете...  
И то сказать: труды твои привык  
подписывать — за плату — ростовщик,  
тот Вилль Шекспир, что «тень» играл в «Гамлете»,  
жил в кабаках и умер, не успев  
переварить кабанью головизну...



Дышал фрегат; ты покидал отчизну...  
Италию ты видел... Нараспев  
звал женский голос сквозь узор железа,  
звал - на балкон - высокого инглеза,  
томимого лимонною луной  
на улицах Вероны... Мне охота  
воображать, что, может быть, смешной  
и ласковый создатель Дон Кихота  
беседовал с тобою, - невзначай,  
пока меняли лошадей, - и, верно,  
был вечер синь... в колодце, за таверной,  
ведро звенело чисто... Отвечай, -  
кого любил? Откройся, - в чьих записках  
ты упомянул мельком? Мало ль низких,

### СТРАНА СТИХОВ

Дай руки, в путь! Найдем среди планет  
пленительных такую, где не нужен  
житейский труд. От хлеба до жемчужин  
все купит звон особенных монет.

И доступа злым и бескрылым нет  
в блаженный край, что музой обнаружен,  
где нам дадут за рифму целый ужин  
и целый дом за правильный сонет.

718

\* \* \*

У мудрых и злых ничего не прошу;  
Гляжу, улыбаясь, в окно  
И левой рукою сонеты пишу  
О розе... Не правда ль, смешно?

И все, что написано левой рукой,  
Весенним прочтут вечерком  
Какой-нибудь юноша с ватной душой  
И девушка с ватным лицом.

\* \* \*

Я на море гляжу из мраморного храма:  
в просветах меж колонн, так сочно, так упрямо  
бьет в очи этот блеск, до боли голубой.  
Там — благовония, там — звоны, там — прибор,  
а тут на вышине — одна молитва линий,  
стремительно простых; там словно шелк павлиний,  
тут целомудренность бессмертной белизны.

\* \* \*

*На смерть Блока*

1

За туманами плыли туманы,  
за луной расцветала луна...  
Воспевал он лазурные страны,  
где поет неземная весна.

И в туманах Прекрасная Дама  
проплывала, звала вдалеке, —  
словно звон отдаленного храма,  
словно лунная зыбь на реке.

Узнавал он ее в трепетанье  
розоватых вечерних теней  
и в мятелях, смятенье, молчанье  
чародейной отчизны своей.

Он любил ее гордо и нежно,  
к ней тянулся он, строен и строг, —  
но ладони ее белоснежной  
бледный рыцарь коснуться не мог.

ничтожных душ оставили свой след, -  
каких имен не сыщешь у Брантома! -  
Откройся, бог ямбического грома,  
стоустый и немыслимый поэт!

Нет... В должный час, когда почуял - гонит  
тебя Господь из жизни, - вспоминал  
ты рукописи тайные и знал,  
что твоего величия не тронет  
молвы мирской бесстыдное клеймо, -  
что навсегда, в пыли столетий зыбкой,  
пробудешь ты безликим, как само  
бессмертие... И вдалеке ушел, с улыбкой...  
28 февраля 1924

Там будем мы свободны и богаты...  
Какие дни! Как благостны закаты!  
Кипят ключи кастальские во мгле.

И, глядя в ночь на лунные оливы,  
в стране стихов, где боги справедливы,  
как тосковать мы будем о земле!  
26 октября 1924

Я тихо смеюсь, беззаботный левша.  
Кто знает, что в сердце моем?  
О розе, о грезе пишу не спеша  
В цветной, глянцевиный альбом.

Но та, что живет у ворот золотых,  
У цели моей огневой,  
Хранит на груди мой единственный стих,  
Написанный правой рукой.

О муза, будь строга! Из храма, с вышины, —  
гляжу на вырезы лазури беспокойной, —  
и вот, восходит стих, мой стих нагой и стройный,  
и наполняется прохладой и огнем,  
и возвышается, как мраморный, и в нем  
сквозят моей души тревоги и отрады,  
как жаркая лазурь в просветах колоннады.

Слишком сумрачна, слишком коварна  
одичавшая стала земля,  
и, склонившись на щит лучезарный,  
оглянул он пустые поля.

И обманут мечтой несказанной,  
и холодной мглой окружен,  
он растаял, как месяц туманный,  
как далекий молитвенный звон...  
2

Пушкин — радуга по всей земле,  
Лермонтов — путь млечный над горами,  
Тютчев — ключ струящийся во мгле,  
Фет — румяный луч во храме.

Все они, уплывшие от нас  
в рай, благоухающий широко,  
собрались, чтоб встретить в должный час  
душу Александра Блока.



окаймлена волной сиреневых кустов.  
Я выхожу на луг. Здесь тени облаков  
бегут по мураве. Здесь каждая былинка  
живет по-своему; таинственно звенит  
в прозрачном воздухе жужжанье насекомых.  
Вперед! Сквозь белизну молочную черемух  
зеленая река застенчиво блестит,  
кой-где подернута парчою тонкой тины...  
Спешу к тебе, спешу, знакомая река!  
Неровный ветерок несет издалека  
крик сельских петухов и мерный шум плотины.  
Напротив берега я вижу мягкий скат,

на бархатной траве разбросанные бревна,  
а дале — частокол, рябин цветущих ряд,  
в лучах, над избами, горящий крест церковный  
и небо ясное... Как хорошо! Но вот  
мой слух певучий скрип уключин различает.  
Вот лодка дачная лениво проплывает,  
и в лодке девушка одной рукой гребет...  
Склоненного плеча прелестно очертанье;  
она, рассеянно, речные рвет цветы.  
Ах, это снова ты, все ты и все не ты!

Звени, мой верный стих, витай, вспоминанье...

## ПОЭТЫ

Что ж! В годы грохота и смрада,  
еще иссякнуть не успев,  
журчит, о бледная отрада,  
наш замирающий напев...  
И, слабый, ласковый, ненужный,  
он веет тонкою тоской,  
как трепет бабочки жемчужной  
в окне трескучей мастерской.

Так беспощаден гул окрестный,  
людей так грубы города,  
нам так невесело и тесно, —  
что мы уходим навсегда...  
И, горько сжав сухие губы,  
глядим мы, падшие цари,  
как черные дымятся трубы  
среди перьев розовых зари.

## СЛОВО

Унесенный из дольней ночи вдохновенным ветром сновиденья, я стоял на краю дороги, под чистым небом, сплошь золотым, в необычайной горной стране. Я чувствовал, не глядя, глянec, углы и грани громадных мозаичных скал, и ослепительные пропасти, и зеркальное сверканье многих озер, лежащих где-то внизу, за мною. Душа была схвачена ощущением божественной разноцветности, воли и вышины: я знал, что я в раю. Но в моей земной душе острым пламенем стояла единая земная мысль, — и как ревниво, как сурово охранял я ее от дыханья исполинской красоты, окружившей меня... Эта мысль, это голое пламя страданья, была мысль о земной моей родине: босой и нищий, на краю горной дороги я ждал небожителей, милосердных и лучезарных, — и ветер, как предчувствие чуда, играл в моих волосах, хрустальным гулом наполнял ущелья, волновал сказочные шелка деревьев, цветущих между скал, вдоль дороги; вверх по стволам взлизывали длинные травы, словно языки огня; крупные цветы плавно срывались с блестящих ветвей и, как летучие чаши, до краев налитые солнцем, скользили по воздуху, раздувая прозрачные, выпуклые лепестки; запах их, сырой и сладкий, напоминал мне все лучшее, что изведал я в жизни.

И внезапно дорога, на которой я стоял, задыхаясь от блеска, наполнилась бурей крыл... Толпой вырастая из каких-то ослепительных провалов, шли жданные ангелы, углом подняв сложенные крылья. Их поступь казалась воздушной, словно движение цветных облаков, прозрачные лики были недвижны, только восторженно дрожали лучистые ресницы. Между ними парили бирюзовые птицы, заливаясь счастливым девическим смехом, и скакали гибкие оранжевые звери в причудливых черных крапах: извивались они в воздухе, бесшумно выбрасывали атласные лапы, ловили летящие цветы, — и кружась, и взвиваясь, и сияя глазами, проносились мимо меня...

Крылья, крылья, крылья! Как передам изгибы их и оттенки? Все они были мощные и мягкие — рыжие, багряные, густо-синие, бархатно-черные с огненной пылью на круглых концах изогнутых перьев. Стремительно стояли эти крутые тучи над светящимися плечами ангелов; иной из них, в каком-то дивном порыве, будто не в силах сдержать блаженства, внезапно, на одно мгновение, распахивал свою крылатую красоту, и это было как всплеск солнца, как сверканье миллионов глаз.

Толпы их проходили, взирая ввысь. Я видел: очи их — ликующие бездны, в их очах — замиранье полета. Шли они плавной поступью, осыпаемые цветами. Цветы проливали на лету свой влажный блеск; играли, крутясь и взвиваясь, яркие гладкие звери; блаженно звенели птицы, взмывая и опускаясь, — а я, ослепленный, трясущийся нищий, стоял на краю дороги, и в моей нищей душе все та же лепетала мысль: взмолиться бы, взмолиться к ним, рассказать, ах, рассказать, что на прекраснейшей из Божьих звезд есть страна — моя страна, — умирающая в тяжелых мороках. Я чувствовал, что, захвати я в горсть хоть один дрожащий отблеск, я принес бы в мою страну такую радость, что мгновенно озарились бы, закружились людские души под плеск и хруст воскресшей весны, под золотой гром проснувшихся храмов...

И, вытянув дрожащие руки, стараясь преградить ангелам путь, я стал хвататься за края их ярких риз, за волнистую, жаркую бахрому изогнутых перьев, скользящих сквозь пальцы мои, как пушистые цветы. Я стонал, я метался, я в испуге вымаливал подаянье, но ангелы шли вперед и вперед, не замечая меня, обратив ввысь точеные лики. Стремилась их сонма на райский праздник, в

нестерпимо сияющий просвет, где клубилось и дышало Божество: о нем я не смел помыслить. Я видел огненные паутины, брызги, узоры на гигантских, рдяных, рыжих, фиолетовых крыльях, — и надо мной проходили волны пушистого шелеста, шныряли бирюзовые птицы в радужных венцах,плыли цветы, срываясь с блестящих ветвей... «Стой, выслушай меня», — кричал я, пытаюсь обнять легкие ангельские ноги, — но их ступни — неощутимые, неударимые — скользили через мои протянутые руки, и края широких крыл, вея мимо, только опаляли мне губы. И вдали золотой просвет между сочно и четко расцветенных скал заполнялся их плещущей бурей; уходили они, уходили, замирал высокий взволнованный смех райских птиц, перестали слетать цветы с деревьев; я ослабел, затих...

И тогда случилось чудо: отстал один из последних ангелов, и обернулся, и тихо приблизился ко мне. Я увидел его глубокие, пристальные алмазные очи под стремительными дугами бровей. На ребрах раскинутых крыл мерцал как будто иней, а сами крылья были серые, неопишемого оттенка серого, — и каждое перо оканчивалось серебристым серпом. Лик его, очерк чуть улыбающихся губ и прямого, чистого лба напоминал мне черты, виденные на земле. Казалось, слились в единый чудесный лик изгибы, лучи и прелесть всех любимых мною лиц, — черты людей, давно ушедших от меня. Казалось, все те знакомые звуки, что отдельно касались слуха моего, — ныне заключены в единый совершенный напев.

Он подошел ко мне, он улыбался, я не мог смотреть на него. Но, взглянув на его ноги, я заметил сетку голубых жилок на ступне и одну бледную родинку, — и по этим жилкам, и по этому пятнышку — я понял, что он еще не совсем отвернулся от земли, что он может понять мою молитву.

И тогда, склонив голову, прижав обожженные, яркой глиной испачканные ладони к ослепленным глазам, — я стал рассказывать свою скорбь. Хотелось мне объяснить, как прекрасна моя страна и как страшен ее черный обморок, но нужных слов я не находил. Торопясь и повторяясь, я лепетал все о каких-то мелочах, о каком-то сгоревшем доме, где некогда солнечный лоск половиц отражался в наклонном зеркале, — о старых книгах и старых липах лепетал я, о безделушках, о первых моих стихах в кобальтовой школьной тетради, о каком-то сером валуне, обросшем дикой малиной посреди поля, полного скабиоз и ромашек, — но самое главное я никак высказать не мог, — путался я, осекался, и начинал сызнова, и опять беспомощной скороговоркой рассказывал о комнатах в прохладной и звонкой усадьбе, о липах, о первой любви, о шмелях, спящих на скабиозах... Казалось мне, что вот сейчас-сейчас дойду до самого главного, объясню все горе моей родины, — но почему-то я мог вспомнить только о вещах маленьких, совсем земных, не умеющих ни говорить, ни плакать теми крупными, жгучими, страшными слезами, о которых я хотел и не мог рассказать...

Замолк я, поднял голову. Ангел с тихой внимательной улыбкой неподвижно смотрел на меня своими продолговатыми алмазными очами — и я почувствовал, что понимает он все.

— Прости меня, — воскликнул я, робко целуя родинку на светлой ступне, — прости, что я только умею говорить о мимолетном, о малом. Но ты ведь понимаешь... Милосердный, серый ангел, ответь же мне, помоги, скажи мне, что спасет мою страну?

И, на мгновенье обняв плечи мои голубиными своими крылами, ангел молвил единственное слово, — и в голосе его я узнал все любимые, все смолкнувшие голоса. Слово, сказанное им, было так прекрасно, что я со вздохом закрыл глаза и еще ниже опустил голову. Пролилось оно благовоньем и звоном по всем жилам моим, солнцем встало в мозгу, — и бесчисленные ущелья моего сознания подхватили, повторили райский сияющий звук. Я наполнился им; тонким узлом билось оно в виску, влагой дрожало на ресницах, сладким холодом веяло сквозь волосы, божественным жаром обдавало сердце.

Я крикнул его, наслаждаясь каждым слогом, я порывисто вскинул глаза в лучистых радугах счастливых слез...

Господи! Зимний рассвет зеленеет в окне, и я не помню, что крикнул...

## ПЕРВОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ<sup>1</sup>

### 1

<sup>1</sup> Настоящий текст является переводом одиннадцатой главы автобиографии В. Набокова "Speak, Memory: An Autobiography Revisited". — Пер.

Чтобы восстановить то лето 1914 года, когда цепенящее неистовство стихосложения впервые нашло на меня, мне достаточно мысленно представить себе одну беседку. Там долговязый пятнадцатилетний парень, каким я тогда был, нашел укрытие во время грозы — их было необычайно много в том июле. Моя беседка снится мне по крайней мере дважды в году. Как правило, она появляется совершенно независимо от темы сна, которой, конечно, может быть что угодно — от аббревиатуры до ящера. Она, так сказать, находится в близости, с ненавязчивостью подписи художника. Я нахожу ее прицепившейся к краю призрачного холста, или хитро вписанной в какую-нибудь декоративную часть картины. Временами, впрочем, она висит в отдалении, чуть барочная, но в ладу с красивыми деревьями, темной елью и светлой березой, сок которых когда-то бежал в ее бревнах. Винно-красные, бутылочно-зеленые и темно-синие ромбы цветного стекла придавали решетчатым конструкциям ее створных окон вид часовни. Она точно такая, как во времена моего детства — крепкое старое

деревянное строение над заросшим папоротником оврагом в старой, приречной части нашего вырского парка. Точно такая, или немного более совершенная. В реальной беседе не хватало нескольких стекол, внутрь нанесло ветром опавших листьев. Узкий мостик, изогнувшийся над самой глубокой частью оврага, посередине которого, точно сгустившаяся радуга, поднималась беседка, был таким скользким после приступа дождя, как будто его покрыли какой-то темной и в некотором смысле волшебной мазью. Этимологически беседка (pavilion) и бабочка (papilio) тесно связаны. Внутри не было ничего из мебели, кроме складного стола, прикрепленного ржавыми петлями к стене под восточным окном, сквозь два или три пустых или простых ромба которого, среди надменных голубых и хмельных красных, можно было на мгновение увидеть реку. На полу у моей ноги лежал на спинке мертвый слепень рядом с коричневыми остатками березовой сережки. А пятна осыпавшейся штукатурки на внутренней стороне двери использовались различными нарушителями для надписей типа “Здесь были Даша, Тамара и Лена” или “Долой Австрию!”

Гроза быстро прошла. Ливень, хлеставший потоками, в которых деревья качались и клонились, сократился в одно мгновение до косых линий тихого золота, вспыхивавших короткими и длинными штрихами на фоне утихающего растительного волнения. Заливы роскошного голубого разрастались среди огромных облаков: горы ярко белого на пурпурно-сером, lepota (в древнерусском — “величественная красота”), ожившие мифы, гуашь и гуано, среди изгибов которых можно было увидеть нечто слоновье или посмертную маску поэта.

Теннисная площадка стала областью великих озер.

За парком, над парящими полями, возникла радуга. Поля заканчивались зазубренной темной границей дальнего бора; радуга пересекала его, и эта часть лесной опушки совершенно магически мерцала сквозь бледно-зеленую и розовую радужную завесу, опущенную перед ней: нежность и торжество, по сравнению с которыми бедными родственниками казались ромбовидные цветные отсветы, с возвращением солнца вновь возникшие на полу беседки.

Мгновение спустя началось мое первое стихотворение. Что его подтолкнуло? Думаю, что знаю. Без малейшего дуновения ветра, самый вес дождевой капли, сверкавшей заемной роскошью на сердцевидном листе, заставил его кончик опуститься, и то, что было похоже на шарик ртути, совершило неожиданное глассандо вниз вдоль центральной жилки — и, сбросив свою яркую ношу, освобожденный лист разогнулся. “Лист — душист, благоухает — роняет”. Мгновение, в котором все это произошло, кажется мне не столько отрезком времени, сколько щелью в нем, пропущенным ударом сердца, который был тут же компенсирован стуком рифм. Я специально говорю “стуком”, потому что когда наконец налетел порыв ветра, деревья вдруг все начали капать, настолько же приблизительно имитируя недавнее низвержение воды, насколько строка, что я уже бормотал, напоминала только что испытанный шок, когда на миг сердце и лист стали одним.

## 2

В жадном жаре раннего полдня скамейки, мосты и стволы (все, кроме теннисной площадки) высыхали с невероятной быстротой, и вскоре почти ничего не осталось от моего первоначального вдохновения. Хотя яркая щель закрылась, я упрямо продолжал сочинять. Средством оказался русский, но вполне мог быть украинский, английский или волапук. Стихотворение, написанное мною в те дни, было, пожалуй, не более чем сигналом, который я подавал о том, что жив, что прохожу, прошел или надеюсь пройти через некие напряженные человеческие переживания. Это было явление скорее ориентации, чем искусства, потому сопоставимое с полосами краски на придорожном камне или с кучей камней, обозначающей гору.

Но если так, то вся поэзия в каком-то смысле местопологательна: попытаться определить свое место по отношению к вселенной, заключенной в сознании, — это бессмертное стремление. Руки сознания тянутся вперед и ищут наощупь, и чем они длиннее, тем лучше. Щупальца, а не крылья — вот естественные признаки Аполлона. Вивин Дамор-Блок, моя философическая подруга, в последние годы говаривала, что тогда как ученый видит все, что происходит в точке пространства, поэт чувствует все, что происходит в точке времени. Погрузившись в размышления, он постукивает по колену карандашом, своей волшебной палочкой, и в это самое мгновение машина (с нью-йоркскими номерами) проезжает по дороге, ребенок барабанит в соседскую дверь, старик зеваает в туманном туркестанском саду, на Венере ветер несет пепельно-серую песчинку, некий доктор Жак Хирш в Гренобле надевает очки для чтения, и происходят еще триллионы подобных пустяков — все вместе образуя мгноvenный и сквозной организм событий, ядро которого — поэт (сидящий в кресле в Итаке, штат Нью-Йорк). В то лето я был еще слишком молод, чтобы сколько-нибудь осознать “космическую синхронизацию” (снова цитирую моего философа). Но я все же, по крайней мере, понял, что человек, надеющийся стать поэтом, должен обладать способностью думать о нескольких вещах одновременно. Во время вялых шатаний, которые сопровождали сочинение первого стихотворения, я столкнулся с деревенским учителем, пылким социалистом и хорошим человеком, чрезвычайно преданным моему отцу (явление которого я снова рад приветствовать), всегда с тугим букетом полевых цветов, всегда улыбающимся и всегда потным. Вежливо обсуждая с ним неожиданный отъезд моего отца в город, я отмечал одновременно и с равной ясностью не только его вянущие цветы, развевающийся галстук и утри на мясистых



завитках ноздрей, но также доносящийся издали монотонный маленький голос кукушки, и промельк яркой бабочки Королева Испании, садящейся на дорогу, и всплывшее в памяти впечатление от картин (портреты увеличенных сельскохозяйственных вредителей и бородатых русских писателей) в хорошо проветренных классах деревенской школы, где я бывал раз или два; и — если продолжать это перечисление, едва ли достойно передающее неземную простоту и легкость того процесса — колебание какого-то совершенно неважного воспоминания (о потерянном педомере) вырвалось из соседней клетки мозга, привкус травинки, которую я жевал, смешался с голосом кукушки и взлетом нимфалиды; и все это время я полно, ясно ощущал свое всеобъемлющее сознание.

Он улыбнулся и поклонился (с порывистостью русского радикала), сделал два шага назад, повернулся и весело пошел своей дорогой, а я снова поймал нить стихотворения. За то короткое время, пока я был занят другим, что-то, кажется, случилось с уже нанизанными мною словами: они выглядели не совсем такими блестящими, как до перерыва. Мне на минуту почудилось, что я занимаюсь ерундой. К счастью, этот холодный огонек критического восприятия вскоре исчез. Жар, который я пытался описать, снова овладел мною и вернул моего медиума в иллюзорную жизнь. Ряды слов, выстроенные для смотра, снова были такими сияющими — грудь колесом и аккуратные мундирчики — что я приписал воображению тот сбой в рядах, который недавно заметил краем глаза.

## 3

Помимо доверчивой неопытности молодой русский версификатор должен был справиться с одним препятствием особого рода. В отличие от богатого словаря сатирической или повествовательной поэзии русская элегия страдала тяжелой формой словесной анемии. Только очень опытные руки могли заставить ее выйти за рамки своего скромного образца — бледной французской поэзии XVIII века. Правда, в мое время одна новая школа как раз занималась разрыванием старых размеров, но все же именно к ним консервативный новичок обращался в поисках нейтрального инструмента — может быть, чтобы рискованные формальные приключения не отвлекали его от простого выражения простых чувств. Форма, впрочем, мстила. Довольно однообразные узоры, в которые русские поэты начала XIX века заплевали податливую элегию, привели к тому, что определенные слова или типы слов (например, русские эквиваленты *fol amour* или *langoureux et rêvant*<sup>2</sup>), сцеплялись снова и снова, и последующие лирические поэты не могли избавиться от них на протяжении целого столетия.

В особенно навязчивой модели, свойственной четырех-шестистопному ямбу, длинное, извивистое прилагательное всегда занимает первые четыре или пять слогов последних трех стоп в строке. Вот хороший тетраметрический пример — *ter-pi bes-chis-len-ni-e mu-ki* (en-dure in-cal-cu-la-ble tor-ments). Молодые русские поэты раз за разом с фатальной легкостью соскальзывали в эту манящую бездну слогов, для иллюстрации чего я выбрал слово *beschislennie* только потому, что оно хорошо переводится; подлинными фаворитами были такие типично эгегические компоненты, как *задумчивые, утраченные, мушительные* и так далее, все с ударением на втором слоге. Несмотря на свою длину, слова такого рода имеют всего одно собственное ударение и, следовательно, предпоследний метрический акцент строки приходился на обычно безударный слог (*ны* в русском примере). Благодаря этому возникал приятный порыв, что, впрочем, было уж очень известным приемом для прикрытия банальности смысла.

Простодушный новичок, я попал во все ловушки, расставленные поющим эпитетом. Не то что бы я не боролся. На самом деле, я очень старательно работал над своей элегией, бесконечно напрягаясь над каждой строчкой, выбирая и отвергая, катая слова на языке с остекленелой торжественностью чайного дегустатора — и все же оно неминуемо наступало, это отвратительное предательство. Рама влияла на картину, кожура определяла форму плода. Банальный порядок слов (короткий глагол или местоимение — длинное прилагательное — короткое существительное) порождал банальную беспорядочность мысли, и некоторые фразы вроде *poeta gorestnie gryozi*, что можно перевести, расставив ударения, как “the poet’s melancholy daydreams”, фатально приводили к рифмованной строке, оканчивавшейся на розы, или березы, или грозы, так что определенные чувства связывались с определенным окружением не свободной личной волей, а линялой лентой традиции. И все-таки, чем ближе мое стихотворение подходило к завершению, тем сильнее была моя уверенность в том, что все, видимое мне, будет увидено и другими. Когда я сосредотачивал взгляд на почкообразной клумбе (и замечал одинокий розовый лепесток, лежавший на суглинке, и маленького муравья, исследовавшего его увядший край) или рассматривал светло-коричневую диафрагму березового ствола, с которого какой-то хулиган содрал тоненькую, цвета соли с перцем кору, я и в самом деле верил, что все это мой читатель различит сквозь магический покров слов, вроде утраченные розы или задумчивые березы. Мне не приходило тогда в голову, что эти бедные слова не только не имели никакого отношения к покрову, но были так непрозрачны, что в действительности образовывали стену, и в ней можно было различить только побитые вкрапления из больших и малых поэтов, которым я подражал. Годы спустя, на убогой окраине иностранного города, я видел забор, доски которого были принесены из какого-то другого места, где они, очевидно, ограждали стоянку бродячего цирка. Какой-то разносторонний зазывала нарисовал

<sup>2</sup> “безумная любовь”,  
“мечтательный и  
томный” (фр.). —  
Пер.

на нем животных; но тот, кто снимал доски и потом снова сколачивал, был, должно быть, слеп или безумен, потому что теперь на заборе видны были только разьединенные фрагменты (некоторые даже вверх ногами) — чья-то рыжевато-коричневая ляжка, голова зебры, слоновья нога.

4

С внешней точки зрения мои напряженные труды сопровождалось рядом неопределенных действий или положений: я ходил, сидел, лежал. Каждое из них в свою очередь распадалось на фрагменты, в которых пространственный аспект не был значим: на стадии хождения, например, я мог направляться в глубину парка, а в следующее мгновение уже бродить по комнатам дома. Или, если взять стадию сидения, я часто внезапно замечал, как убирают тарелку с чем-то, что я даже не помнил как выбрал, а моя мать, левая щека которой подергивалась, как всегда, когда она волновалась, пристально наблюдает со своего места во главе длинного стола за моей унылостью и отсутствием аппетита. Я поднимал голову, чтобы объяснить — но стола уже не было, и я сидел один на придорожном пне, ручка рамлетки с ритмичностью метронома чертила дугу за дугой на коричневатом песке — земляные радуги, в которых глубина штриха передавала разные цвета.

Когда я бесповоротно решил закончить стихотворение или умереть, то впал в самый настоящий транс. Без малейшего удивления я находил себя на кожаном диване в холодной, затхлой, малопосещаемой комнате, бывшей раньше кабинетом моего деда. Я лежал распластавшись на этом диване, в каком-то рептильном оцепенении, одна рука свисала, так что костяшки пальцев слегка касались растительного орнамента ковра. Когда в следующий раз я выходил из этого транса, зеленоватая растительность была по-прежнему на месте, моя рука по-прежнему свисала, но теперь я был распростерт на старых мостках, и кувшинки, которых я касался, были настоящими, а копытообразные округлые тени ольховых листьев на воде — возвеличенные чернильные кляксы, преувеличенные амебы — ритмично пульсировали, высовывая и втягивая темные ложноножки, чьи округлые края при сокращении распадалась на смутные и текучие пятна, а потом снова соединялись, чтобы придать новую форму окончательному слову, которое я ощупью искал. Я возвращался в свой частный туман, а когда снова всплывал, поддержкой моему вытянутому телу становилась низкая скамья в парке, и живые тени, в которые была погружена моя рука, теперь двигались по земле среди фиолетовых оттенков, сменивших водянисто-черные и зеленые. Так мало в том состоянии значили обыденные формы существования, что я не был бы удивлен, выйдя из этого туннеля в парке Версаля или в Тиргартене, или в Национальном лесу секвой. И наоборот, когда былой транс приключается сейчас, я вполне готов оказаться, когда очнусь, высоко на дереве, над пятнистой скамейкой моего детства, живот прижат к толстой удобной ветке, одна рука свисает между листьев, по которым проходят тени от других листьев.

В этих разнообразных состояниях до меня доходили разнообразные звуки. Это мог быть обеденный гонг или что-нибудь менее обычное, вроде противных звуков шарманки. Где-то у конюшен старый бродяга вертел ручку шарманки, и опираясь на более непосредственные впечатления, впитанные в ранние годы, я мог его представить, оставаясь на своем месте. На передней стенке инструмента были нарисованы всякие балканские крестьяне, танцующие среди пальмообразных ив. Время от времени шарманщик менял руку. Я видел кофту и юбку его маленькой лысой обезьянки, ее воротник, свежую рану у нее на шее, цепь, за которую она хваталась всякий раз, когда хозяин дергал, делая ей больно. Я видел нескольких слуг, они стояли вокруг, глаза, скалясь, — простые люди, ужасно потешавшиеся над обезьяньими ужимками. Только вчера неподалеку от того места, где я все это записываю, я столкнулся с фермером и его сыном (похожим на тех живых, здоровых детей, которых можно увидеть на рекламе кукурузных хлопьев для завтрака) — они так же забавлялись, глядя, как молодой кот мучил детеныша бурундучка — давал тому пробежать несколько дюймов и потом снова на него набрасывался. Бурундучок почти полностью лишился хвоста, обрывок кровоточил. Не в силах спастись бегством, загравленный малыш прибежал к последнему средству: он остановился и лег на бок, чтобы слиться с игрой света и тени на земле, но вздымавшийся слишком бурно бочок выдал его.

Наступление вечера привело в действие семейный граммофон — еще одну музыкальную машину, звуки которой проникали сквозь мое стихотворение. На веранде, где собрались наши друзья и родственники, из его медной пасти вырывались так называемые *tsiganskies romansi*, обожаемые моим поколением. Это были более или менее безымянные подражания цыганским песням — или же подражания таким подражаниям. Их цыганская сущность состояла в низком монотонном стоне, прерываемом подобием икоты — так разрывалось пронзенное любовью сердце. Лучшие из них вызвали ту пронзительную ноту, что иногда дрожит в стихах настоящих поэтов (я думаю прежде всего об Александре Блоке). Худшие можно скорее уподобить той ерунде в стиле апаш, которую сочиняют нестрогие деятели литературы и декламируют коренастые дамы в парижских ночных клубах. Их природная среда характеризовалась рыдающими соловьями, цветущими лилиями и аллеями шепчущих деревьев, украшением парков мелкопоместного дворянства. Соловьи заливались, в то время как в сосновой роще заходящее солнце проводило на стволах огненно-красные полосы. Тамбурин, все еще трепещущий, казалось, лежал на темнеющем мху.

Некоторое время последние звуки хриплого контральто преследовали меня в сумерках. Когда снова стало тихо, мое первое стихотворение было готово.

## 5

Это была действительно жалкая стряпня, содержащая много заимствований, помимо своих псевдо-пушкинских модуляций. Простительны были только эхо тютчевского грома и преломленный солнечный луч из Фета. Еще я смутно помню какое-то *воспоминанья жало* (которое я на самом деле представлял себе как яйцеклад наездника-ихневмониды, оседлавшего гусеницу капустницы, но не решился этого сказать), и что-то о старомодном очаровании дальней шарманки. Хуже всего были постыдные вкрапления из цыганских стихов вроде Апухтина и великого князя Константина. Их настойчиво навязывала мне моложавая и довольно привлекательная тетька, которая могла еще продекламировать известный отрывок Луи Буйе “Женщине”, где метафорический скрипичный смычок нелепо используется для игры на метафорической же гитаре, и многое из Эллы Уилер Уилкок — жутко популярной у императрицы и ее фрейлин. Едва ли стоит добавлять, что, если говорить о темах, моя элегия была о потере возлюбленной — Делии, Тамары или Ленор — которой я никогда не терял, никогда не любил, никогда не встречал, но был готов встретить, полюбить, потерять.

В своей глупой неопытности я верил, что написал прекрасное и удивительное произведение. Когда я нес его домой, все еще незаписанное, но такое законченное, что даже знаки препинания отпечатались у меня в голове, как складки подушки на щеке спящего, я не сомневался, что мать встретит мое достижение со счастливыми слезами гордости. То, что она может быть именно в тот вечер слишком поглощена другими событиями, чтобы слушать стихотворение, вообще не приходило мне в голову. Никогда в жизни не жаждал я так ее похвалы. Никогда не был я так уязвим. Мои нервы были предельно напряжены из-за мрака, который незаметно для меня окутал землю, и обнаженности небесной тверди, разоблачения которой я тоже не заметил. Над головой, между бесформенных деревьев, окаймлявших мою растворявшуюся тропинку, ночное небо было бледно от звезд. В те годы чудесный беспорядок созвездий, туманностей, межзвездных пространств и вообще все это пугающее зрелище возбуждало во мне неопишуемое чувство тошноты, настоящей паники, как будто я свисал с края земли вниз головой над бесконечным пространством — земное притяжение все еще держало меня за пятки, но могло отпустить в любой момент.

Кроме двух угловых окон верхнего этажа (гостиной моей матери) дом был уже темен. Ночной сторож впустил меня, и медленно, осторожно, чтобы не разрушить расположения слов в ноющей голове, я поднялся по лестнице. Мать полулежала на диване с Санкт-Петербургской “Речью” в руках и неразрезанным лондонским “Таймсом” на коленях. Рядом с ней на стеклянном столике сиял белый телефон. Несмотря на позднее время, она все еще ждала, что отец позвонит из Санкт-Петербурга, где его задерживало напряжение приближавшейся войны. Рядом с диваном стояло кресло, но я всегда избегал его из-за золотой атласной обивки, один вид которой вызывал дрожь, взлетавшую по спине как ночная молния. Кашлянув, я сел на скамеечку для ног и начал декламацию. Будучи занят этим, я все время пристально смотрел на противоположную стену, на которой так ясно вспоминаю сейчас какие-то маленькие дагерротипы и силуэты в овальных рамах, акварель Сомова (молодые березки, половина радуги — все очень мягкое и мокрое), чудесную версальскую осень Александра Бенуа и карандашный рисунок, который мать моей матери сделала в детстве — опять та парковая беседка с ее чудесными окнами, отчасти заслоненными сомкнувшимися ветвями. Сомов и Бенуа теперь в каком-то советском музее, но та беседка не будет национализирована никогда.

Когда моя память запнулась на минуту на пороге последней строфы, где я примерял так много начальных слов, что наконец выбранное было теперь как бы закамуфлировано рядом ложных дверей, я услышал, как моя мать всхлипнула. Вскоре я закончил декламацию и поднял на нее глаза. Она восторженно улыбалась сквозь слезы, которые струились по лицу. “Как чудесно, как красиво”, — сказала она и со все возрастающей нежностью в улыбке протянула мне зеркальце, чтобы я мог увидеть мазок крови на скуле, где в какой-то неопределимый момент раздавил упившегося комара, бессознательно подперев кулаком щеку. Но я увидел кое-что еще. Глядя себе в глаза, я испытал резкое ощущение, найдя там только остаток моего обычного “я”, осадок выпарившейся личности, и моему разуму пришлось сделать немалое усилие, чтобы снова собрать ее в зеркале.

## КОММЕНТАРИЙ К РОМАНУ А.С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН». ПРИЛОЖЕНИЯ. ПРИЛОЖЕНИЕ II. ЗАМЕТКИ О ПРОСОДИИ

### 1. Виды просодии

Излагаемые ниже соображения относительно русского и английского четырехстопного ямба лишь в общих чертах обозначают их сходство и различие. Среди русского поэтического наследия я избрал в качестве образца произведения нашего величайшего поэта Пушкина. Различия между его четырехстопным ямбом и этим

же стихотворным размером у других мастеров, крупных и менее видных, носят частный, а не общий характер. Русская просодия, родившаяся лишь двести лет тому назад, в общем, довольно хорошо изучена русскими исследователями, ими были созданы небезынтересные работы на материале «Евгения Онегина». Английское же стихотворное наследие, колоссальное по объему и известное своей многовековой традицией, не получило еще должного описания. Специально я этим вопросом не интересовался, но, насколько помню, мне не встречалось ни одной работы, в которой английский ямб — и, в частности, четырехстопный — был бы систематизирован и описан на основе сравнительного литературоведения, чтобы хоть как-то удовлетворить лиц, занимающихся изучением просодии. Если мне и случалось читать об английской просодии, то я тотчас же откладывал в сторону эти работы, стоило мне встретить в них нагромождения музыкальных нот или нелепые примеры организации строф, не имеющие ничего общего со структурой стиха. Другие работы с путанными рассуждениями о «долготе» и «краткости», «количестве» и «эквивалентности» не только изобилуют обычными нелепостями или субъективными заблуждениями, но и не дают сколь-либо систематического представления о модуляциях ямба, ограничиваясь утомительными рассуждениями об «апострофизации», «заменах стоп», «спондеях» и так далее. Поэтому мне пришлось разработать собственную несложную и краткую терминологию, объяснить ее применение к английским стихотворным формам, весьма обстоятельно рассмотреть некоторые подробности классификации и лишь затем приступить к выполнению частной задачи этих заметок, прилагаемых к моему переводу пушкинского «Евгения Онегина». Задача же эта, по сравнению с вынужденно пространными предварительными рассуждениями, сводится совсем к малому, а именно: к описанию того немногочисленного, что должен знать о русской просодии вообще и о «Евгении Онегине» в частности изучающий русскую литературу человек, для которого язык этой литературы не является родным.

## 2. Стопы

Если под видами просодии понимать системы или формы стихосложения, разработанные в Европе в течение последнего тысячелетия и используемые ее лучшими поэтами, можно выделить две основные ее разновидности: силлабическую и метрическую, а также разновидность второй системы (совместимую, впрочем, и с некоторыми силлабическими структурами) — ритмическую (*cadential*) поэзию, где главенствует ритм, образуемый произвольным количеством ударений, располагающихся через произвольные промежутки. Четвертая разновидность (не послужившая до сих пор для создания великих стихотворных произведений) отличается особенной неопределенностью и представляет собою не стройную систему, а смешение разнородных элементов. Ее область — нерифмованные свободные стихи, которые, с точки зрения классификации, настолько приближаются к прозе, что отличаются от нее почти единственно лишь особой типографской разбивкой на строки.

Не считая одного или двух отдельных случаев, в настоящих заметках не рассматриваются греческие и латинские стиховые формы, и такие термины, как «четырехстопный ямб» («*iambic tetrameter*»), не имеют отношения к их употреблению в древности, каким бы оно ни было. Здесь они используются только применительно к современным видам просодии, в качестве удобных и приемлемых терминов вместо таких нечетких в приложении к тоническому стиху (*metrical verse*\*) понятий, как «восьмисложник» («*octosyllables*») и тому подобные. Стопа не только является основным элементом стихотворного размера, но и сама, на практике, становится размером. Монометр — это одностопная стихотворная строка, далее идут двустопные, трехстопные и т.д. строки вплоть до гекзаметра — шестистопной строки; при большем числе стоп строка перестает восприниматься как единое целое, распадаясь надвое.

В общем, если мы ограничим данное исследование второй половиной нашего тысячелетия, то лучшим образом силлабической просодии, с точки зрения изысканности и изощренности модуляций, является, конечно, французский александрийский стих. Учащимся обычно разъясняют, что три его отличительные черты суть обязательное равносложие (двенадцать слогов в строках с мужскими рифмами и тринадцать слогов в строках с женскими рифмами), обязательное правило рифмовки (будь то двустопная или другие строфические формы, хотя в смежных строках не могут находиться две различные мужские или женские рифмы), а также обязательная цезура после шестого слога, на который должно падать ударение (или, если после шестого слога следует конечное «немое» *e*, оно должно быть нейтрализовано апокопой, то есть выпадать, сливаясь с гласной, начинающей второе полустишие). Если отвлечься от разнообразных тонкостей инструментовки (аналоги которых, в конце концов, существуют и в других видах просодии, но к которым, судя по всему, особенно чувствительно именно французское ухо), основную роль в александрийском стихе играют различные комбинации указанных ниже элементов (первый из которых являет собою, разумеется, отличительную черту и других силлабических размеров). Следует, безусловно, помнить и о том, что, независимо от вида просодии, мастерство поэта основывается на определенных формах контраста и гармонии, ограничения и свободы, отказов и уступок.

1. *Немое e*: Взаимодействие между теоретической, или природной, величиной неопускаемого *немого e* (никогда не произносимого как полная доля (*semeion*) стиха в отличие от других гласных в строке) и его фактической, или конкретной, величиной



в данной строке. Количество таких неполных долей и варианты их распределения создают вместе с нейтрализующим эффектом апокоп в любых местах строки бесчисленные вариации мелодии. Существуют две разновидности *немого e*, особо различимые в рифмах (см. главу 13, «Рифма»).

2. Взаимодействие между просодической паузой в середине строки и другой паузой, паузами, или отсутствием паузы, диктуемыми внутренним ритмом или логическим смыслом строки, то есть нарушением ритма строки. Особенно изумительных эффектов в этой области добились так называемые романтики уже после того, как прозаический XVIII в. практически вытоптал цвет французской поэзии. Такого рода акробатические скачки через постоянную цезуру не встречаются ни в английском, ни в русском пятистопном ямбе (тяготеющем к белому стиху). В этом размере искусственная цезурная пауза после второй стопы успешно уничтожается последователями Мильтона и Пушкина. Во французском александрийском стихе цезура хорошо приспособлена к ритму человеческого дыхания при медленном чтении; вторичные же паузы, возникающие вследствие скачков, позволяют ускорить или замедлить выдох.

3. Перенос (enjambment), неистощимый источник разнообразных модуляций, хорошо известный благодаря своему присутствию в английском ямбе и поэтому не требующий здесь никаких дальнейших разъяснений.

4. Богатая рифма (отличающаяся особой красотой в сочетании с переносом точно так же, как цезурная пауза особенно усиливается, когда находится внутри смыслового единства). Богатая рифма имитируется и в правилах рифмовки русских стихов, о чем речь пойдет ниже.

С другой стороны, тоническая система основывается прежде всего на регулярном ритме в стихотворной строке, где метрическое ударение стопы стремится совпасть со словесным ударением, а безударная доля стопы — с неударным слогом слова. Постоянное повторение таких совпадений воспринимается как повторение одинаковых стоп. Каждая такая стопа может состоять или из двух, или из трех частей (долей), на одну из которых приходится метрическое ударение, хотя слог слова, с которым совпадает такая доля, не обязательно будет в данном слове ударным. Долю, несущую метрическое ударение, называют иктом, а метрически безударные доли называются понижениями (depressions). С точки зрения математической, возможны лишь пять видов стоп: ямб, хорей, анапест, амфибрахий и дактиль.

Для того чтобы конечная стопа была завершенной, довольно и одной доли, если, конечно, это икт. И наоборот, на вид размера не оказывает никакого влияния количество безударных слогов, следующих за последним иктом строки. Такой последний икт и эти дополнения к нему называются «концовкой» или «окончанием стиха». Стих, заканчивающийся иктом, называется «мужским», а заканчивающийся одним безударным слогом — «женским». Если конечные слоги двух не обязательно смежных строк созвучны, образуется «рифма». Рифма называется мужской, если последний слог последнего слова строки ударный и совпадает с иктом. Она считается женской, если икт приходится на предпоследний слог, и «синтетической», или «длинной», если икт приходится на третий от конца слог.

Приводимые ниже примеры иллюстрируют пять комбинаций (одного икта и одного или двух понижений) математически возможных в рамках одной стопы стихотворного размера. Первые два примера — это мужские четырехстопные размеры: (1) ямб и (2) хорей; остальные же представляют собой мужские трехстопные размеры: (3) дактиль, (4) амфибрахий и (5) анапест.

- 1) The ros-les are | again | in bloom.
- 2) Roses | are a-|gain | in bloom.
- 3) Roses a-|gain are in | bloom.
- 4) The roses | again are | in bloom.
- 5) And the ros-les again | are in bloom.

- 1) И ро|зы вновь цве|тут в са|ду.
- 2) Розы | вновь цве|тут в са|ду.
- 3) Розы цве|тут здесь в са|ду.
- 4) И розы | здесь снова | цветут.
- 5) И все ро|зы здесь сно|ва цветут.

Вот пример паузного (pausative), или ритмического (cadential) стиха, написанного с использованием тех же слов:

And again the rose is in bloom.  
(И опять здесь роза цветет.)

Слух, умеющий распознавать стихотворные размеры, воспринимает эту строку как содержащую три анапеста с одним пропущенным понижением во второй стопе, что вызывает краткий вдох или паузу, откуда и произошло название.

Силлабическая строка прозвучала бы так:

De nouveau la rose fleurit.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> *Вновь роза цветет*  
(фр.).

В ней *e* слова «rose» являет собою такого рода понижение, которое не передать ни по-английски, ни по-немецки, ни по-русски.



Ямбическую стопу можно проиллюстрировать одним словом, только если это слово является частью конкретной строки, написанной ямбом. С помощью же знаков ямбическую стопу можно изобразить лишь постольку, поскольку эти знаки позволяют обозначить все четыре вариации ямбической стопы, применяемые на практике в стихах:

<sup>4</sup> Scud —  
стремительное плавное  
движение (англ.).  
Термин В. Набокова.  
Более подробно о скаде  
см. ниже.  
(Примеч. ред.)

- ∪ <sup>/'</sup> — правильный ритм
- ∪ — скад<sup>4</sup> (или ложный пиррихий)
- ∪ — наклоненный скад (или ложный хорей)
- ∪ <sup>/'</sup> — ложный спондей.

А теперь обратимся к анализу этих вариаций.

Обычная ямбическая стопа (то есть стопа без каких-либо вариаций стяжения или рифмы) состоит из двух долей. Первая доля называется понижением (∪ или ∪), а вторая иктом (— или ∪). Любая стопа такого вида относится к одной из следующих разновидностей (основное метрическое ударение обозначается —, а подвижное словесное ударение обозначается ∪):

1. Правильная стопа: ∪ <sup>/'</sup> (за долей, не несущей ни метрического, ни словесного ударения, следует доля с метрическим и словесным ударением). Например: «Arrease my grief, and deadly pain» (Граф Суррей, «Любовник, описывающий свое беспокойное состояние» / Earl of Surrey, «The Lover Describeth His Restless State»).

2. Стопа — скад (или ложный пиррихий): ∪ — (за долей, не несущей ни метрического, ни словесного ударения, следует доля без словесного ударения, но с ударением метрическим). Например: «In expectation of a guest» (Теннисон, «В воспоминаниях» / Tennyson, «In Memoriam», VI) и «In loveliness of perfect deeds» (то же, XXXVI).

3. Наклон (или инверсия): ∪ — (доля, несущая словесное ударение, но метрически безударная, за которой следует доля без словесного ударения, но с ударением метрическим). Например: «Sense of intolerable wrong» (Колридж, «Горести сна» / Coleridge, «The Pains of Sleep»), «Vaster than Empires and more slow» (Марвелл, «Его застенчивой возлюбленной» / Marvell, «To His Coy Mistress») и «Perfectly pure and good: I found» (Браунинг, «Любовник Порфирии» / Browning, «Porphyria's Lover»).

4. Ложный спондей: ∪ <sup>/'</sup> (доля, несущая словесное ударение, но метрически безударная, за которой следует доля со словесным и метрическим ударениями). Например: «Twice holy was the Sabbath-bell» (Китс, «Канун Святого Марка» / Keats, «The Eve of St. Mark»).

### 3. Скад

Мы говорим о «словесном ударении» в слове и об «ударении метрическом» в метрической стопе. «Скад» — это метрически ударная часть стопы, на которую не падает словесное ударение. В словосочетании «An inextinguishable flame»<sup>5</sup> есть два метрических ударения, совпадающих со словесными ударениями, и два метрических ударения, не совпадающих со словесными ударениями.

Когда на слабое односложное слово (то есть, на неударное в естественной речи слово) или на слабый слог длинного слова приходится ударная часть стопы (икт), возникает такого рода модуляция, которую я называю «скад».

Если ударный слог в речи обозначить ( ' ), а слог в стопе, на который приходится и словесное, и метрическое ударения ( — ), то обозначением скада будет ( — ).

Метрически безударная часть стопы обозначается (∪) (лучшим термином для нее мне кажется слово «понижение»)<sup>6</sup>.

Приведенный выше стих записывается следующим образом:

∪ — ∪ <sup>/'</sup> ∪ — ∪ <sup>/'</sup>

Скад может иметь место в какой угодно стопе строки, написанной любым размером, но чаще он встречается в «двудольных размерах» (ямбах и хорях), а не в «трехдольных» (анapestах, амфибрахиях и дактилях)<sup>7</sup>. Мы будем заниматься скадами главным образом в четырехстопном ямбе.

Слабые, то есть образующие скад, односложные слова можно определить так: односложные слова, играющие в речи сравнительно незначительную роль (артикли, предлоги и др.), помимо тех случаев, когда они особо выделяются, и обычно не рифмующиеся, считаются скадами, равнозначными не несущим словесного ударения, но метрически ударным слогам более длинных слов (на самом деле, это более справедливо по отношению к английскому, нежели к русскому языку, поскольку в русских стихах скад, образуемый односложным словом, не так плавлен, как скад, образуемый многосложным словом, которое, как известно, в русском языке не имеет второстепенного ударения). Посередине между типичным слабым односложным словом (каким является определенный артикль «the») и безусловно ударным односложным словом (таким, как

<sup>5</sup> «Неугасимое пламя» (англ.).

<sup>6</sup> Когда в стихе сильное односложное слово совпадает с понижением, соответствующий элемент стопы обозначается (∪), однако необходимость использовать этот знак возникает лишь при наличии «наклонов» (об этом далее). (Примеч. В. Н.)

<sup>7</sup> Хорошим примером скадов в трехстопном амфибрахия являются строки 23–24 стихотворения Прейда «Прощание с временем года» (Praed, «Good-Night to the Season»): Misrepresentations of reasons And misunderstandings of notes. (Примеч. В. Н.)

«why» — «почему» в вопросах) находятся переходные и пограничные случаи (слова типа «while» — «в то время как», «when» — «когда», «had» — «если», а также вспомогательный глагол и др.), которые можно назвать «полускадами». Их выявление в такой степени зависит от контекста и зачастую настолько субъективно — по крайней мере, в отдельно взятых строках, — что вряд ли имеет смысл использовать для их обозначения специальный знак (например —). Определяя процентные соотношения различных видов скадов, я их не учитывал. Полускады в английском и русском языках не столь многочисленны, чтобы оказать влияние на получаемые при подсчетах результаты, когда речь идет о сравнительно коротких вариантах (содержащих, например, пятьдесят строк из произведений какого-либо отдельного поэта). Однако, изучая скады особо, следует учитывать, что, если мы рассмотрим такие русские или английские диподии, как «ее тоски» со словесными ударениями, «и он убит» со словесными ударениями, то нельзя будет не заметить, что при произнесении этих слогов в ямбическом размере первый икт в обоих случаях выделяется несколько сильнее, чем в сочетаниях: «немой тоски» со словесными ударениями, «и Джим убит» со словесными ударениями.

К односложным словам, бесспорно образующим скад, наиболее очевидно принадлежат «a» (неопределенный артикль), «an» (неопределенный артикль), «and» («и»), «as» («как», «так как»), «at» («в», «на»), «but» («но»), «for» («для», «ибо»), «from» («из», «от»), «if» («если»), «in» («в»), «like» («как»), «of» («из» и др.), «on» («на»), «or» («или»), «the» (определенный артикль), «to» («в», «к», «на») и др.

Наличие или отсутствие скада на таких коротких словах, как «all» («весь»), «po» («никакой»), «not» («не»), «was» («был») и др., зависит от контекста и индивидуальной манеры.

Точно так же в русском языке очевидными скадами являются «для», «до», «и», «на», «не» (слово, которое в правильном русском языке никогда не несет на себе ударения), «но», «от», «по», «под», «у» и др.; наличие или отсутствие скада на таких словах, как «был», «нет» и др., зависит от контекста и используемой интонации.

Обращаясь к многосложным словам, мы тотчас замечаем важное различие в области словесных ударений между английским языком и русским, оказывающее влияние на частоту возникновения скадов в чистом виде. Русское многосложное слово независимо от его длины (если только это не искусственно составленное сложное слово, в котором заметны швы) может иметь только одно ударение, и, следовательно, в слове любой длины только одно ударение может совпадать с метрическим. Даже такие длинные слова, как «невероятнейшие» или «выкарабкавшиеся», имеют только по одному ударению. Первое слово можно легко включить в благозвучную фразу, написанную четырехстопным ямбом: «Невероятнейшие сны». Самой же короткой структурой, в которую можно втиснуть второе слово, является несколько неуклюжий пятистопный хорей: «Выкарабкавшиеся коты».

С другой стороны, в английских многосложных словах может иметься второстепенное ударение, особенно характерное для американского произношения, хотя и существует немало длинных слов лишь с одним ударением, например, «guardedly» или «considering». Второстепенное ударение существует в американском произношении, например на третьем слоге слова «matrimony». Англичане же произносят его без этого ударения и, следовательно, так его и должно читать в стихах английских поэтов. В различных стихотворных примерах, приводимых мною далее, я не буду принимать во внимание второстепенные ударения, если только сами англоязычные авторы не хотели их выделить; однако несомненно и то, что ряд распространенных сложных слов, постоянно встречающихся в стихах, безусловно содержит в себе остатки второстепенного ударения, вследствие чего и возникают полускады. К ним относятся такие слова, как «overmuch» или «semidia meters», хотя соответствующие им русские слова «чересчур» и «полудиметры» имеют только одно ударение.

В отношении терминологии я должен здесь заметить, что русские теоретики-стихovedы пользуются или пользовались для обозначения того элемента, который я называю «скадом», терминами «пиррихий», «пеон», «полуударение» и «ускорение». Ни один из них я не нахожу удовлетворительным. Обозначение пиррихия (U U) показывает, в лучшем случае, два смежных понижения в строке, написанной трехсложным размером, поскольку это обозначение говорит об отсутствии как словесного, так и метрического ударения на обоих слогах, однако суть дела в том, что на одной из долей двусложной стопы, если на нее приходится скад, все же сохраняется нечто вроде метрического ударения именно там, где ему быть и надлежит (термин «пиррихий» также не может употребляться при обозначении «стопы», если речь идет о скаде в анапесте, амфибрахии и дактиле, где скад, как только что отмечалось, представляет собою основной компонент). То же самое справедливо будет сказать и о пеоне — неуклюжей структуре из двух двусложных частей (U — U U или U U U —, хотя существуют и другие вариации), так что строка «the inextinguishable flame» состояла бы из двух пеонов типа U U U —, а строка «extinguishable is the flame» содержала бы обе вариации. Если понятие «пеон» нельзя употребить потому, что оно слишком широкое, понятие «полуударение», напротив, чересчур узкое, поскольку строго ограничивает представление о скаде одной долей стопы (хотя скад действительно приходится на одну долю стопы, он все же оказывает влияние на всю стопу полностью, особенно в своих разновидностях с «наклоном»). Более того, использование этого термина обязало бы называть неполный скад «ударением в три четверти», из чего стали бы проистекать досадные осложнения. И наконец, термин

«ускорение» также вводит в заблуждение, потому что скады на второй стопе воздействуют на строку прямо противоположным образом, замедляя ее течение.

В английских теоретических трудах по проблемам просодии скады называют «слабыми местами» («weak places»). Это название кажется мне слишком двусмысленным и неопределенным, чтобы его можно было последовательно употреблять в качестве термина. «Слабые места» определяются как «опущенные ударения», что бессмысленно, поскольку метрическое ударение в стопе со скадом не «опускается», а просто совпадает с безударным слогом данного слова, не позволяя при этом забыть о своем присутствии на нем.

В английском четырехстопном ямбе существуют четыре простых разновидности скада (из числа которых, как мы сейчас убедимся, вариант IV практически отсутствует в русской поэзии). В приводимых ниже примерах стопы со скадами подчеркнуты:

I                     $\cup = \cup \ / \ \cup \ / \ \cup \ /$   
Thess disregarded thing we break  
Is of the kind we cannot make;

II                     $\cup \ / \ \cup = \cup \ / \ \cup \ /$   
 We break the disregarded thing,  
 Not thinking of its wistful ring;

III                     $\cup \ / \ \cup \ / \ \cup = \cup \ /$   
 We break the thing we disregard,  
 We break the statue of a bard

IV                     $\cup \ / \ \cup \ / \ \cup \ / \ \cup =$   
 Near which an age was lingering:

0                     $\cup \ / \ \cup \ / \ \cup \ / \ \cup \ /$   
 We take the thing and break the thing.

(Очевидно, что последний пример представляет собой строку без скадов.)  
 Теперь обратимся к примерам сочетаний приведенных выше скадов:

I + II + IV         $\cup = \cup = \cup \ / \ \cup -$   
Incomprehensibility,

I + III             $\cup = \cup \ / \ \cup = \cup \ /$   
This in the universe we see;

I + II             $\cup = \cup = \cup \ / \ \cup \ /$   
And, in the conflagration blent,

I + IV             $\cup = \cup \ / \ \cup - \cup =$   
Stars and the awful firmament,

II + IV             $\cup \ / \ \cup = \cup \ / \ \cup =$   
Shine distantly and silently

II + III             $\cup \ / \ \cup = \cup = \cup \ /$   
On wildernesses and on me.

Из приведенных выше шести форм только комбинация I + III (не очень часто встречающаяся в английском языке, но довольно частая в русском) и комбинация II+III (почти такая же редкая в русском языке, как и в английском) имеют соответствия в русской поэзии.

Другими теоретически возможными являются комбинации III + IV, I + II + III, I + III + IV, однако они представляют собой искусственные, труднопроизносимые структуры, не имеющие значения для просодии. Я опустил словесное ударение на слове «stars» (  $\cup$  ) ради упрощения; эта стопа представляет собою наклоненный скад (  $\cup -$  ), а не основную ямбическую стопу (  $\cup -$  ) (см. главу 4, «Наклоненные скады»).

Скады в одном и том же стихе и скады в смежных стихах, если соединить их прямыми линиями, могут образовывать разнообразные фигуры, выражающие интонацию произведения. Андрей Белый (1880—1934), создатель этой графической системы, первым показал, что определенная частота скадов (которые он называл полуударениями) и определенные геометрические фигуры, образующиеся, если соединить их линиями (треугольники, четырехугольники, трапеции и т.д.), характерны для четырехстопного ямба того или иного русского поэта<sup>8</sup>. В молодости я находился под большим впечатлением от замечательного труда Белого, однако, прочтя его в последний раз в 1919 г., более к нему не обращался.

Если мы применим систему Белого к четырнадцати строкам, приведенным выше в качестве примеров употребления скадов, пользуясь при этом несколько иными

<sup>8</sup> См. составленные им таблицы «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба» в сборнике статей под заглавием «Символизм» (М., 1910). (Примеч. В. Н.)

обозначениями, — записывая стопу со скадом знаком (x), а стопу без скада знаком (o), — получится следующая схема:

I	II	III	IV
x	o	o	o
x	o	o	o
o	x	o	o
o	x	o	o
o	o	x	o
o	o	x	o
o	o	o	x
o	o	o	o
x	x	o	x
x	o	x	o
x	x	o	o
x	o	o	x
o	x	o	x
o	x	x	o

<...>

Сейчас мы займемся анализом четырехстопных ямбов, содержащих и не содержащих скады, в примерах длиной по пятьдесят строк, извлеченных из десяти сочинений, восемь из которых принадлежат перу английских авторов. Три произведения были написаны в XVII в., одно — в XVIII в., а четыре — в XIX в.: «Экстаз» Донна (Donne, «The Extasie»), строки 1–50, «Гудибрас» Батлера (Butler, «Hudibras»), ч. 1, песнь 1, строки 187–236, «Нимфа, оплакивающая смерть своего олененка» Марвелла (Marvell, «The Nymph Complaining for the Death of Her Fawn»), строки 73–122, «Строки, написанные после того, как я покинул ее в Нью-Бернсе» Каупера (Cowper, «Written after Leaving Her at New Burns»), всего 49 строк; «Мучительные сны» Колриджа (Coleridge, «The Pains of Sleep»), строки 1–50; «In Memoriam» Теннисона, строки 1–50; «Любовник Порфирии» Браунинга (Browning, «Porphyria's Lover»), строки 1–50 и «Отречение» Арнольда (Arnold, «Resignation») строки 1–50. Эти примеры я сравниваю с двумя отрывками равной длины из «Оды на день восшествия на Всероссийский престол Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны» (1747) Ломоносова и из «Евгения Онегина» Пушкина, гл. 4, IX–XII, 1–8 (1825). Полускады не учитывались ни в одном из примеров, а сами примеры недостаточно велики, чтобы получить нечто большее, нежели самое общее впечатление о сравнительной частоте использования скадов.

	I	II	III	IV	I-II	I-III	I-IV	II-II	II-IV	0
Āī í í	6	4	8	2	1	1		1	1	26
Āāōēāō	6	5	8	6		3			1	21
Ī āōāāēē	16	4	8	1		1			1	19
Ēāōī āō	12	4	7		1		1			25
Ēī ēōēāē	5	8	2	1		4		1		29
Ōāí í ēñí	3	1	4							42
Āōāōí ēí ā	6	2	6							36
Āōí í ēūā	6	10	5	11		1	1			26
Ēī í í í ñ ā	1	8	24			2		1		14
Ī ōō ēēí	3	3	31			6				7

<sup>9</sup> Даже в последней стопе, если считать знаменитое «Never, never, never, never» в «Короле Лире» (V, III, 309) мужской строкой, написанной пятистопным ямбом, состоящей полностью из пяти наклоненных скадов и, таким образом, представляющей собою полное расчленение размера. (Хотя, возможно, Шекспир повторил это слово пять раз по чистой случайности, а быть может, эта строка была призвана стать прозаической вставкой.) (Примеч. В. Н.)

См. также главку 9, «Примеры модуляций».

#### 4. Наклоненные скады (Tilted scuds)

В ямбической строке типичным, или *полным*, наклоном называется сочетание в любой стопе<sup>9</sup> понижения, на которое падает словесное ударение, с метрически ударной частью, совпадающей со словесным ударением ( — ) вместо ожидаемых ( — ) или ( — ). Любой наклон представляет собой *наклоненный скад*, ибо метрическое ударение в такого рода стопе не совпадает с ударением словесным. В английских теоретических работах наклоненные скады называются «инверсией метрического ударения» («inversion of stress»); правильнее, на мой взгляд, было бы говорить об «инверсии словесного ударения» («inversion of accent»), поскольку кажется, что именно словесное ударение (с большей или меньшей изящностью) подчиняется стихотворному размеру. Стихотворный размер составляет основу стиха и не может подчиняться слову.

Типичные наклоны в английском ямбе, очень его украшающие, можно разделить на четыре категории по количеству и длине слов, участвующих в их создании:

1. Часто встречающийся *разделенный* наклон (split tilt), состоящий из ударного односложного слова (например, «deer») и безударного односложного слова (например, «in»);
2. Не очень часто встречающийся *короткий* наклон (short tilt), состоящий из ударного односложного слова и безударного первого слога следующего многосложного слова («dark in-», см. приведенный ниже пример);
3. Довольно часто встречающийся *сдвоенный* наклон (duplex tilt), который образуется двусложным словом, в обычной речи имеющим ударение на первом слоге (например, «guarded»);
4. Редкий *длинный* наклон (long tilt), охватывающий первый и второй слоги трехсложного слова, которое в обычной речи имеет ударение на первом слоге («terri-» в приводимом ниже примере).

Примеры:

- |  |                                       |
|--|---------------------------------------|
| (1) <i>Deep in the night on mountains steep,</i> | (1) Глубокой ночью на крутых горах    |
| (2) <i>Dark, inaccessible and proud,</i>         | (2) Темные, недоступные и гордые      |
| (3) <i>Guarded by dragons, castles sleep;</i>    | (3) Под стражей драконов спят замки;  |
| (4) <i>Terrible stars above them crowd.</i>      | (4) Ужасные звезды теснятся над ними. |

*Обратный* наклон (reverse tilt), менее интересный в художественном отношении, представляет собою комбинацию метрически ударной доли, не несущей словесного ударения, и понижения, на которое падает словесное ударение (— ∪) вместо ожидаемых (— ∪) или (— ∪). Он может приходиться на любой четный или нечетный сегмент ямбического стиха кроме последнего. В этом случае возникает скад, наклоненный в обратную сторону.

Обратные наклоны представлены главным образом одной их разновидностью — весьма часто встречающимся *разделенным обратным* наклоном (split reverse tilt), образуемым двумя односложными словами со словесным ударением только на втором из них:

732

Sweet is the shiver of cold Spring  
when birds, in garden and grove, sing.

(Приятна дрожь холодной весны,  
Когда птицы поют в саду и роще.)

Здесь два обратных наклона в сочетаниях слов «of cold» и «and grove», каждый из которых записывается (— ∪); но в первой строке словесное ударение (на «cold») не столь сильно, как на «grove» во второй строке, и более приемлемо для данного размера. Слово «cold» логически связано с идущим за ним словом «spring» и потому плавно скользит, предвосхищая следующее за ним слово; это обычная вариация английского ямба на протяжении всей его истории; логическое же ударение на слове «grove» равноценно в речи ударению на первом слоге слова «garden», с которым оно и связано внутри данной фразы; в результате, из-за чрезмерных усилий при скандировании, к которым приходится прибегать, дабы должным образом сочетать словесное и метрическое ударения, звучание данного отрывка лишено гармонии, если только не воспринимать его как экспериментальную ритмическую вариацию, выходящую за пределы стихотворного размера. Кстати, следует заметить, что при чтении второго стиха со строгим соблюдением смысловых ударений слова «grove, sing» образуют, с просодической точки зрения, самое близкое в двусложных размерах подобие спондея (два смежных слога, на каждый из которых приходится как словесное ударение, так и ударение метрическое); тем не менее эти два слога отделены один от другого паузой (а именно в паузных вариациях мы устремляемся прочь от тонической системы по направлению к ритмическим формам).

Еще одна разновидность обратного наклона — *сдвоенный обратный* (duplex reverse tilt), образуемый двусложным словом с ударением на втором слоге в нарушении последовательности ударной-неударной доли (в ямбе на четном-нечетном местах, в хоре — на нечетном-четном местах), неминуемо звучит резко и тяжеловесно, так как в данном случае словесное ударение подчиняется метрическому без той податливости, какую оно проявляет при обычном сдвоенном наклоне. В метрическом отношении, ямбическая стопа сильнее хорейского слова, а при декламации ямбическое слово более самостоятельно, чем хорейская стопа, и, следовательно, сильнее ее. Английские теоретики, например, Роберт Бриджес в «Просодии Мильтона» (Robert Bridges, «Milton's Prosody». Oxford, 1893, p. 52—61) несколько неопределенно называет обратный наклон «отступлением словесного ударения» («recession of accent»).

Как и у всех модуляций ямба, красота наклона, и особенно сдвоенного наклона, столь естественного и прекрасного в английском пятистопном ямбе и придающего такое очарование тем немногим строкам, где этот наклон был использован русскими поэтами, проистекает из определенной игривости данного ритма, в появлении неуверенной интонации, как будто бы противоположной основному размеру, но на самом деле утонченно-чудесной именно благодаря своему стремлению к равновесию между уступками основному размеру и желанием сохранить свои собственные ритмические особенности. Лишь нечувствительное к поэзии ухо услышит здесь «отклонения от размера», и лишь старомодный педант усмотрит здесь вторжение инородной метрической структуры. В английской поэзии непринужденное использование наклонов крупными поэтами особенно в начале ямбических строк объясняется отчасти тем, что в английском языке сравнительно немного таких слов, которые точно соответствовали бы правильной ямбической стопе, а отчасти тем, что в английских словах могут встречаться второстепенные ударения, да и вообще ударения в них не столь устойчивы, как, например, в русских словах.



Я отдаю предпочтение новому термину «наклон» или «наклоненный скад» перед названием «неконечное сдвинутое словесное ударение» («nonterminal wrenched accent»), так как в этом случае не происходит никакого физического сдвига, а как раз наоборот — как бы изящный наклон крыла, точно рассчитанное смещение чаши весов. Название «парящее ударение» («hovering accent») двусмысленно; еще менее уместно примитивное определение «замещение хореем», подразумевающее механическое замещение одной группы элементов другой. Суть данного феномена заключается как раз в ямбическом преобразовании хорейского, а иногда даже и дактилического слова. Здесь происходит не замена, а своего рода примирение — изящное подчинение неямбического слова доминирующему ямбическому размеру стиха. Путаница возникает и в связи с тем, что наклоны могут появляться и на самом деле появляются в хорейских строках (в этом случае, например, двоянный наклон будет приходиться не на нечетное-четное место, как в ямбической строке, а на четное-нечетное).

Двоянный наклон не имеет ничего общего с теми формами освобождения стихотворного размера, через которые совершается постепенный переход к ритмическому стиху (например, с периодической заменой на протяжении всего произведения целой стопы, скажем, в четырехстопном ямбе сложной стопой, образуемой словом или словами, из которых ничего не может быть выпущено). Джордж Сейнтсбери (George Saintsbury), к примеру, рассматривающий наклоны как формы «эквивалентности», безнадежно запутывается при толковании этих модуляций.

Название «сдвинутое ударение» следует употреблять только по отношению к искусственному переносу ударения в двусложном рифмующемся слове с женского слога («England») на мужской («England»).

Рассматривая наклоны в русском четырехстопном ямбе, мы обнаруживаем следующие явления. Разделенные и короткие наклоны представляют собою столь же естественную модуляцию русского ямба, как и английского, но в русском встречаются реже. Довольно редки они и в *ЕО*.

Разделенный наклон встречается в русском стихе еще реже, чем короткий, тогда как прямо противоположное наблюдается в английском, где длинное слово не очень часто находится в таких отрезках строки, которые состоят из 1+4, или 1+5, или 1+6, или 1+7 слогов (где ему приходится растягиваться, чтобы, так сказать, оттеснить одинокое односложное слово, стоящее в начале строки, создавая таким образом короткий наклон).

И наконец (и в этом проявляется одно из важнейших отличий английской просодии от русской в том виде, в каком ее применяли самые замечательные русские поэты), в русском хорее и ямбе ни в одной части строки вовсе не встречается двоянный наклон (за исключением немногих двусложных предлогов, о которых речь пойдет ниже).

Разделенный наклон представлен в *ЕО* такими разбросанными по всему тексту строками, как:

гл. 8, XVII, 3: Как? Из глуши степных селений...

гл. 8, XVII, II: Князь на Онегина глядит...

гл. 7, XVII, 10: Кий на бильярде отдыхал...

гл. 6, XL; 13: Там у ручья в тени густой...

В последнем из этих примеров наклон не такой сильный, как в предыдущих; кроме того, в *ЕО* есть некоторое количество других, еще менее сильных наклонов, образуемых словами «где», «он» и др., которые являются лишь полунаклонами.

Короткий наклон представлен такими строками, как:

гл. 3, IX, 4: Пьет обольстительный обман...

гл. 1, XXXIII, 7: Нет, никогда среди пылких дней...

гл. 6, V, 14: В долг осушать бутылки три...

гл. 2, XXVIII, 4: Звезд исчезает хоровод...

В русском стихе двойной наклон не обладает полной свободой<sup>10</sup>: его использование строго ограничивается примерно десятком маловажных подсобных двусложных слов, которые в речи несут ударение на первом слоге, а в поэзии их ударение, при необходимости, может нейтрализоваться с помощью скадов. В стихотворениях Пушкина к таким словам относятся «через», «чтобы», «дабы», «или», «между», «ото» и «перед»<sup>11</sup>:

«Руслан и Людмила», I, 22: Через леса, через моря...

*ЕО*, гл. 6, XVII, 11: Чтобы двухутренний цветок...

гл. 6, VII, 2: Дабы позавтракать втроем...

гл. 7, II, 9: Или мне чуждо наслажденье?

гл. 8, «Письмо Онегина», 17: Ото всего, что сердцу мило...

гл. 1, LI, 6: Перед Онегиным собрался...

Строк, начинающихся такими ослабленными словами, в *ЕО* немного. Поэтому весьма интересно будет отметить, что в гл. 1, LVI, где поэт настаивает на недопустимости отождествления его с Онегиным, дабы какой-нибудь склонный к сарказму или злословию читатель не смог обвинить его в самовлюбленности, Пушкин помещает одну за другой три строки, каждая из которых начинается одним из шести привычных к наклону двусложных слов:

<sup>10</sup> Я заметил, что на с. 39 книги «Русское стихосложение», носящей откровенно компиляционный характер, профессор Борис Унбегаун (Unbegeun B. Russian Versification. Oxford, 1956), рассуждая о явлениях, которое мы называем здесь «наклонами», будучи под влиянием одного из «авторитетов», на которые он «опирается», совершает в своем единственном (и неудачном) примере двоянного наклона в русском стихе вопиющую ошибку, полагая, что первое слово в цитируемой им ямбической строке из стихотворения «Камин в Москве», напечатанного в Пензе в 1795 г. рифмолетом князем Иваном Долгоруким, произносится «красен» (с ударением на первом слоге), в то время как на самом деле это слово должно произноситься «красен» (несмотря на отсутствие соответствующего диакритического знака), что, разумеется, исключает существование здесь «замещения хореем». (Примеч. В. Н.)

<sup>11</sup> Не только «ото», но и все другие упомянутые слова (кроме «дабы») имеют сокращенную форму «чтоб», «через», «иль», «меж», «пред». Четыре последних употребляются главным образом в поэзии. (Примеч. В. Н.)

Между Онегиным и мной,  
Чтобы насмешливый читатель,

Или какой-нибудь издатель...

Сама собою напрашивается мысль, что в 1823 г. Пушкин вспомнил о просодическом эксперименте, проделанном Сумароковым в 1759 г. (см. далее, с. 775).

В *ЕО* и в русской поэзии вообще встречается только одно трехсложное слово, образующее скад. Это часто употребляемое слово «передо» (которое в речи ставится

главным образом перед словом «мною», чтобы избежать дисгармонии согласных); обычно ударение в этом слове падает на первый слог, но в стихе может происходить наклон, в результате которого это слово приходится на отрезок, состоящий из понижения, метрического ударения и еще одного понижения, как, например, в «Путешествии Онегина» (XVI, 9):

Разостлан был передо мной.

Чтобы передать наклон третьей стопы, эту строку можно перевести на английский язык следующим образом: «...before me spread welcoming me...»

Длинный наклон, редкий в английской поэзии, вообще не встречается в русском ямбе. Нечто похожее представляют собою искусственно создаваемые сложные эпитеты, например: «Розово-пёрстная заря». Наличие дефиса не мешает этому эпитету быть шестисложным словом, имеющим только одно ударение на слоге «перст», несмотря на то, что в обычной речи слово «розово», являясь отдельным прилагательным или наречием, несет ударение на первом слоге.

Разделенный обратный наклон время от времени встречается в русской поэзии, но Пушкин в общем его избегает. Интересно, что, хотя наш поэт отнюдь не был склонен заниматься теорией просодии, его гениальная интуиция, как и у Колриджа, на практике более чем с успехом компенсировала отсутствие такой склонности. В рукописном примечании к *ЕО*, гл. 4, XLI, 7 Пушкин ошибочно защищает (пользуясь обозначением пиррихия  $\cup \cup$ ) неприятный разделенный обратный наклон, образуемый сочетанием «во весь», которое в качестве отдельного выражения имеет в речи ударение на слове «весь» и которое он дважды употребляет как обратный наклоненный сканд:

гл. 4, XLI, 7: Несется в гору во весь дух... .

гл. 3, V, 14: И после во весь путь молчал...<sup>12</sup>

Сдвоенный обратный наклон полностью отвергается крупными русскими поэтами (хотя им и пользовались, пусть и неумышленно, некоторые второстепенные поэты, вроде Вяземского, Рылеева и других), поскольку он производит вульгарное и неуклюжее впечатление, ассоциируясь либо с неумелыми попытками писать стихи, либо с частушками полуграмотной челяди, самой ужасной разновидностью фольклора, порожденной влиянием города. Так, в четвертой главе своей замечательной повести «Капитанская дочка» (1833–1836) Пушкин, желая продемонстрировать посредственность мадригала, написанного четырехстопным хореем от лица молодого человека по имени Петр Гринев, начинает седьмую строку сдвоенным обратным наклоном, характерным именно для такого рода стихоплетства: «Они дух во мне смупили...» Местоимение «они», обозначающее в данном случае глаза Маши Мироновой, имеет в речи ударение на втором слоге, однако здесь на них приходится ужасающий сканд с обратным наклоном. Критические замечания другого офицера, Алексея Швабрина, и по поводу этого стихотворного опыта, и по адресу девушки, вдохновившей Гринева, приводят к дуэли на шпагах.

Единственный раз Пушкин сам, по какому-то досадному и совершенно непонятному недосмотру, использует сдвоенный обратный наклон в стихе 21 «Пира во время чумы» (1830), представляющего собою перевод белым стихом (с французского прозаического оригинала) сцены 4 первого акта «Города чумы» (1816), трагедии в белых стихах Джона Уильсона, чье настоящее имя было Кристофер Норт (1785–1854). Здесь хорейский наклон приходится на слово «его», которое в речи имеет ямбическое ударение: «Я предлагаю выпить в его память»<sup>13</sup>.

У Пушкина, вероятно, имелся достаточно точный перевод, возможно даже с параллельным английским текстом.

## 5. Сpondeй

Строго говоря, спондей, то есть две смежные доли, несущие совершенно одинаковые словесные и метрические ударения ( $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$ ) и следующие одна за другой без какого-либо перерыва или паузы (как могла бы на слух восприниматься внутренняя цезура или ритмический пропуск) в тоническом стихе невозможен в отличие от ритмических или паузных стихотворных форм. Тем не менее своего рода ложный спондей ( $\cup \frac{1}{2}$  или  $\frac{1}{2} \cup$ ) встречается нередко.

Следует отметить, что существуют двусложные слова, разделенные поставленным или подразумеваемым дефисом, которые при определенном типе произношения или при выражении определенных эмоций могут звучать как спондеи. Я слышал, как берлинцы произносят слово «папа» как «па-па». Американские подростки, особенно когда их произношение имитируется на сцене, произносят обе части восклицания «see-whiz»<sup>14</sup> практически с одинаковым ударением. Кроме того, если американцы говорят медленно, не торопясь, тщательно произнося каждый звук, особенно читая доклады или выступая с назидательными монологами, такие слова, как, например, «contact», могут превращаться в «con-tact». Можно было бы привести здесь сколько угодно двусложных слов подобного типа. Однако суть дела в том, что все зависит от темпа речи и от манеры использовать речевой аппарат, а не от ударения, ибо, когда такое слово употребляется в тоническом стихе, оно неизбежно становится хорейским, ямбическим либо образует сканд или наклон; спондеем же оно становится лишь в том случае, если соединительный дефис исчезает и заменяется паузой.

<sup>12</sup> В предшествующей строфе, гл. 3, IV, 2, Пушкин употребляет сочетание «во весь» с правильным ударением: «...во весь опор». (Примеч. В. Н.)

<sup>13</sup> Между прочим, оригинал Уильсона (стих 20) читается так: «Therefore let us drink into his memory» («Поэтому давайте выпьем в его память»). (Примеч. В. Н.)

<sup>14</sup> «Ничего себе!» (англ.)

«Good God!» Blanche uttered slowly: «Good God! Look!» I looked, and understood.  
«Rise! Rise!» I loudly cried to her  
«O rise! Rise!» But she did not stir.

(«Боже милостивый! — медленно сказала Бланш. — Боже Милостивый! Смотри!» — Я посмотрел и понял.  
«Встань! Встань! — громко закричал ей я. —  
О, встань! Встань!» — Но она не шевельнулась.)

Если скандировать эти стихи, то единственно логичной будет следующая схема:

´ ˘ ´ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 ´ ˘ ˘ ˘ ˘ — ˘ ˘  
 ´ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 ˘ ˘ ´ — ˘ ˘ ˘ ˘

Под воздействием размера односложные слова распределяются таким образом, что образуют некую ямбическую структуру, и безумием со стороны стиховеда-теоретика было бы рассматривать «Good God» и «Rise! Rise!» как спондеи. Первое сочетание «Rise! Rise!» — это стремительное начало в ямбическом ритме, но во второй раз оно звучит уже гораздо медленнее, а последнее «Rise» приостанавливается в отчаянье. Как бы вы ни пытались произнести эти сочетания слов, они зависимы от стихотворного размера.

Если мы обратимся к так называемому *элегическому пентаметру* (являющемуся на самом деле дактилическим гекзаметром с отсутствием понижения в двух стопах, третьей и шестой) на примере строки:

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 Cynthia, prim and polite, Cynthia, hard to outwit  
 (Цинтия, строгая и вежливая, Цинтия, которую трудно перехитрить),  
 то можно рассматривать сочетание (в середине строки) частей слов «-lite» и «Cynth-» как спондеи, разбитый цезурой. Это равносильно тому, чтобы считать два полустипа двумя отдельными стихами, каждый из которых представляет собою трехстопный дактиль с мужским окончанием. Таким образом, то, что мы называем здесь спондеем, на самом деле всего лишь результат совмещения сильного завершения и сильного начала.

Такого же рода случаи могут иногда встречаться и в хорее:

Pity, if you have a heart, pretty Nancy Brown,  
Who on winter mornings, poor girl, must walk to town.

(Пожалейте, если у вас есть сердце,  
хорошенькую Нэнси Браун,  
Которой, бедняжке, приходится зимой поутру  
ходить в город пешком.)

Вторую строку невозможно скандировать, если мы не разобьем спондеи надвое и не запишем или произнесем эти стихи следующим образом:

Pity, if you have a heart,  
Pretty Nancy Brown,

Who on winter mornings, poor  
Girl, must walk to town.

Первая строка знаменитого, хотя и не самого лучшего стихотворения Теннисона (1842):

Break, break, break,

будет, вероятно, проскандирована человеком, не знающим всего стихотворения целиком, как три медленных и устойчивых ударных слога, вовсе лишенных патетического заряда. Так может говорить во сне судья, привыкший работать на боксерском ринге. Если же основной ритм стихотворения заранее известен, этот трехдольный ритм, разбитый паузами, с самого начала повлияет на скандирование первой строки, которую в таком случае можно скандировать либо как одностопный анапест, либо, что изящнее, как трехстопный анапест, понижения которого опущены и заменены ритмическими паузами.

Чтобы найти истинные спондеи, нам следует обратиться не к тоническим стихам, а к ритмическим, в которых не важно, к какому размеру относятся те или иные «отклонения» от него:

Gone is Livia, love is gone:  
Strong wing, soft breast, bluish plume.  
In the juniper tree moaning at dawn;  
Doom, doom.

(Нет больше Ливии, нет больше любви:  
Сильное крыло, нежная грудь, голубоватое перо;  
В можжевелевом дереве стонет на заре:  
Рок, рок.)

Следует отметить, что в тоническом стихе ложный спондей, будучи представлен словом с дефисом или двумя сильными односложными словами, сразу же обнаружит свою метрическую склонность, едва окажется в том или ином отрезке ямбической или хорейской строки, и его не следует путать с двусложными словами, ударение в которых может приходиться либо на первый, либо на последний слог. Ложный спондей обычно стремится к ямбу по той простой причине, что первый слог выделится сам собою, а второй слог (или второе односложное слово) должен нести на себе особенно сильные словесное и метрическое ударения, чтобы не отстать от слога, ему предшествующего, и показать, на что он способен (это особенно очевидно, когда друг за другом следуют два одинаковых сильных односложных слова).

В русских стихотворениях ложные спондеи встречаются реже, чем в английских, только лишь потому, что сильных односложных слов в русском языке меньше. Однако, обратившись к *ЕО*, мы найдем там некоторое количество комбинаций, ведущих себя подобно английским ложным спондеям. Так, сочетание «хлеб-соль» метрически соответствует сочетаниям «prep school»<sup>15</sup> или «ebb-sole» (судя по всему, есть такая рыба<sup>16</sup>), а «где, где» или «там, там», соответствуют английским «where, where» и «there,

<sup>15</sup> «Подготовительная школа» (англ.).

<sup>16</sup> Возможно, рыба из семейства солевых (морские языки). (Примеч. переводчика.)

there». Их можно при желании поместить в хорейское окружение, однако, поскольку по природе своей они стремятся к ямбу, единственным результатом в этом случае будет обратный разделенный наклон.

Ложные спондеи встречаются то тут, то там по всему тексту *ЕО*, но их присутствие лишь немного разнообразит его модуляцию.

В таких строках, как:

гл. 5, XVII, 7: Лай, хохот, пенье, свист и хлоп...

гл. 6, XXXIX, II: Пил, ел, скучал, толстел, хирел...

словесные ударения («лай», «пил») в начале строк устраняются из соответствующих стоп вследствие сильного воздействия ямбического размера.

## 6. Элизии

В английской просодии существует два вида элизии, но ритм стиха обогащается главным образом за счет использования второго из них (наличие или отсутствие апострофа представляет собою, разумеется, лишь полиграфический прием, не имеющих значения для размера; и все же, для лингвиста отсутствие апострофа в печатном тексте иногда проливает свет на особенности местного произношения и приемов риторической декламации).

Первый из этих двух видов представляет собою простейшую апокопу, то есть пропуск или неполное произношение конечной гласной одного слова перед начальной гласной следующего слова. Типичная для английского языка апокопа возникает при чтении сочетания «manu a», как  $\text{— } \cup$  (а не  $\text{— } \cup \cup$ ). Я обнаружил ее в «Дружеской исповеди» Джона Гауэра (John Gower, «Confessio amantis», кн. III, стих 605), написанной еще около 1393 г. Особенно часто апокопа встречается в сочетаниях с определенным артиклем, таких, как «th'advice», «th'enemy» и т.д. Она все еще используется в современной тонической поэзии, но апостроф больше не ставят, возможно потому, что он характерен для устаревших и неестественных стихотворных форм.

Второй вид элизии — это стяжение (contraction\*\*), подразумевающее выпадение из метрической схемы той или иной гласной в середине слова. Обычны, например, стяжения в словах, имеющих вторым слогом «-ve-», — таких, как «heaven», «haven», «given», «never» и др. Частый и хорошо известный случай стяжения — слово «flower», ненавязчиво напоминающее о своем французском происхождении («flog», «flour», «fleur») и о просодической связи с такими рифмами, как «hour — our» (ср. «higher — fire»). Шекспир стягивал не только слова «flower» и «being» до одной доли каждое, но и сжимал в две доли такие слова, как «maidenhead» и «violet» («maid'nhead», «vi'let»). В некоторых случаях странный эволюционный процесс, затрагивающий слог «-ve-», привел к образованию нового слова, например «o'er» вместо «over». К освященной давней традицией случаям неполного произношения принадлежит любопытное произношение слова «spiritual», четыре доли которого («spir-it-u-al») сжаты до двух слогов, звучащих наподобие «sprichal» или «spirchal», по совершенно очевидной причине: если слово «spirit» часто скандируется как односложное (по аналогии с «mer-it» и «buried») и если, например, слово «actual» скандируется «actu'l», то почему не стянуть в одну долю каждую из частей слова «spiritual» («spir'tu'l»)?

Гласные «u» и «e» в неударном втором слоге хорейских глаголов склонны выпадать в формах причастия («murm'ring», «gath'ring» и т.д.). Сразу приходят на ум и не нуждаются в обсуждении еще многие случаи элизии — такие, как утрата «i» в окончании «-tion» (еще одна очевидная аналогия с французским языком). В результате, использование наклон и элизии позволяет привести к четырехстопному ямбу предложения, не вписывающиеся в обычном произношении ни в один из стихотворных размеров:

watching the approaching flickering storm

watching th'approaching flick'ring storm.

Красоту английской элизии придает не безжалостное устранение слога с помощью апострофа, ни то, что типографски нетронутая форма слова указывает на присутствие еще одной доли, а неуловимое ощущение того, что голос физически сохраняет нечто там, где стихотворный размер это метафизически отрицает. По-видимому, эстетическое удовольствие, которое нам доставляют используемые в стихах стяжение или слияние слов (liaison), объясняется тем, что одновременно ощущается отсутствие слога на одном уровне и его сохранение на другом; а между размером и ритмом устанавливается равновесие. Вот прекрасный пример того, как можно совместить несовместимое.

Злоупотребление апострофами искажает элизию, но именно таким образом часто пытаются примирить зрительное и слуховое восприятия, а в результате и глаз, и слух остаются неудовлетворенными. Судя по одной пятистопной строке из «Кентерберийских рассказов» («Twenty bokes, clad in blak and reed» — Пролог, строка 294), Чосер, наверное, произносил слово «twenty» как «two-enty» наподобие того, как это делают дети и по сегодняшней день; но должен ли наборщик воспроизводить случайные отклонения и выжигать каленым железом вопиющие погрешности? Известны случаи, когда неопытные русские поэты растягивали слова «октябрь» и «скиптр»<sup>17</sup> до «ок-тя-брь» и «ски-пе-тер» — просодические ошибки, не представляющие никакого интереса.

Элизия в собственном смысле этого слова в русском стихе не встречается. К ней отдаленно приближается замена в стихах мягким знаком (который, кстати, в английской транслитерации обозначается как раз апострофом) полноценного звука «и» перед конечной

<sup>17</sup> Так у В. Н.



гласной в таких окончаниях, как «-ание» и «-ение» (аналогичных окончанию «-ion» в английском языке). Таким образом, стяжение трехсложного слова «тление» в двухсложное «тленье» сравнимо с неполным произношением звука «i» в таких словах, как «lenient» или «onion». Пушкин и другие поэты его времени писали и произносили «кой-как», вместо «кое-как», а архаичное усечение конечной гласной в прилагательных, которое время от времени позволял себе Пушкин («стары годы» и «тайна прелесть» вместо «старые годы» и «тайная прелесть») можно рассматривать как примитивную разновидность элизии. С другой стороны, такие варианты метрического произношения, как «жавронок» вместо «жаворонок» или «двоюрднный брат» вместо «двоюродный брат» — это лишь неуклюжие приемы, к которым прибегают неумелые стихотворцы.

## 7. Возникновение силлабо-тонического стиха в России

Из памяти изгрызли годы,  
Кто и за что в Хотине пал;

Но первый звук Хотинской оды  
Нам первым криком жизни стал.  
В. Ходасевич (1938)<sup>18</sup>

В этом разделе я не буду заниматься дошедшими до нас анонимными повествовательными произведениями русской средневековой поэзии — нерифмованными, дисметрическими речитативами, форма которых, истрепанная многовековой устной передачей, уже не могла к XVIII столетию, когда Россия впервые заимствовала у Запада силлабо-тоническую систему, предоставить простора таланту ни в области поэтического языка, ни в области техники стихосложения.

Человеческое сердце несмысленно и неумичиво:  
Прельстился Адам со Еввою,  
Позабыли заповедь Божию,

Вкусили плода виноградного  
От дивного древа великого...

<sup>18</sup> В нашем веке еще не явился русский поэт, который превосходил бы Владислава Ходасевича (1886 — 1939). Лучшее издание его стихотворений — «Собрание стихов», составленное Ниной Берберовой (Мюнхен, 1962). (Примеч. В. Н.)

<sup>19</sup> Так у В.Н.; точное название — «Повесть о Горе-Злочастии».

Эти строки (11 — 15) из знаменитого речитатива «Повесть о горе и злочастии»<sup>19</sup>, написанного, по всей вероятности, около 1625 г. и сохранившегося в единственном списке XVIII в., представляют прекрасный пример свободного фольклорного (или обрядового) размера, существовавшего в России лет пятьсот, но во времена Ломоносова уже не оказывавшего ни малейшего влияния на развитие русских стиховых форм. Патриотически настроенные исследователи тщились найти хорей в коротких строках русских народных песен, но до того, как в XVIII в. зазвучала силлабо-тоника, мне не назвать ни единого произведения, в котором были бы соблюдены правила тонического стихосложения. Последние хорошо подошли для русской системы ударений, но, как и почти все в современной русской культуре, были западноевропейским черенком, привитым к стволу, превосходившему по внутренней поэтической мощи образцы, произраставшие в XVIII столетии на немецкой и французской почве.

Зарождение национального стихосложения редко бывает интересным. Прорываясь приобретает значение только после того, как ею начинают пользоваться истинные поэты, а ими не были авторы тяжеловесных дидактических виршей, сочинявшие в XVII и в начале XVIII в. труднопроизносимые строки разной длины, пытаясь утвердить во внезапно обратившейся к западной культуре России польскую силлабическую систему с исключительно женскими рифмами, неуклюже сочетавшимися в неблагозвучных двустипциях. Поистине невероятная скука охватывает всякого, кто знакомится с этими бездарными самостоятельными построениями, совершенно чуждыми естественному ритму живого русского языка. Наименее безобразное, с чем можно столкнуться при чтении таких «произведений» (если закрыть глаза на постоянно используемые женские окончания), это случайные обрывки мелодии в хореическом ритме, то тут, то там прорывающиеся в аморфной массе восьмисложников ученого монаха Феофана Прокоповича (1681 — 1736); а также несколько любопытных нравоучительных сочинений, написанных до нелепости искаженным русским языком немецкими учителями, распространявшими при русском дворе свои стихотворные подражания различным метрическим образцам.

К третьему десятилетию XVIII в. силлабическая строка, которая всерьез грозила прочно утвердиться в России, представляла собой неуклюжую структуру из тринадцати слогов (считая обязательное женское окончание) с цезурой после седьмого слога:

Безумный просит вина; зри! мудрость пьет воду.

The madman clamors for wine; see! wisdom drinks water.

Порядок ударений в тринадцатисложнике был совершенно произвольный и в каждой строке свой. Единственное правило (которого придерживались только пуристы) заключалось в том, что седьмой, предцезурный, слог должен был нести ударение. Другое ударение, рифмовочное, приходилось на двенадцатый слог. Как мы убедимся ниже, именно опираясь на эти два костыля, метрическая форма выбралась из плена силлабической структуры и, отбросив их, внезапно обрела силу и грацию.

В 1735 г. Василий Тредиаковский (1703 — 1769), никомушный поэт, но человек культурный и обладавший интуицией, опубликовал путаное и все же во многом замечательное сочинение под заглавием «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», в котором изложил теорию тонического стихосложения в применении к русским тринадцатисложникам, включив в него примеры стихов, написанных в соответствии с этой теорией. Его «первое правило» гласит: «Стих Героический Российский [или «русский гекзаметр»] состоит в тринадцати слогах, а в



<sup>20</sup> Он отвергал трехсложные стопы, полагая, что «не прилично ими скакать по стихам!» (Примеч. В. Н.)

шести стопах». Все эти стопы, по его мнению, были двусложными<sup>20</sup> и четырех видов: ямба, хорей, «пиррихий» и «спондей». Они могли располагаться в строке в любом порядке, не считая того обстоятельства, что последняя стопа (образующая женскую рифму) была всегда хорейской, а третья стопа никогда не была хореем или «пиррихием».

Если принять во внимание, что и другие теоретики стиха ошибочно признали «пиррихий» и «спондей» стопами, система Третьяковского, разделявшая тринадцатисложник на шесть стоп, могла бы оказаться пригодной:

(1) установи он, что одна из шести стоп — а именно, одна стопа в первой (семисложной) части строки — должна быть трехсложной (анapestом, амфибрахийем, дактилем или любой другой причудливой выдумкой старых педантов); или

(2) преврати он свой «стих Героический» в александрийский с женским окончанием, переместив цезуру на один слог ближе к началу строки и разделив, таким образом, строку на 3+3 стопы, с ударением на шестом слоге, и исключив из счета неударный последний слог второй части строки как элемент (женской) рифмы.

Вместо этого Третьяковский, дабы разделить тринадцать на шесть без остатка, пошел, как ему казалось, более ученым путем: он не стал учитывать седьмой (ударный) слог первой (семисложной) части строки, назвав его гиперкатаlecticким, то есть паузой под ударением (по аналогии с издавна укоренившейся ошибкой считать третье метрическое ударение в так называемом эггическом пентаметре, см. с. 764, цезурной паузой, а не нормальным иктом усеченной дактилической стопы).

В соответствии с этой системой, приводимое ниже типично силлабическое двуступное следовало бы скандировать так, словно первая строка состоит из такой невероятной комбинации, как две ямбические стопы, пиррихий, предцезурный слог, спондей, ямбическая стопа и хорейская стопа, а вторая строка из иной комбинации — три ямбические стопы, предцезурный слог, две ямбических стопы и хорейская стопа.

◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ пауза ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡  
 The mad-|man clamors for|wine; |see! wis-|dom drinks|water;

◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ пауза ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡  
 The pant-|ing rake|arrives|late; success|is thrift'|s|daughter.

Далее Третьяковский пишет: «Однако тот стих всеми числами совершенен и лучше, который состоит токо из хореев или из большей части оных; а тот весьма худ, который весь иамбы составляют или большая часть оных».

Первую половину этого утверждения трудно переоценить. Отрицательное же отношение Третьяковского к ямбу легко объясняется тем, что это название он дал произвольно выбранному компоненту неоднородной строки, разорванной надвое так глубоко, что соединить ее не смог бы никакой ямб. Ему, разумеется, было не трудно придираться к таким виршам, как те, которые я пародировал выше по-английски.

Несущественно и то, что Третьяковский рассматривал свою хорейскую строку как комбинацию хорейских стоп и «пиррихий», в которой ударение на седьмом слоге не считается частью стопы. Этот пропуск не искажал размер хорей по той простой причине, что опускаемое им было на самом деле не чем иным, как хореем, усеченным с помощью мужского окончания. Ошибочные суждения Третьяковского искупались теми «элегиями», которые он представил в качестве примеров. Они не обнаруживают художественных достоинств, но содержат первые намеренно сочиненные по-русски хорейские стихи. Если они и не ввели силлабо-тоническую систему, то, во всяком случае, ее предвосхитили. В его «Элегии II» (1735, стихи 79—82) читаем:

Долговатое лицо и румяно было,  
Белизную же своей все превосходило;

Будь на белость зришь лица, то лилен зрятся,  
На румянность буде зришь, розы той красятся.

В каждой из этих сочиненных схоластом строк неестественные тринадцатисложники претерпели метаморфозу, и получившееся оказалось не одной метрической строкой, как полагал Третьяковский, а двумя стихами с плавными скадами — четырехстопным хореем (с мужским окончанием) и трехстопным хореем (с женской рифмой в конце).

Будь на белость зришь лица,  
То лилен зрятся,

На румянность буде зришь,  
Розы той красятся.

Возникновение четырехстопного ямба, к которому мы сейчас и обратимся, не явилось следствием распада «героического стиха» — процесса, который, прежде всего, в себе самом уже заключал начатки хорей. Мелодия ямба, любимого поэтов следующих поколений, звучала порою еще в силлабических стихах в виде недифференцированной вариации девятисложника. Так, состряпанная Третьяковским в его «дотонический» период «кантата» на коронацию императрицы Анны (30 июля 1730 г.) состоит из разновеликих силлабических строк, которые по большей части невозможно скандировать, однако в ней случайно появляются в очень малом количестве смежные тонические строки, например:

Восплещем громко и руками,

Заскачем весело ногами...

Это обычный четырехстопный ямб со скадом на третьей стопе<sup>21</sup>. Но не от Третьяковского пошло сознательное и последовательное употребление четырехстопного

<sup>21</sup> Точно так же и в Нортумбурской псалтыри, которой четыре с половиной века, мы находим в разных местах строки четырехстопного ямба, кое-где со скадом на третьей стопе. Например, «Of mouth of childer and soukand [sucklings — сосунков]» — псалом 8, стих 5. См. также начало так называемой «Повести о ростовицке» («Tale of a Usurer») в «Воскресных проповедях» («Sunday Homilies»), около 1330, где встречается скад II: An holi man biyond the se Was bischop of a gret cite. (Примеч. В.Н.)

ямба, и не он ввел четко и правильно разработанную русскую силлабо-тоническую просодию. Третьяковская можно считать поборником хорей. Крестным отцом четырехстопного ямба был знаменитый реформатор Ломоносов.

В сентябре 1739 г. Михаил Ломоносов (1711—1765) послал (из немецкого университетского города Фрейбурга, где он изучал металлургию) членам филологической комиссии при Академии наук в Санкт-Петербурге «Письмо о правилах российского стихотворства» (впервые опубликованное в 1778 г.), в котором предлагал безоговорочно принять силлабо-тоническую систему, и отдельно приложил к нему в качестве примера первое русское стихотворение, намеренно целиком написанное четырехстопным ямбом. Это была «Ода вседержительнице благой памяти Анне Иоанновне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина» (Хотин — крепость в Бессарабии, на юго-западе России, старинная генуэзская цитадель, восстановленная турками с помощью французских инженеров и взятая русскими войсками 19 августа 1739 г.). Рукопись этого произведения, известного теперь под названием «Хотинская ода», утрачена. Отдельные фрагменты ее первоначального текста цитируются Ломоносовым в его пособии «Краткое руководство к красноречию», 1744 (§§ 53, 54, 79, 100, 105, 112) и 1748 (§§ 68, 163, 203). «Ода» была напечатана Ломоносовым в переработанной редакции (измененной в отношении как содержания, так и слога, насколько можно судить по отрывкам, приведенным в «Руководстве к красноречию») только в 1751 г. («Собрание разных сочинений в стихах и прозе Михайла Ломоносова»), хотя, судя по всему, была известна любознательным читателям намного раньше. Она написана четырехстопным ямбом строфами из десяти стихов, рифмующихся *babaccedde* (как обычно, гласными я обозначаю женские рифмы). В этой оде формула рифмовки представляет собою зеркальный вариант последовательности женских и мужских рифм (*ababeeciic*), характерной для обычной французской оды из десятистрочных строф (введенной Ронсаром и популяризированной Малербом), которая послужила строфическим образцом как Ломоносову для упомянутой оды и более поздних од, так и его великому последователю Державину.

В редакции 1751 г. «Хотинская ода» начинается так:

Восторг внезапный ум пленил,  
Ведет на верьх горы высокой  
Где ветр в лесах шуметь забыл;  
4 В долине тишина глубокой:  
Внимая нечто, ключ молчит,

Который завсегда журчит  
И с шумом вниз с холмов стремится.  
8 Лавровы вьются там венцы,  
Там слух спешит во все концы,  
Далече дым в полях курится.

Упомянутый в оде ключ — это Кастальский источник на горе Парнас.

В этой редакции «Хотинской оды» часто встречаются скады, например, скад II (модуляция, которая Ломоносову нравилась больше, чем Пушкину):

41 Не медь ли в чреве Этны ржет  
И, с серою кипя, клокочет?

Не ад ли тяжки узы рвет  
И челюсти разинуть хочет?

В переводе оды на английский я сохранил буквальный смысл, но пожертвовал ради него перекрестными мужскими и женскими рифмами. Слово «ржать» используется здесь в его старом смысле — издавать громкий, резкий, не очень приятный звук, — характерном и для русского, и для английского языков (в современном же русском языке «ржание» обозначает не только звуки, издаваемые лошадьми, но и, в просторечии, неприятный человеческий хохот).

Последовательность рифм *babaccedde* в одической десятистрочной строфе (как в стихах 41—50 «Хотинской оды», с конечными словами «ржет», «клокочет», «рвет», «хочет», «рабы», «рвы», «бросает», «народ», «болот», «дерзает»; рифма *cc* в этом случае, как будет разъяснено далее, бедная) восходит не к музыкальному французскому чередованию, начинающемуся с женской рифмы и заканчивающемуся мужской (*ababeeciic*, как писали, например, Малерб и Буало), а к немецким одическим образцам (во всех остальных отношениях, безусловно, подражающим французской оде), где, кроме того, преобладали строки без скадов, которым Ломоносов отдавал предпочтение в своих ранних теориях стихотворного размера. Чередования *babaccedde* встречаются, например, в оде Иоганна Христиана Гюнтера (I. Ch. Günther, 1695—1723) «На мир, заключенный в 1718 году между Его Императорским Величеством и Портой» («Auf den zwischen Ihre Röm. Kaiserl. Majestät und der Pforte An. 1718 geschlossenen Frieden») — внушительной конструкции, содержащей пятьсот стихов и посвященной миру, заключенному между Австрией и Турцией (21 июля 1718 г.). Строки со скадами составляют в ней менее двадцати процентов (не считая полускадов). Например, стихи 11—20:

Die Walstatt ist noch nass und lau  
Und stinkt nach Türken, Schand und Leichen.  
Wer sieht Äncht die verstopfte Sau  
Von sern faul und mühsam schleichen?  
Und dennoch will das deutsche Blut

Den alten Kirchhof feiger Wut  
An jungen Lorbeern fruchtbar machen,  
Und gleichwohl hört der dicke Fluss  
Des Sieges feurigen Entschluss  
Aus Mörsern und Kartaunen krachen.

Воспользовавшись принятыми мною обозначениями, основанными на системе Андрея Белого, мы получим следующую структуру:

<sup>22</sup> Именно эта ода Малерба и стихотворение Буало написаны, в отличие от традиций французской оды, не восьмисложником, а семисложником, что соответствует в русском и английском стихосложении не четырехстопному ямбу, а четырехстопному хорюю. Первая русская ода (1734) — «Ода о сдаче города Гданска» Тредиаковского (на взятие Данцига русскими в 1734 г. во время войны с Польшей) — была написана силлабическими стихами также в подражание творению Буало и, без сомнения, звучала в памяти Ломоносова, когда он сочинял свою оду. (Примеч. В. Н.)

I	II	III	IV
o	o	o	o
o	o	o	o
o	x	o	o
o	o	o	o
o	o	o	o
o	o	o	o
o	o	o	o
o	o	x	o
o	x	o	o

В стихах 13 и 20 имеется сканд II, а в стихе 19 — сканд III.

«Хотинская ода», хотя в ней перевернута французская последовательность рифм (которую Ломоносов использовал в более поздних своих одах и в одном раннем стихотворении, написанном четырехстопным хореем в октябре 1738 г., в подражание оде Фенелона), все же содержит в цитированных строках неуклюжие отголоски образов третьей строфы (стихи 21–30) «Оды на взятие Намюра» Буало («Ode sur la prise de Namur», 1693; подражание стилю оды Малерба «Королю Генриху Великому на взятие Марселя» / «Au Roy Henry le Grand, sur la prise de Marseille»<sup>22</sup>, сочиненной в 1596 г. и опубликованной в 1630-м):

740 Est-ce Apollon, et Neptune  
Qui sur ces Rocs sourcilleux  
Ont, compagnons de fortune,  
Basti ces murs orgueilleux?  
De leur enceinte fameuse

La Sambre unie a la Meuse  
Deffend le fatal abord,  
Et par cent bouches horribles  
L'airain sur ces monts terribles  
Võmit le fer, et la mort<sup>23</sup>.

Среди отрывков «Хотинской оды» (1744–1748) обнаруживаются такие архаические строки, как:

Претить не могут огонь, вода,

Орлица как парит туда.

Их можно передать английским языком XVI в. следующим образом:

Her can ne flame, ne flood retard  
When soars the eagless thitherward.

<sup>23</sup> На этих крутых скалах / Кто вздви- гнул гордые стены? / Боловни фортуны Нетун и Аполлон? / Временный крепостной вал между Самброй и Месом / Защищает опасный подход, / И сотню страшных жерл / Пушки на жутких горах / Извергают железо и смерть (фр.). Бесцветные рифмы sourcilleux-orgueilleux и horrible-terrible странным образом контрастируют с богатыми Neptune-fortune и fameuse-Meuse, которые, впрочем, в 1693 г. уже были известны по крайней мере на протяжении ста лет. Два упомянутых в цитируемом отрывке божества помогли восстановить стены Трои. (Примеч. В. Н.)

Как и все стихотворные произведения Ломоносова, «Хотинская ода» не отличается большими поэтическими достоинствами, но прокладывает путь Державину, ставшему первым истинным поэтом в России. Следует отметить, что вопреки неуклюжему стилю, с характерными для него малопонятными общими местами и рискованными инверсиями, четырехстопный ямб Ломоносова обнаруживает уже все модуляции, которые Державин, Батюшков, Жуковский и Пушкин довели до совершенства. Сперва Ломоносов полагал, что скады не годятся для серьезных стихов, но в середине 1740-х гг. он все же начал осторожно использовать все известные нам сегодня виды скадов. Первым из русских поэтов он применил перекрестные рифмы.

Если уж быть совершенно точным, то четырехстопный ямб вошел в русскую поэзию не с фрагментами «Хотинской оды», разбросанными по «Руководству к красноречию», а с образцом этого размера, приведенным в письме Ломоносова 1739 г. (где искусно, хотя, может быть, и произвольно используется тот же образ «белого лица», что и в приведенном Тредиаковским в 1735 г. примере хорейских строк). Вот этот самый первый русский стих, написанный четырехстопным ямбом:

Белеет будто снег лицом...

<...>

Немного далее, в том же самом письме, Ломоносов приводит пример скада в правильном четырехстопном ямбе (в то время он допускал употребление вольностей в размере «пиррихия» только в «песнях»):

Цветы, румянец умножайте!

(Ср. у Тредиаковского менее разговорное слово «румянность».)

Образцы других размеров, приводимые Ломоносовым в его письме, кажутся похожими, как будто с них были сняты отпечатки, когда они парили над неизвестным контекстом; но один его пример, а именно строка шестистопного дактиля, все же содержит некий образ, могущий слегка взволновать воображение:

Вьется кругами змея по траве, обновившись в расселине...

<...>

Огромный интерес для исследователя русской просодии представляет песня из сорока четырех строк, начинающаяся словами «Где ни гуляю, ни хожу, / Грусть превеликую

терплю», написанная Александром Сумароковым (1718— 1777), одним из русских последователей Буало, в 1759 г., когда, благодаря хорям Тредиаковского и ямбам Ломоносова, силлабо-тоническая система одержала полную победу над силлабической. Это лирическое стихотворение, стилизованная любовная песня молодой крестьянки, не обнаруживая больших художественных достоинств, отличается все же удивительной чистотой слога, превосходящего более образный, но вместе с тем и менее гибкий язык Ломоносова. В этой песне Сумароков пытается сочетать свободу ударения, характерную для силлабического восьмисложника, со скандированием по сути своей ямбическим. Слуху человека, умеющего различать ямб, достаточно уловить ритм первых двух стихов, чтобы понять, что все это стихотворение представляет собою точное русское соответствие стихотворению на языке английском, в котором первая и только первая стопа испытывает сильный наклон в каждом стихе. Там обнаруживается не менее двадцати сдвоенных наклонов и даже один длинный наклон, в то время как остальные строки содержат разделенные наклоны различной величины. Что же касается сдвоенных наклонов, то только один из них приходится на слово, принадлежащее к небольшой группе «нейтральных» слов (стих 32: «Или он поверху плывет»). Другие же приходятся на такие двусложные слова, как «весел» (стих 23) и «тужит» (стих 29):

Весел ли ты, когда со мной?

Тужит ли в той он стороне?

Длинный наклон образуется в стихе 18: «Сделался мил мне как душа». К сожалению, наклоны, использованные Сумароковым, оказались мертворожденными. Это и другие его стихотворения были отвергнуты как пережитки эпохи силлабического стихосложения следующим поколением поэтов, и никто из них, не считая одного или двух нынешних новаторов, не посмел использовать свободный сдвоенный наклон, случайно возникший в ритме любопытного эксперимента, проделанного Сумароковым в области стихотворных размеров.

741

## 8. Различия модуляции

Первое, что бросается в глаза при сравнении структуры русских стихов со структурой стихов английских, — это то обстоятельство, что в одном и том же стихотворном размере русская строка содержит меньшее количество слов, чем английская. Эта особенность объясняется как преобладанием в русском языке многосложных слов, так и тем, что русские односложные слова (например, существительные и глаголы) удлиняются за счет флексий. Некоторые двусложные слова, в частности, не относящиеся к мужскому роду существительные, сохраняют свою длину несмотря на использование флексий (кроме формы творительного падежа множественного числа, в которой прибавляется один дополнительный слог); с другой стороны, на конце некоторых причастий может оказаться столь гипертрофированное количество сегментов, что они не вмятятся даже в четырехстопный стих.

В сущности, лишь такие не имеющие флексий слова низшего порядка, как предлоги и союзы, сопоставимы по употреблению в стихе с их английскими аналогами. Но и это не всегда возможно, ибо в русском языке проявляется и другая крайность: три распространеннейших предлога, обозначаемых на письме лишь одной буквой — «в», «к» и «с», — вовсе ничего не значат для стихотворного размера, поскольку (помимо случаев использования их длинной формы «во», «ко», «со», каковая встречается перед некоторыми словами по соображениям благозвучия) они представляют собою даже не односложные слова, а лишь эфемерные согласные, прозябающие в языке по милости грамматики. Вне всяких сомнений, в будущем переработанном и латинизированном русском правописании эти состоящие из одних согласных предлоги будут соединены со словами, к которым они относятся, с помощью дефиса (например, «v-dushe» «в душе»).

Преобладание в русских стихах многосложных слов (по сравнению с огромным количеством односложных прилагательных и глаголов в английском языке) объясняется главным образом отсутствием в русском языке односложных прилагательных (существует лишь одно — «злой»), равно как и относительной немногочисленностью односложных форм глаголов прошедшего времени (например, «пел»); все они, как прилагательные, так и глаголы, еще более удлиняются за счет флексий, выражающих число, падежи, лица, а также женский и средний роды. Употребление флексий имеет еще одним следствием сравнительно редкое использование слов низшего порядка, которыми испещрены англоязычные стихи и перенасыщена английская речь, хотя, разумеется, в строфе или стихотворении, где многократно используются понятия высоты, местоположения или расстояния, слова «до», «на», «над», «под», «перед» или «перед», «от» и т.д. будут употребляться в русскоязычном варианте так же часто, как их эквиваленты в английском. И наконец, число слов в строке зависит от того весьма немаловажного факта, что в русском языке отсутствуют точные лексические соответствия английским определенному и неопределенному артиклям.

Таким образом, понятие «человек» по-русски передается только одним словом, содержащим, однако, три слога. Форма дательного падежа — «человеку» или «к человеку» — содержит четыре слога. Слово «душа» и словосочетание «в душе» двусложные. Лишь в очень редких случаях при переводе с русского языка на английский и обратно односложное существительное можно передать также односложным. Определенный оптимизм внушает то обстоятельство, что односложным существительным «дни», «сны» и «мир» соответствуют в английском языке также односложные «days»,



<sup>24</sup> Упадок поэзии начался после Тютчева (1803–1873), хотя еще продолжали творить два таких видных поэта, как Некрасов (1821–1877) и Фет (1820–1892), которые, впрочем, не были мастерами четырехстопного ямба. Возрождение поэзии в первые два десятилетия нынешнего века сопровождалось возрождением и этого размера; однако в последнее время у серьезных поэтов появилась склонность сообщать форме более значительную концентрацию смысла, иногда жертвуя мелодией, что, возможно, диктуется раздражением, которое вызывают новомодные модуляции, используемые целым поколением стихоплетов, легко усвоивших прием скада из статей Андрея Белого (1910), полагавшего, что отличить гения от посредственности, при отсутствии в прошлом теоретических изысканий, можно именно по использованию скадов. (Примеч. В. Н.)

<sup>25</sup> Как ни парадоксально, но именно к английскому языку мы должны обратиться, дабы обнаружить у второстепенных поэтов четырехстопные стихи из одного слова. Я имею в виду произведение Т.С. Элиота под названием «Воскресная утренняя служба Мистера Элиота» («Mr Eliot's Sunday Morning Service»), которое начинается (я полагаю, шуточной) строкой «Polyphiloprogenitive». Так же (хотя этого никто никогда не делал) можно писать и на русском языке, например, «полупереименовать», причем это слово демонстрирует еще один метрический трюк, невозможный в английском, — образование подряд, один за другим трех скадов вместо скада, полускада и концовки со словесным ударением и скадом, которые мы видим в английском примере. (Примеч. В. Н.)

«dreams» и «rease». Можно найти еще несколько таких совпадений. Однако единственному числу слова «сон» соответствуют «a dream» или «the dream» (два слога), а форме «сна» — сочетание «of the dream» (три слога). Хотя в английском языке и можно найти немало длинных прилагательных, которые под стать пяти-, шести- и семисложным прилагательным, столь многочисленным в русском языке, сравнительное исследование произведений серьезных русских и английских поэтов тотчас же покажет, что английский поэт-лирик, особенно в XIX столетии, очень осторожно использовал многосложные прилагательные или вообще их избегал, дабы его произведения не ассоциировались с жанром бурлеска. Что же касается русского лирика, особенно пушкинской эпохи, то его совершенно не волновали подобные проблемы; он чувствовал, что для меланхолического описания любви прекрасно подходят именно многосложные эпитеты. Поэтому в 1820-е гг., когда четырехстопный ямб достиг пика популярности как у более крупных, так и у менее известных поэтов<sup>24</sup>, признаком высокого мастерства считалась строка из двух или трех слов, то есть умение оформить полноценную строку с помощью минимального количества слов. Такую строку я называю полной (full line). Естественное использование длинных разговорных слов идет рука об руку с отказом от заполнения пробелов и употреблении многочисленных подсобных односложных слов, вызывая столь широкое применение скадов, что в XIX в. их повсеместное использование становится признаком мастерского владения поэтическим языком.

Полные мужские строки в ЕО сводятся к двадцати одному сочетанию трех слов и шести сочетаниям двух слов (еще одно возможное сочетание 1+7, при котором возникает неблагозвучный скад I—II, во времена Пушкина не использовалось). Вот примеры типичных пушкинских конструкций, выбранные наугад из ЕО:

2+5+1: Его тоскующую лень (гл. 1, VIII, 8)

2+4+2: Вдали Италии своей (гл. 1, VIII, 14)

3+4+1: Желаний своевольный рой (гл. 1, XXXII, 8. Превосходно переводится на французский язык XVIII в.: «Des desirs le volage essaim».)

1+4+3: Чтоб эпиграфы разбирать (гл. 1, VI, 4)

7+1: Законодательнице зол (гл. 8, XXVIII, 7)

6+2: Остановилась она (гл. 5, XI, 14. Трудно представить себе, с помощью какой чудесной парафразы англоязычный поэт смог бы написать на своем родном языке «она остановилась» («she stopped») четырехстопным ямбом с двойным скадом.)

Судя по случайным выборкам, строки из двух и трех слов составляют в ЕО примерно тридцать процентов. В выборках из стихотворений англоязычных поэтов они составляют от нуля до пяти процентов. К числу поэтов, у которых чаще других встречаются полные строки, принадлежат Донн и Марвелл. Например:

2+3+3: Suspends uncertaine victorie (Донн, «Экстаз» / Donne, «The Extasie», стих 14);

2+6: Upon Impossibility (Марвелл, «Определение любви» / Marvell, «The Definition of Love», стих 4);

4+2+2: Magnanimous Despair alone (там же, стих 5).

Однако у романтических поэтов тяготение к полным строкам до известной степени сдерживается естественным презрением к псевдогероическому бурлеску<sup>25</sup>.

Теперь мы можем сформулировать основные различия модуляции между английским и русским четырехстопным ямбом у крупных поэтов<sup>26</sup>.

Английский язык:

1) В любом стихотворении, строки без скадов преобладают над строками со скадами. В исключительных случаях, обнаруживающих максимальное количество строк со скадами, их количество примерно равно количеству строк без скадов.

2) Непрерывная последовательность строк со скадами никогда не бывает продолжительной. Пять или шесть таких строк подряд встречаются очень редко. Как правило, они отесняются на задний план вереницами строк без скадов, не образуя непрерывного стихотворного рисунка, повторяющегося из строки в строку.

3) Скады часто связаны со слабыми односложными словами, со сдвоенными наклонами и рифмами со скадом (скад IV).

4) Скады I и II встречаются почти так же часто, как и скад III, но обнаруживают определенную тенденцию к преобладанию, а скад IV — явление сравнительно редкое. Что же до центра тяжести строки, то он стремится к ее концу за счет ударения.

5) Женские рифмы встречаются редко, они бесцветные или бурлескные.

6) Элизии более или менее часты.

Русский язык:

1) Строки со скадами значительно преобладают над строками без скадов.

2) Скады часто образуют цельный рисунок, на протяжении от шести до двадцати и более строк. Строки без скадов редко объединяются в структуры, насчитывающие более двух или трех строк подряд.

3) Скады часто образуются неударными слогами длинных слов. Помимо нескольких отмеченных исключений, сдвоенные наклоны не встречаются. Скады не приходятся на рифмы (отсутствие скада IV).

4) Скад III значительно преобладает над прочими видами скада. Центр тяжести строки стремится к ее началу за счет ударения.

5) Женские рифмы, столь же частые, как и мужские, придают стихам музыкальность, не зависящую от размера.

6) Строго говоря, не встречается никаких разновидностей элизий.



## 9. Примеры модуляций

<sup>26</sup> *Лучше всех среди них владели этой формой в XIX столетии Пушкин и Тютчев, а в XX в. — Блок и Ходасевич. Гений же Лермонтова не смог проявить себя до конца в четырехстопном ямбе даже в знаменитом «Демоне». Баратынский и Языков часто упоминаются наряду с более известными поэтами как мастера четырехстопного стиха, но первый был, безусловно, поэтом второстепенным, а второй и вовсе посредственным. (Примеч. В. Н.)*

Английский метр старше русского почти на четыреста лет. В обоих случаях модуляция возникла вместе с размером. Среди четырехстопных стихов «Дома славы» Чосера (Chaucer, «The Hous of Fame») (1383—1384) встречаются хорейские и ямбические строки, содержащие все скады, какие применяли поэты следующих поколений, хотя у английских поэтов типичной является строка без скадов, а русская имеет скад на третьей стопе. В «Доме славы» мы обнаруживаем несколько скадов на третьей стопе (стих 352: «Though hit be kevered with the mist», или стих 1095: «Here art poetical be shewed»), несколько скадов на второй стопе (стих 70: «That dwelleth in a cave of stoon»), несколько сочетаний скадов на второй и на третьей стопах (стих 225: «And prevely took arrivage»). В этом произведении есть такие ритмические обороты, как, например, знаменитое соединение в строке двух звучных имен (стих 589: «Ne Romulus, ne Ganymede»), чем пользовался вплоть до наших дней хотя бы раз или два едва ли не каждый английский поэт, писавший четырехстопными стихами. Встречаются даже наклоны (стих 605: «„Gladly“, quod I. „Now wel“, quod he»), однако они еще редки, ибо, сталкиваясь с необходимостью употребить в начале строки ударное односложное слово или двусложное с ударным первым слогом, поэты в прошлом часто предпочитали перейти в одном или двух стихах с основного ямбического размера на хорей (то есть на строки, которые были короче на один, начальный слог), а не прибегать к наклону в ямбической стопе.

Я не собираюсь здесь даже бегло излагать историю английского ямба. Однако несколько самых общих замечаний могут оказаться полезными.

Мне кажется, что в целом судьба четырехстопного ямба в России сложилась благополучнее, чем в Англии. Русский четырехстопный ямб представляет собою уверенный, отшлифованный, прекрасно организованный размер, который позволяет слить в единое органическое целое глубокий концентрированный смысл и богатую мелодию; русскому языку он сослужил такую же службу, как пентаметр английскому и гекзаметр французскому. С другой стороны, английский четырехстопный ямб — это неуверенная, неустойчивая и капризная форма, которой постоянно грозит опасность утратить свою начальную долю или оказаться разбавленной то и дело встречающимся трехсложником либо перейти в ритмический стих. Этим размером англоязычные поэты написали некоторое количество замечательных стихотворений, но он никогда не использовался для создания произведений, приближающихся по художественному значению или хотя бы просто по объему к роману в стихах, сравнимому с «Евгением Онегиным». Проблема английского четырехстопного ямба заключается в том, что те, кто его использовал, все время металсь из крайности в крайность: от стилизованной упрощенности к декоративному бурлеску. Четырехстопный ямб без скадов или почти без скадов последовательно рассматривался английскими поэтами и критиками как нечто характерное для «народных песенок», пригодное лишь для создания впечатления «простоты» и «искренности». Подобное отношение всегда серьезно препятствует развитию той или иной художественной формы. Я прекрасно понимаю, что такие внешне благовидные термины, как «простота» и «искренность», постоянно употребляются преподавателями литературы в самом положительном смысле. Однако, каким бы «простым» ни был результат, подлинное искусство никогда не бывает простым, представляя собою тщательно продуманный, почти волшебный обман, даже если порой кажется, что оно полностью зависит от темперамента автора, его образа мыслей, биографии и т.д. Искусство такой же волшебный обман, как и природа, в которой все волшебное и обманчиво. Называть стихотворение или картину «искренними» — это все равно что называть «искренними» брачный танец птицы или мимирию гусеницы.

К XVII столетию английский четырехстопный ямб под пером некоторых гениальных мастеров уже был способен выражать сложные музыкальные мотивы на темы как легкомысленные, так и метафизические. Но в этот момент истории происходит катастрофическое событие. Использование утвердившегося четырехстопного ямба в Англии приобретает устойчивую связь с псевдогероическим бурлеском. Даже в высшей степени талантливая поэзия Марвелла обнаруживает роковую тенденцию скатываться к тому ужасному жанру, который ассоциируется с бурлеском Сэмюэля Батлера «Гудибрас». Это сочинение — агрессивная, но актуальная лишь для своего времени и потому мало понятная нам сатира, вызывающая тоску уровнем своего юмора; поэма, пародирующая в сотнях рифмованных двустопных произведений героического жанра, с постоянными намеками на текущие общественные события, и содержащая надуманные словесные выверты в своих блеклых незапоминающихся стихах. По своей природе это произведение антихудожественно и не имеет отношения к поэзии, поскольку, чтобы получить от него удовольствие, надо питать уверенность в том, что Разум в конечном счете выше Воображения, а оба они ниже религиозных или политических убеждений человека. Оно не блещет остроумием, но пропитано вездесущей рациональной язвительностью, которую в наше время мы с прискорбием обнаруживаем во многих произведениях Т. С. Элиота.

Таким образом, несмотря на гений некоторых великих поэтов, под чьим пером четырехстопный ямб начинал блистать в полную силу, его будущее, к несчастью, было навсегда погублено определенными устойчивыми ассоциациями с такими до сих пор процветающими направлениями и формами поэзии, как легкие стихи (то есть более или менее элегантные вариации банальных мыслей и образов), бурлеск или пародия на героический жанр (ужасный род поэзии, среди прочего отражающий возню в политике и науке), дидактические стихи (состоящие из перечислений природных явлений, а также из всевозможных «размышлений» и «гимнов» на темы стандартных

воззрений и убеждений тех или иных религиозных обществ), а также с разнообразными переходными и смешанными видами, происходящими от этих трех основных.  
<...>

Модуляции в *ЕО*, гл. 4, IX, X и XI:

		I	II	III	IV
1	Òàè òí ÷í í äóí àè ì í é Í í ääèí Í í á í àðáí é þ í í ñèè ñáí áé Áñ è æáððáí é áóðí ù õ çàáéóæääí èé È í áí áóçääí í ú õ ñòðàñòáé. Ï ðèáú ÷éí é æèçí è èçááèí ááí , Í áí èì í à áðáí ý í ÷áðí ááí , Ðàçí ÷áðí ááí í ú é äðóá èì , Æáèáí úáí ì áäèáí í í òí ì èì , Òí ì èì è ááððáí ú ì óñí áðí ì , Áí èì àý á ø óí á è ðèø è Ðí ì ðáí úá áá÷í í á äóø è, Çááí óó í í ààáèýý ñí áðí ì : Áí ò, èáè óáèè í í áí ñáí ù èáð, 14 Óððàðý æèçí è èó÷ø èé óááð.	í	o	o	o
		í	o	x	o
		o	o	x	o
		x	o	x	o
		o	o	x	o
		o	o	x	o
		o	o	x	o
		o	o	x	o
		o	o	x	o
		o	x	o	o
		o	o	o	o
		o	o	o	o

744

		I	II	III	IV
1	Á èðàñààèò í í óæ í á áèþ áéýèñý , À áí èí ÷èñý èàè ÷í è áóáú; Í ðèáæóð — ì è áí ì óðáø æèñý; È çí áí ýð — ðáá áú è í ðáí óí óðú. Í í èð èñèàè ááç óí í áí úý, À í ñòááèýè ááç ñí æáèáí úý, ×óðú í í ì í ý èð èþ áí áú è çèí ñòú. Òàè òí ÷í í ðááí í áóø í ú é áí ñòú Í à àè ñò áá÷áðí è é í ðèáçæááð, Ñáàèðñý; èí í ÷èèáñú è áðà: Í í óáçæááð ñí ááí ðà, Ñí í èí èí í áí ì à çàñú í ááð, È ñáí í á çí ááð í í óððó, 14 Èóáà í í áááð ááá÷áðó.	í	o	x	o
		x	o	o	o
		o	o	x	o
		o	o	x	o
		o	o	x	o
		x	o	x	o
		o	o	o	o
		o	x	o	o
		o	o	x	o
		o	o	x	o
		o	o	x	o
		o	o	x	o
		o	o	x	o
		o	o	x	o

		I	II	III	IV
1	Í í , í í èó÷èá í í ñèáí úá Òáí è, Í í ááèí æèáí ððí í óð áú è: ßçú è áááè÷áñèèò ì á÷òáí èé Áí áí äóí ú ðí áí áí çí óðèè È áñí í ì í èè í í Òàðúýí ú ì èèí é È áèááí ú é óááð è àèá óí ú èí é; È á ñèááí ñòí ú é, ááçáð áø í ú é ñí í Äóø í þ í í äðóçèèñý í í . Áñ òú ì í æáð, ÷óáñòáè è í ú è ñòáððèí í í é Èì í à ì èí óðó í áèáááè; Í í í áí áí óðú í í í á òí ðáè Áí ááð÷èáí ñòú áóø è í ááèí í í é Òáí áðú ì ú á ñáá í áðáèáðèì , 14 Ááá áñòðáððèèáñú Òàðúýí à ñí èì	x	o	o	o
		o	o	o	o
		o	o	x	o
		o	o	x	o
		o	o	o	o
		o	x	o	o
		o	x	o	o
		o	o	o	o
		x	o	x	o
		o	x	o	o
		o	o	x	o
		o	x	o	o

В Л А Д И М И Р

### 10. Подсчет модуляций в «Евгении Онегине»

Четырехстопный ямб был излюбленным размером Пушкина. Подсчитано, что в течение четверти века, с лицейского периода, скажем, с 1814 г., до конца жизни, то есть января 1837 г., Пушкин написал в этом размере приблизительно 21 600 строк, что составляет более половины его наследия во всех стихотворных жанрах. Самыми плодотворными годами его поэтического творчества были 1814, 1821, 1824, 1826, 1828 и особенно 1830 и 1833 (от более 2000 до более 3000 стихов в год); наименее плодотворными в этом отношении были 1834 и 1836 гг., когда он писал ежегодно около

280 стихов. Самое большое количество строк четырехстопным ямбом (около 2350) Пушкин сочинил в 1828 г., после чего последовал резкий спад (например, только 35 стихов этим размером в 1832 г.). Я заимствовал эти цифры, с небольшими исправлениями, из «Метрического справочника к стихотворениям А. С. Пушкина», 1934).

После того как Пушкин за две недели (с 3 по 16 октября 1829 г.) написал в Петербурге поэму «Полтава» (где, кстати, стихи 295–305 и 401–414 повторяют последовательность строк онегинской строфы, но не образуют отдельного смыслового единства), он, кажется, стал испытывать некую неприязнь к своему любимому размеру, несмотря на то что *ЕО* еще не был закончен. Замечательная пушкинская поэма «Домик в Коломне» (сорок октав пятистопного ямба, 1829–1830) открывается следующей жалобой:

Четырехстопный ямб мне надоел:  
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву

Пора б его оставить.

Тем не менее поэт снова использовал этот размер в «Медном всаднике» (1833), самом зрелом из его шедевров, написанных четырехстопным стихом.

В настоящих заметках о просодии, иллюстрируя такие приемы, как скады, наклоны, ложные спондеи и т.д., я проанализировал некоторые особенности стихосложения в *ЕО*. Полная таблица модуляций скада в *ЕО*, учитывающая все 5523 строки этого произведения, показывает преобладание ритма со скадом III (2603 строки). Это вообще типично для русского четырехстопного ямба. Из таблицы также видно, что суммарное число строк с другими скадами примерно равно числу строк без скадов (1515). Глава первая в своем роде уникальна разнообразием и богатством скадов. Главы вторая, третья, четвертая и пятая схожи по общему характеру модуляции. В главах шестой, седьмой и восьмой несколько снижается употребление некоторых видов скадов.

В *ЕО* имеется шесть строф, в которых скад содержит каждая строка (гл. 2, IX — душа Ленского; гл. 3, VI — толки о Татьяне и Онегине; гл. 3, XX — признание Татьяны няне; гл. 3, XXIV — оправдание Татьяны; гл. 6, XIII — Ленский едет повидать Ольгу перед дуэлью; гл. 6, XL — могила Ленского), и двадцать шесть строф, в каждой из которых встречается только по одной строке без скада. Но все строфы *ЕО* непременно содержат скад. Максимальное число идущих подряд строк со скадами составляет двадцать три. Подобные скопления встречаются трижды: гл. 3, V, 11 — VII, 5; гл. 3, XXIII, 11 — XXV, 5; гл. 6, XII, 6 — XIII, 14. Во всех этих случаях непрерывная живая мелодия сочетается с потоком вдохновенного красноречия.

Более пристальный анализ шести видов модуляции (в этом случае читатель, владеющий обоими языками, должен обращаться к подлиннику *ЕО*) обнаруживает следующие факты.

Максимальное количество скадов на первой стопе для каждой данной строфы составляет четыре (в последних восьми строках знаменитого описания волн, спешащих лечь к ногам возлюбленной в гл. 1, XXXIII; и в гл. 8, XXIII, второй разговор Онегина с княгиней N, «сей неприятный tête-à-tête») и пять (в гл. 6, X, 1–7, недовольство Онегина собою перед дуэлью). В гл. 7 (где количество скадов на первой стопе сокращается примерно на половину по сравнению с гл. 1) встречаются скопления по шесть и пять строф, полностью лишенных этого скада (VII–XIV, замужество Ольги и одиночество Татьяны; XXVIII–XXXII, отъезд; XLIII–XLVII, первые московские впечатления).

Количество скадов на второй стопе, столь значительное (100) в первой главе, уменьшается почти вдвое в последних трех главах, где наблюдаются большие скопления строк без этого вида скадов (172 строки подряд в гл. 8, прерываемые только одним скадом на второй стопе в «Письме Онегина»). Несколько строф содержит до пяти таких скадов; а одна строфа (гл. 1, XXI, приезд Онегина в театр) бьет все рекорды шестью скадами. Встречаются интересные вереницы строк со скадом на второй стопе, например, четыре таких скада в конце гл. 1, XXXII (см. коммент. к гл. 1, XXXII, 11–14) и еще четыре в конце гл. 4, XLVI.

Самым обычным для русской поэзии размером, отградой буйного гения и последним прибежищем рифмоплета, всегда был легкий и одновременно рискованный скад на третьей стопе. Эта мелодия преобладает в *ЕО* и обычно она трехчастная, то есть ее образуют три слова или три смысловые единицы. Такая строка «поет» (порою коварно убаюкивая русского стихотворца, так что он забывает о трудностях своего ремесла), особенно в тех весьма нередких случаях, когда центральное слово в строке со скадом на третьей стопе имеет не меньше четырех слогов, находясь после первого двусложного слова, или не меньше трех слогов, при том, что ему предшествует трехсложное первое слово. В *ЕО* нет строф, в которых скады приходились бы только на третью стопу; более всего к такой организации приближаются гл. 5, XXXV (конец праздничного обеда на именинах), где подобных строк двенадцать, и гл. 6, XL (могила Ленского), в которой таких строк тринадцать. Отрывки, где устойчиво звучит данный ритм, часто содержат излюбленный Пушкиным прием стремительного перечисления различных действий или предметов.

Именно сочетание в одном стихе двух скадов — «быстрого» (fast) на первой стопе и «текущего» (flowing) на третьей стопе — придает живость и блеск сочинениям русских поэтов. С большим мастерством таким «быстрым течением» пользовался Пушкин. Оно особенно привлекательно, когда строке предшествует или сразу за ней следует строка со скадом на второй стопе (см. коммент. к гл. 1, XXIII, 11–13). «Быстрое течение» доставляет удовольствие не только своим благозвучием, но и ощущением полноты, идеальным сочетанием формы и содержания. Наибольшая частота таких

строк в одной строфе равна шести («Путешествие Онегина», XXVIII). Три строфы имеют их по пять (гл. 2, XI, соседи Евгения; гл. 4, XXX, модные альбомы; гл. 8, IX, оправдание Онегина), а пятнадцать строф — по четыре. Прелестны и звучны три последовательных быстрых течения в гл. 4, XX, 9—11 (о родных) и гл. 6, XXVII, 3—5 (ответ Онегина Зарецкому).

Частота строк с «медленным течением» («slow-flow») (скады на второй и третьей стопах) достигает огромной величины, а именно девяти, в главе первой с ее блестящими скадами, где «медленное течение» встречается даже в смежных строках (см. коммент. к гл. 1, LIII, 1—7). Уменьшение количества скадов II + III во всех остальных главах, возможно, представляет собою результат вполне осознанного стремления Пушкина не давать воли ритму в стиле рококо.

Я установил, что максимальное число строк без скадов в одной строфе достигает девяти, и таких случаев только два: гл. 3, II (разговор Ленского и Онегина) и гл. 6, XLIV (трезвая зрелость). Что же касается скоплений строк без скадов (часто возникающих в отрывках дидактического содержания или в разговорах), то я выявил девять строф, имеющих по четыре, и пять строф, имеющих по пять таких строк подряд. Рекорд ставят шесть следующих одна за другой строк без скадов: гл. 3, XXI, 3—8 (Татьяна разговаривает с няней) и гл. 6, XXI, 4—9 (бледная элегия Ленского).

Составленный мною список односложных слов, на которые в *ЕО* обычно приходится скад, включает около сорока слов. Это главным образом предлоги: «без», «во», «для», «до», «за», «из», «ко», «меж», «на», «над», «о» или «об», «от», «по», «под», «пред», «при», «про», «сквозь», «со», «среди», «у» и «чрез». Затем идут союзы: «и», «а», «да», «но», «иль», «ни», «то», «чем», «что», «чтоб» и «хоть». Кстати, способность последнего в этом ряду слова образовывать скад убедительно подтверждается тем, что в хорошем русском произношении его гласная звучит как безударное «о». Наконец, в списке числятся несколько наречий — «не», «как», «уж», а также стоящие после слова три частицы — сослагательного наклонения, вопросительная и усилительная — «бы», «ли» и «же».

Двусложные слова и единственное часто употребляемое трехсложное слово, образующее в *ЕО* скад, уже рассматривались в главке 4, «Наклоненные скады». Это «перед», «предо», «передо», «ото», «между», «или», «чтобы» и «дабы». Все они имеют в речи ударение на первом слоге.

Я обошел вниманием полускады (считая их ударениями правильного ритма), чтобы избежать субъективных оценок интонации в пограничных случаях. Количество их незначительно; тем не менее, чтобы другие исследователи смогли проверить мои подсчеты, сравнивая их со своими, следует сказать несколько слов об этих слабых словах, которые, однако, не настолько слабы, чтобы их можно было признать скадами. К ним принадлежат прежде всего «быть», «будь», «был», которые я всегда относил в подсчетах к ударным, даже в таких сочетаниях, как «что-нибудь» и «может быть», обычно имеющих в речи дактилическое ударение, но нередко кончающих стих мужской рифмой. Односложные числительные (такие, как «раз», «два», «три» и др.), личные местоимения («я», «ты», «он» и др.) и притяжательные местоимения («мой», «твой» и др.) могут быть очень слабыми полускадами, особенно в таких дактилических оборотах, как «Боже мой» или же в постоянно встречающемся словосочетании «мой Онегин». На «что» и «как» падает почти полноценное ударение, равно как и на «кто», «так», «там», «тут», «где», «вот» и «сей». Наибольшим коварством отличается маленькая группа, состоящая из слов «близ», «вдаль», «вдоль», «вкруг», «вне», «чуть» и «лишь», однако я не поддался искушению включить их в мои подсчеты. Любопытно, что их родственники «сквозь» и «чрез» воспринимаются знатоками русской просодии как истинные скады (к которым я их и отношу), так как на их произношение оказывает влияние та мимолетность, какую они и призваны выразить. Наконец, есть еще слово «все», отнесенное мною к полускадам, хотя в речи оно очень слабое, особенно в таких анапестических сочетаниях, как «все равну». Среди двусложных слов, производящих впечатление полускадов (как будет сказано в следующей главке), имеется несколько местоимений, таких, как «она», «ее», «наши»; к ним можно прибавить слова «среди», «хотя», «уже», «когда», «еще», ибо все они несколько ослабляют ударение стопы, особенно если повторяются в начале нескольких смежных строк. Подсчитывая модуляции в *ЕО*, я не принимал во внимание ни один из этих полускадов.

Мне хотелось бы облегчить восприятие прилагаемой таблицы, приведя в качестве примеров несколько строк из *ЕО* (напомню читателю, что скад — это неударный слог, совпадающий с ударной частью стопы).

I: Строка со скадом на первой стопе, или быстрым скадом:

И возбуждать улыбки дам...

II: Строка со скадом на второй стопе, или медленным скадом:

Средь модных и старинных зал...

III: Строка со скадом на третьей стопе, или «течение»:

Зарецкий, некогда буян...

I+III: Строка со скадами на первой и третьей стопах, или «быстрое течение»:

В философической пустыне...

II+III: Строка со скадами на второй и третьей стопах, или «медленное течение»:

Блистательна, полувоздушна...

0: Строка без скадов, или правильная строка:

Пора надежд и грусти нежной...



Модуляции скада в ЕО:

Ἄεααα	Ἰόδοι ὀύ	I	II	III	I+III	II+III	0	Ἄνααῖ πόδοι ε
Ἰ ἄδααύ	54	58	100	306	74	9	209	756
Ἄοι ὀαύ	40	32	62	261	56	?	137	548
Ὀδαοу	41	35	50	268	58	2	157	568
× ἄδαἄδοαύ	43	38	67	278	53	1	164	601
Ἰ уоау	42	41	66	282	39	2	158	588
Ø ἄноау	43	59	43	301	39	2	158	588
Ἰἄаи ау	52	32	52	378	68	3	159	728
Ἄи нии ау	51	50	41	325	76	1	205	698
Ἰ ἱ нāу ἄ ἱ ε ἄ	—	—	3	7	2	—	5	17
Ἰ ε нии ἱ Ὀαοуῖ ὑ ἄ ἄε. 3	—	8	6	31	6	—	28	79
Ἰ ε нии ἱ Ἰ ἱ ἄαε ἱ ἄ ἄ ἄε. 8	—	8	1	26	1	—	24	60
Ἄи ἄαἄεἄи ε ἄ ἄ и ὀεἱ . ε ἄε. 6	—	—	1	11	1	—	1	14
Ἄи ἄαἄεἄи ε ἄ ἄ и ὀεἱ . ε ἄε. 8	—	—	1	2	—	—	2	5
Ἰ ὀαἄ ἄноἄε ἄ ἱ ἱ ἄαε ἱ ἄ	—	15	15	127	29	1	72	259
Ἄνααῖ	—	374	508	2603	502	21	1515	5523

11. Другие размеры и ритмы

Настоящие заметки о просодии, имеющие единственной целью дать читателю ясное представление о размере, использованном Пушкиным в ЕО, допускают исследование других размеров лишь в рамках самых общих замечаний об их происхождении. Достаточно сказать, что различия и сходство между русскими и английскими формами одинаковы у всех стихотворных размеров. То, что было сказано о скаде, наклоне, элизии и стяжении в приложении к четырехстопному ямбу, относится в равной мере к его хореическому подобию и к другим размерам на двусложной основе — таким, как триметр и пентаметр. В трехсложниках скады также возможны, но они встречаются очень редко (причем в английском языке реже, чем в русском); а наклоны в стихах, написанных трехсложниками, принадлежат к иному виду по сравнению с теми, что встречаются в двоичных стопах, поскольку в троичных они не затрагивают метрического ударения, а совпадают с двумя смежными понижениями.

Трехстопный ямб, этот мелодичный звон «карманной» поэзии, живой ритм которого позволяет в английском языке связать размер и каданс, в русском языке не прижился. Мне не вспомнить ни одного значительного серьезного произведения, написанного полностью этим размером. Знаменитые стихи Тютчева:

Зима недаром злится,

Прошла ее пора...

бесспорно, относятся к жанру легкой поэзии.

Пятистопный ямб, рифмованный или нерифмованный, употребляется в русской поэзии не столь широко, как в поэзии англоязычной; однако в белом стихе он соперничает с английскими и немецкими образцами в области односложных наклонов, переносов и свободной цезуры (в этой связи следует обратить особое внимание на пушкинские «Маленькие трагедии»), а большое разнообразие скадов и неограниченное использование звучных женских окончаний, наряду со строгими мужскими окончаниями, превосходно компенсируют отсутствие элизии и двусложного наклона.

Шестистопный ямб, раскрепощенный лишь тогда, когда модуляции длинных подверженных скаду слов приводят в волнообразное движение его полустипшия, чахнет в английском языке, задушенном служебными словами, унылыми мужскими рифмами и лишенными гибкости словами односложными, однако в русской поэзии он обретает чрезвычайную музыкальную прихотливость, которую ему сообщают плавные скады и мелодия подлинных перекрестных рифм (женских, чередующихся с мужскими). Следует отметить, что русский шестистопный ямб допускает цезуру со скадом, что невозможно в послужившем для него моделью французском александрийском стихе. Вот пример того, как звучала бы русская элегическая строфа, если бы ее перевели английским шестистопным ямбом:

A linden avenue where light and shadow mingle  
Leads to an ancient slab of opalescent stone,  
Whereon the visitor distinguishes a single  
Unperishable word to scholarship unknown.

(Липовая аллея, где смешиваются свет и тень,  
Ведет к древней плите из камня цвета опала,  
На котором пришелец различит одно  
Сохранившееся слово, неизвестное науке.)



Четырехстопный хорей применяют в русском языке для создания серьезных стихотворных произведений много реже, чем четырехстопный ямб, тем не менее этим размером было написано несколько замечательных произведений (например, «Сказки» Пушкина). Система скадов четырехстопного хорей одинакова с системой скадов четырехстопного ямба. Следует обратить внимание на то, что в стихотворении, написанном четырехстопным стихом, ямбические строки никогда не сочетаются с хорейскими, как в экспериментах некоторых английских поэтов (Мильтона, Блейка, Колриджа). Однако пятистопный хорей — форма очень редкая в английской поэзии (использованная, например, Браунингом в произведении «Еще одно слово» (Browning, «One Word More», 1855) — был введен Третьяковым в идиллии, написанной в 1752 г., и служил Лермонтову, Блоку и другим поэтам замечательным музыкальным выразительным средством, подражание которому на английском языке выглядело бы так:

Nobody has managed to unravel  
That inscription on the stone; and yet  
Fools get formidable grants to travel  
To the limits of their alphabet.

(Никому не удалось расшифровать  
Эту надпись на камне; и все же  
Глушцы получают внушительные субсидии для путешествий  
Вплоть до последней известной им буквы.)

Трехсложные размеры принесли в России богатые плоды. Русскому стихотворцу легко начать строку дактилем, потому и русский дактилический гекзаметр не столь отвратителен, как английский, а трехстопные трехсложники принадлежат к самым гармоничным формам среди существующих. В англоязычной поэзии трехстопный амфибрахий обычно перемежается с анапестическими стихами. Самым показательным примером, пожалуй, может служить «Долорес» Суинберна (Swinburne, «Dolores», 1866), произведение ужасное во всех остальных отношениях.

В трехсложных стопах также образуются скады и наклоны, но здесь положение несколько иное, чем в стопах двусложных.

В трехсложниках стопы со скадами встречаются сравнительно редко; ниже я привожу несколько примеров такого рода модулирующих со скадом на второй стопе в (1) трехстопном анапесте, (2) трехстопном амфибрахии и (3) трехстопном дактиле:

(1) None too prosperous but not a pauper  
Незажиточный, но и не нищий

(2) Lived opulently but not wisely  
Роскошествовал, но не мудро

(3) Sorrowful but not submissive  
Горестный, но не покорный

Впрочем, любому поэту известно, что пример (1) можно скандировать как пятистопный хорей (со скадом на «-gous» и с полускадами и на «pone» и «not»); пример (2) — как четырехстопный ямб (с двумя смежными скадами II и III на «-lent» и «but»); а пример (3) — как четырехстопный хорей (также со скадами II и III на «-full» и «not»).

Двусложные наклоны в трехсложниках не связаны (как в двусложных размерах) со скадами, поскольку, как уже упоминалось, они совпадают с двумя смежными понижениями. Двусложное слово практически нейтрализуется, образуя пиррихий. Встречаются эти наклоны довольно часто. Образцовым примером из русской поэзии может служить третья строфа песни Земфиры в пушкинских «Цыганах» (1824):

Старый муж, грозный муж...

В качестве примера из английской поэзии возьмем слово «only» в написанном амфибрахийем стихе 12 «Мечтаний бедной Сюзен» Вордсворта (Wordsworth, «The Reverie of Poop Susan», соч. 1797, опубл. в 1800).

The one only dwelling on earth that she loves.  
Одно только в мире ей любо жилье.

## 12. Различия в употреблении стихотворных размеров

Как в английской, так и в русской поэзии двусложные размеры определенно преобладают над трехсложными; однако в англоязычной поэзии это преобладание, пожалуй, сильнее, чем в русской. По причинам, связанным главным образом с краткостью английских слов, написанное трехсложным размером английское стихотворение кажется более бесформенным, более неуверенным, более зависящим от искусственного заполнения пробелов, и на деле более трудным для читательского восприятия, нежели стихотворение, написанное двусложным размером. В русском языке использование и восприятие трехсложника не сопряжено с такими трудностями, так как в нем часто встречаются длинные слова. Поэтому по-русски было написано больше выдающихся стихотворных произведений дактилем, анапестом и амфибрахийем, чем по-английски.

<sup>27</sup> При упрямо  
нежелании отказаться  
от спондея и  
пиррихия, отнюдь не  
являющихся стопами,  
так как ими нельзя  
написать ни  
стихотворения, ни  
даже двустишия,  
которые отвечали бы  
правилам тонической  
просодии.  
(Примеч. В. Н.)

Паузные формы (соединяющие размер и ритм) были уже с давних времен естественным образом усвоены английскими поэтами и весьма помогли уменьшить и монотонность, и чрезмерную орнаментальность английских трехсложных стоп. В русской поэзии пропуски понижений, образующие паузный стих, не находили широкого применения до Блока (бесспорно, величайшего из поэтов двух первых десятилетий нашего века), заимствовавшего этот прием скорее у немецкого, а не у английского ритма и написавшего в такой манере ряд прекрасных стихотворений. Однако еще в 1832 г. Тютчев (в стихотворении «Silentium», напечатанном впервые в том же году журналом «Молва») ввел музыкальный ритм смешанного, или нерегулярного, размера, которым он воспользовался также в своей вдохновленной Гейне «Последней любви», впервые напечатанной в 1854 г. (журналом «Современник»). Ритмические формы можно было бы вывести непосредственно из силлабических, если бы это пришлось в голову какому-нибудь гениальному русскому поэту до того, как Ломоносов ввел в употребление силлабо-тоническую просодию. Несколько опытов в этом направлении проделал Державин, но строгое следование правильному метру школой Жуковского, Батюшкова и Пушкина не допустило признания ритмического размера.

Английские поэты так последовательно и с такой легкостью чередуют строки анапеста со строками амфибрахия, что исследователи поэзии, говорящие только на английском языке, могут вообще не признать амфибрахий самостоятельным размером, сочтя его выдумкой изобретательных стиховедов (наряду с молосской стопой и тому подобным)<sup>27</sup>, принимая строки, написанные амфибрахией, даже в случае их преобладания в стихотворении, за обезглавленный анапест. В России, напротив, вплоть до освобождения стихотворных размеров, связываемого обычно с именем Блока, поэты, писавшие трехсложниками, обнаруживали очевидную склонность соблюдать на протяжении всего стихотворения независимо от его длины (за исключением имитаций так называемых классических гекзаметров, где позволялось опускать понижения) или строго амфибрахий, или строго анапест, или строго дактиль.

Самое разительное отличие английских стихотворений, написанных двусложными размерами, состоит в использовании приема обезглавливания английского ямба (что анапест, будучи по природе двуглавым, может пережить). Введение четырехстопных хореических стихов по отдельности или по несколько подряд в качестве начала четырехстопного ямба, в котором они затем и утверждаются, — обычное дело для английских поэтов, это и помогло им создать образчики столь прелестных стихотворений, что в их свете стиховеды низводят хорей до положения обезглавленного ямба. Прерывание последовательности ямбических строк одной или несколькими хореическими строками совершенно чуждо русской просодии во все времена ее существования, но ничто не препятствует ввести в нее такие вариации. Впрочем, коренная причина их отсутствия исходит из наиболее общего различия английского и русского языков, проявляющегося как в речи, так и в стихотворных произведениях. Это различие заключается в том, что единственное ударение слова любой длины в русском языке строже, сильнее и отчетливее, чем в английском, и неожиданный переход от ямбической строки к хореической всегда сопряжен здесь с более сильным потрясением (в то же время, более свободные и менее выразительные модуляции русских трехсложников позволяют гораздо легче перейти от одного трехсложного размера к другому). В английском же длинном слове второстепенное ударение нередко принимает на себя часть груза, приходящегося на основной ударный слог; а существование в английском стихе сдвоенного наклона и рифмы со скадом (в то время как в русской поэзии и то и другое встречается лишь в рудиментарных формах) иллюстрирует гибкость размера, восхитительно проявляющаяся, когда в четырехстопных стихах хореическая строка пробегает легкой рябью по двустишию, начавшемуся нарочито гладким течением ямба.

### 13. Рифма

Если не считать нескольких отдельных шедевров (таких, как прекрасные, но, безусловно, восходящие к чужим образцам драмы Пушкина), мы сможем утверждать, что за последние двести лет существования в России силлабо-тонической системы белым стихом не было создано ничего, что по размаху, великолепию и всеобъемлющему влиянию было бы подобно нерифмованному пятистопному ямбу в Англии со времен Чосера. С другой стороны, на протяжении пятисот лет рифмованным четырехстопным ямбом не было написано ни одного английского романа в стихах, сравнимого по художественным достоинствам с «Евгением Онегиным» Пушкина. В дальнейшем, дабы облегчить сопоставление, анализ русских и английских рифм будет ограничен XIX в.

Рифма не принадлежит размеру, не является она и частью последней стопы, будучи, пожалуй, ее подковой или шпорой. Рифма может точно соответствовать последнему слогу, если совпадает с последним иктом в мужских стихах (отсюда название «мужские рифмы», то есть рифмы, на которые приходится ударение единственного или последнего слога слова), либо (в русском и французском языках) она может быть декоративным и очень красивым дополнением женских и «длинных» стихов (отсюда название «женские рифмы», с ударением на предпоследнем слоге, и «длинные рифмы» с ударением на третьем от конца слоге). Термины «одиночная» («single»), «двойная» («double») и «тройная» («triple»), употребляемые некоторыми английскими теоретиками для обозначения мужских, женских и длинных рифм, нечеткие, так как рифма — это не участвующее в ее образовании слово, а эффект, производимый двумя, тремя или несколькими «похожими окончаниями» (как гласит знаменитое определение рифмы); поэтому точным значением названия «одиночная рифма»

было бы единство подобных окончаний во всем стихотворном произведении (например, «похожие окончания» по всему стихотворению). То, что я обозначаю термином «длинная рифма», русские теоретики называют рифмой «дактилической», такое определение вводит в заблуждение, не только потому, что рифма не относится к размеру и ее не следует описывать терминами метрики, но и потому, что длинная рифма, или длинная концовка, стихов двусложного размера звучит совсем не так, как дактилическая мелодия длинной рифмы, или длинной концовки, в стихе трехсложного размера. В ямбе и хорее слух улавливает выпадающее из размера эхо двусложного метра, а голос (хотя и не сообщает последнему слогу того же качества, что и мужской рифме со скадом) скандирует последний не несущий словесного ударения слог более резко, чем если бы мы скандировали тот же самый слог в трехсложном размере.

Дальнейшее перемещение словесного ударения к началу возникает при использовании акробатической (stunt) рифмы, еще не встреченной мною в крупных стихотворных произведениях ни на английском, ни на русском языках. Следует отметить, что женская рифма и более длинные виды рифмы могут захватывать два и более слов.

<sup>28</sup> В этом и в других примерах гласные обозначают женские рифмы, согласные — мужские рифмы, а заглавные гласные буквы — длинные рифмы. (Примеч. В. Н.)

<sup>29</sup> В английском языке такие неточные рифмы, как «love — off» или «grove — enough», могут довольно любопытным образом одновременно и услаждать слух и зрение, и досаждать им. (Примеч. В. Н.)

<sup>30</sup> Тем не менее следует отметить, что применение элизи для того, чтобы уложить в слове «стороны» хорешескую стопу двусложного размера, было бы сочтено еще более безвкусным, нежели рифмование его со словом «вороны». (Примеч. В. Н.)

Рифмы могут быть смежными (в двустипших, трехстипиях и т.д.), или перекрестными (bcbc, bcbcbc, abab, baba, AbAb и т.д.)<sup>28</sup>, или опоясывающими (одна рифма опоясывает, или «охватывает» двустипшие или трехстипия, например, abba, bcccb и т.д.).

Чем более удалено по смыслу или по грамматической категории одно слово от другого, с ним рифмующегося, тем богаче кажется такая рифма.

Рифмоваться могут концовки с разным написанием, например, «laugh — calf», «tant — temps», «лед — кот». В этом случае рифмы называются слуховыми. Зрительные рифмы, не используемые более во французском языке («aimer — mer»), по традиции допустимы в английском («grove — love») <sup>29</sup>, а в русском они едва ли возможны, за исключением, например, «рог — Бог» (поскольку буква «г» в слове «Бог» произносится как «х») и «вороны — стуроны», где второе «о» во втором слове произносится столь неотчетливо, что это слово почти производит впечатление двусложного (это довольно редкий случай в русском языке, где, как правило, ухо слышит то, что видит глаз)<sup>30</sup>. Пожалуй, ближе всего к английской гинандрической рифме, вроде «flower — our», оказалась бы русская рифма наподобие «сторож — морж», но я не припомню, чтобы такую рифму кто-нибудь дерзнул использовать.

Строго говоря, не существует никаких законов или правил рифмовки, за исключением очень общего правила, согласно которому, наиболее удачная рифма должна быть (как говорят французы) «удивительной и приятной», а обычная рифма должна, по крайней мере, создавать ощущение устойчивого благозвучия (это, впрочем, справедливо применительно к банальным рифмам и во всех остальных языках), при том что из поколения в поколение переходят определенные принимаемые всеми условности. Однако даже эти ощущения может изменить, а традиции нарушить любой поэт, чей гений оказывается достаточно мощным и самобытным, чтобы быть достойным подражания.

Самое общее различие между английской и русской рифмой заключается в том, что в русских стихах гораздо больше женских рифм, и что по своему разнообразию и богатству русская рифма близка к французской. В результате русские и французские поэты могут позволить себе роскошь требовать от рифмы большего, чем английские. Скромные, неброские рифмы английского языка отличаются особой негромкой, но утонченной красотой, не имеющей ничего общего с поразительно блестящими рифмами романтических и неоромантических стихов французских и русских поэтов.

Во французском языке наличие по крайней мере двух разных согласных перед конечным «немым» *e* вынуждает эту букву слегка зазвучать («maître», «lettre», «nombre», «chambre» и т.д.), что позволяет французскому поэту имитировать и размер, и женскую рифму англоязычных и русских стихов. Представим себе следующую строку по-французски:

Le maître siffle, son chien tremble.

Ее можно скандировать (произнося слова медленнее, чем это сделал бы француз) так, что почти не будет отличия от, скажем, английской строки:

The master whistles, his dog trembles

или от ее русского соответствия (в котором, кстати, отсутствует обратный разделенный наклон, а также слабые односложные слова):

Хозяин свищет, пес трепещет.

Точно так же, взяв слова «Phedre» (фр.), «feather» (англ.), «Федра» (рус.), мы можем сказать, что хотя бы приблизительно они рифмуются и что «Phedre — cedre» — это в той же мере женская рифма, что и «feather — weather» или «waiter — ветер». Более же пристальное рассмотрение этих слов покажет, что «Phedre» несколько короче, а «feather» (или «waiter») еще чуть-чуть короче, чем «Федра» (или «ветер»).

Это различие сразу же станет очевидным, стоит нам рассмотреть другую группу слов: «mettre» (фр.), «better» (англ.), «метр» (рус.). «Метр — ветр» (архаическая форма слова «ветер») это мужская рифма, но по конечному звуку она почти идентична французским словам «mettre» или «mitre». С другой стороны, если англичанину удастся правильно произнести «метр», то возникнет гинандрическая связь со словом «better», но лишь в тех рамках, в каких она существует между «fire» и «higher».

Другой вид «немого» *e*, воспринимаемый лишь зрительно, это, так сказать, «глухонемое» *e*. Взяв слова «palette» (*фр.*), «let» (*англ.*), «лет» (*рус.*), мы увидим, что там, где во французском языке образуется женская рифма («palette — omelette»), английское и русское ухо уловят гармонию с мужскими окончаниями на «-ет». Следовательно, если сочинить строку вроде:

Telle montagne, telle aurore,

то исследователь размера будет поражен, обнаружив, что, с точки зрения силлабической, она идентична ямбически звучащей строке:

Le maître siffle, son chien tremble.

Теперь мы непосредственно подошли к сравнению английской и русской рифмы.

Существуют стихотворения на русском языке, написанные одними мужскими рифмами или одними женскими, но если в английских стихах женская рифма может неожиданно появиться в длинной череде мужских рифм, то в серьезных русских стихах такого не бывает. Ни в английской, ни в русской поэзии нет необходимости строго выдерживать формулу рифм на протяжении всего стихотворения, но в русском стихотворении со свободной схемой рифмовки, где употреблены оба вида рифм, концовки, принадлежащие к разным группам рифм, не должны находиться в смежных строках (например, *ababaeceded* и т.д.), если только намеренно и многократно не повторяется какая-либо единообразная формула.

Русская мужская рифма допускает, чтобы тождество ограничивалось лишь последней гласной, если перед нею стоит другая гласная или мягкий знак («моя», «тая», «чья»); в других же случаях требуется совпадение по крайней мере двух букв («мой» и «Толстой»; «сон» и «балкон»). Во всех случаях, когда конечной гласной предшествует согласная, русская рифма подчиняется правилу «опорной согласной» («consonne d'appui»). Слово «да» рифмуется с «вода» и не рифмуется с «Москва»; слово «три» рифмуется с «дари» и «утри» и не рифмуется с «проси», в отличие от английских «tree» и «see». В этом отношении, однако, традиционно разрешена (по очевидным причинам, вытекающим из лирического содержания) некоторая свобода падежных окончаний слова «любовь»: форма «любви» может рифмоваться со словами, у которых предпоследний звук гласный, например, «твоей». Пушкин идет даже дальше; в гл. 3, XIV он рифмует «любви — дни», что непозволительно и может считаться единственной по-настоящему плохой рифмой во всем *ЕО*. В английском же языке все, разумеется, наоборот, и, хотя опора на согласную иногда бывает неизбежна — по причине общей бедности рифм, — такие совпадения звуков, как «sea — foresee» или «Peter — repeater» у большинства поэтов прошлого вызвали отвращение.

Любопытная особенность русских женских рифм заключается в свободе, предоставляемой некоторым распространенным безударным окончаниям. Возьмем следующие слова: «залы», «малый», «алой», «жало», «Урала». Окончания этих слов после «л» несколько отличаются звучанием; однако русский поэт и пушкинского, и более позднего времени, не колеблясь, рифмовал «залы — малый», «малый — алой» и «жало — Урала». Первая из этих трех рифм даже не лишена определенной эlegantности; вторая — совершенно правильной (ведь в старомодном или декламационном произношении окончание прилагательных «-ый» произносится как безударное «-ой»), а рифма «жало — Урала» может шокировать пуриста, но употребляется, тем не менее, часто (Пушкин рифмует и «рана», и «рано» с «Татьяна»). С другой стороны, «залы» не рифмуется ни с «алой», ни с «жало», ни с «Урала»; последнее же из этих слов не рифмуется ни с одним из первых трех в списке. Ничего подобного не существует во французском языке, а в английском мы сможем найти лишь весьма отдаленные аналогии (ср.: «alley» и «rally» или такие просторечные ассонансы, как «waiter — potato»).

Как уже упоминалось, женская рифма в русских стихах воспринимается на слух чуть более полной и гораздо более плавной, нежели женская рифма в стихах английских. Она (как и мужская рифма) больше любит маскироваться, нежели ее английское соответствие. Чем ближе к началу рифмующихся слов совпадают буквы, тем более яркой и удивительной кажется такая рифма, если только пропорционально сближению написания возрастает разница в смысле. Так, идентичная рифма «супруга» (то есть «жена») и «супруга» (род. пад. от «супруг»), вполне соответствуя замечательной комической тональности поэмы Пушкина «Граф Нулин» (1825), в которой она употреблена, была бы слабой в серьезном поэтическом произведении.

В женских рифмах или в мужских окончаниях, состоящих из двух букв, «опорная согласная» желательна, но не обязательна. Ниже следуют примеры рифм, которые становятся богатыми благодаря ее присутствию, а также по некоторым другим причинам:

склон — Аполлон  
простой — золотой  
простой — Толстой  
простая — золотая  
простая — стая  
встречает — отвечает

Богатство рифмы может достигаться и такими тонкими сдвигами ключевых согласных, как в паре «балкон — склон», где орнаментальная опора создается аллитерацией.



Существование концовки со скадом в двусложных размерах возможно в том случае, когда строка завершается словом, имеющим не менее трех слогов, с второстепенным ударением или на последнем или на третьем от конца слоге; но поскольку по самой своей природе русское слово может иметь только одно ударение, рифма со скадом (скад IV в четырехстопном ямбе) не употребляется в русской поэзии. Несколько раз она встречается в неуклюжих виршах XVIII в., будучи там просодической погрешностью, однако в наше время ряд экспериментов с нею предприняли истинные поэты. Я помню, как однажды в Ялте, во время гражданской войны, холодной и мрачной зимой 1918 г., когда волны бушующего моря рвались через парапет и разбивались о плиты набережной, замечательный и прекрасно образованный поэт Максимилиан Волошин (1877 – 1932) читал мне в кафе великолепное патриотическое стихотворение, в котором местоимение «моя» или «твоя» рифмовалось с концовкой строки «и непреодолимая», образовавшей комбинацию скадов I+II+IV.

<sup>31</sup> «Одиночество»  
(англ.).

В английском языке положение совсем иное. Закончив строку словом «solitude»<sup>31</sup>, мы убедимся, что второстепенное ударение на его последнем слоге (особенно заметное в американском произношении) позволяет нам использовать это слово для создания абсолютно банальной рифмы (вроде «solitude – rude»). Однако не все длинные слова дают поэту такую возможность, а если и дают, то под принуждением (например, «horrible» лишь с трудом можно заставить рифмоваться с «dull» или «dell»). В других случаях начинает действовать традиция, и, в соответствии со старинной поэтической вольностью или просодической условностью, многосложные слова, заканчивающиеся на «у» («-ту», «-гу», «-пу» и т.д.), доставляют английскому стихотворцу сомнительное удовольствие, рифмуясь с «see», «me», «tree» и т.д.

В русских стихах мне удалось найти нечто, отдаленно напоминающее полускад IV, только в одном случае, который, однако, требует определенных предварительных рассуждений.

В русском языке представления о неопределенности времени, места, человека, вещи или образа действия, передающиеся в языке английском с помощью компонента «some» («sometime», «somewhere», «someone», «something», «somehow» и т.д.), выражаются путем использования частицы «-нибудь», которую присоединяют через дефис к словам «когда», «где», «кто», «что», «как» и т.д. Таким образом, «когда-нибудь» обозначает «sometime», «где-нибудь» – «somewhere», «кто-нибудь» – «someone» или «somebody», «что-нибудь» – «something», «как-нибудь» – «somehow» и т.д. Тут надо отметить, что в обычной речи или в любой части метрической строки двусложного размера, кроме ее концовки, перечисленные сложные слова имеют ударение на слоге, предшествующем лишенной ударения частице «-нибудь». Строка:

Кто-нибудь, кто-нибудь, кто-нибудь

Somebody, somebody, somebody –

представляет собою правильный трехстопный дактиль с длинной концовкой. Более того, некоторые родовые или падежные формы, принимающие флексии (например, «какая-нибудь»), находясь в строке двусложного размера, автоматически получают единственное словесное ударение на первой части этого сложного слова и вовсе не имеют никакого словесного ударения на конце своего второго компонента, потому что в противном случае они не вписались бы в размер.

Пушкин и другие поэты его времени рифмуют «кто-нибудь», «где-нибудь» и прочее с «грудь», «путь», «блеснуть» и т.д. Рассказывая о поверхностном и бессистемном образовании Онегина, наш поэт начинает свою знаменитую строфу (гл. 1, V) так:

Мы все учились понемногу,  
Чему-нибудь и как-нибудь:

Так воспитаньем, слава Богу,  
У нас немудрено блеснуть.

«Чему-нибудь» – дательный падеж от «что-нибудь», и второй стих, в котором содержится это сочетание,

Чему-нибудь и как-нибудь

У – / – У – У – / – У –

модулирован очень похоже на английский:

With Cherubim and Seraphim<sup>32</sup>

<sup>32</sup> С херувимом и  
серафимом (англ.).

(Кристина Россетти, «Порог монастыря», стих 24 / Christina Rossetti, «The Convent Threshold»). Русский читатель, тем не менее, совсем не ожидает скада на последнем икте и, декламируя пушкинскую строку, произнесет слог «будь» с более сильным ударением, нежели в обычной речи.

В первой трети XIX в. у хороших русских поэтов проявлялась склонность избегать легкой рифмы, образуемой глагольными окончаниями (неопределенной формы – «-ать», «-еть», «-ить», «-уть»; прошедшего времени – «-ал», «-ала», «-ало», «-али», «-ил», «-ила» и т.д.; настоящего времени – «-ит», «-ят», «-ает», «-ают» и многими другими очень часто повторяемыми окончаниями), либо употреблять ее как можно реже, либо обогащать ее с помощью «опорной согласной».

Хотя в ЕО бедные глагольные рифмы, как и бедные рифмы существительных (на «-анье» и «-енье», приблизительно соответствующие английским окончаниям «-ation»



и «-ition», и падежные окончания, такие, как «-ой») встречаются, пожалуй, чаще, чем следовало бы ожидать от нашего поэта, столь изумительно владевшего мастерством стиха, вышеупомянутая склонность заметна в романе даже в тех местах, где преднамеренно перечисляются действия или эмоции, а потому трудно избавиться от монотонности в рифмах.

В пригоршне рифм, наугад зачерпнутых из *ЕО*, мы можем выделить столь богатые, как:

пиров — здоров  
 зевал — зал  
 да-с — глас  
 кровью — Прасковью  
 несносный — сосны  
 история — Красногорья  
 доволен — колоколен  
 рада — маскарада  
 и лучшую рифму во всем произведении:  
 синий — Россини,

В изобилии попадаются также и невыразительные или бедные рифмы, например: Ричардсона — Грандисона

ближе — ниже;  
 легкие для рифмовки падежные окончания:  
 умом — лицом;  
 легкие и неточные рифмы:  
 проворно — покорна  
 приезд — присест;  
 и банальные рифмы вроде:  
 любовь — кровь  
 очи — ночи.

В английском языке прихотливые или составные рифмы, подобные шутовским колокольчикам веселых стихоплетов, несовместимы с серьезной поэзией (несмотря на талантливые попытки Браунинга возвысить их). Русский поэт Пушкин может вполне естественно и изящно рифмовать «где вы — девы», но английскому поэту Байрону не сошло бы с рук, попытайся он рифмовать «gay dens — maidens».

Начало гл. 4, XLIV содержит одну из самых изощренных рифм во всем *ЕО*, неожиданное и одновременно приятное для слуха созвучие иностранного имени с типично русским словосочетанием, несущим ударение на предлоге:

Прямым Онегин Чильд-Гарольдом  
 Вдался в задумчивую лень:

Со сна садится в ванну со льдом,  
 И после, дома целый день...

Байрон не смог бы написать в этом случае ничего, кроме бурлескных строк вроде:  
 And similar to the boyar Onegin,

.....  
 With a cold bath my Harold would the day 'gin...

(И подобно боярину Онегину,

.....  
 Холодной ванной мой Гарольд начинал свой день...)

А может быть, он рифмовал бы «licent» с «ice in't». <...> Вслед за критикой слабых рифм укажем в этой же гл. 4, XLIII еще одну удивительную рифму: «В. Скотт — расход», это слуховая рифма, поскольку второе слово произносится «рас-хот», комически переключаясь с именем английского писателя.

Остается сказать несколько слов о длинной рифме. Поскольку тысячи русских слов имеют ударение на третьем от конца слоге или принимают это ударение в своих флективных формах, длинная рифма, особенно слабая (например, «нежные — мятежные» или «пылающий — мечтающий»), употребляется в русском языке гораздо чаще, нежели в английском. В русском языке она не ассоциируется ни с экстравагантностью, ни с заурядностью. В первой трети прошлого века она не была богатой и не получила большого распространения, но затем ее прихотливость и очарование стали медленно, но верно расти у поэтов, склонных к экспериментированию. Самое, наверное, знаменитое стихотворение с длинными рифмами (в перекрестном чередовании с мужскими) — это блоковская «Незнакомка», написанная четырехстопными ямбическими стихами, в которых хоровод рифм, вовлекающий в себя дополнительные слоги, напоминает отблески света фонарей в канавах вокруг дач, где происходит действие. Однако в крупном произведении длинная рифма создает невыносимо монотонный ритм. Кроме того, ее самые замечательные образцы («скромно ты — комнаты» Фета или «столиков — кроликов» Блока) до такой степени тесно ассоциируются именно с теми стихотворениями, где они впервые были употреблены, что их появление в других стихах неизбежно создает впечатление беспомощного или осознанного подражания первоисточнику. Поиск эффектных рифм привел в конечном итоге русских поэтов к употреблению неточных или ассонансных рифм, но их исследование лежит за пределами данной работы.

Читатель ни в коем случае не должен путать мужские рифмы со скадом и *длинные рифмы*. В приводимом ниже примере все шесть строк написаны четырехстопным ямбом, в первой и третьей строках рифма длинная, во второй и четвертой — мужская, в пятой и шестой — женская со стяжением.

The man who wants to write a triolet,  
When choosing rhymes should not forget  
That some prefer a triple violet  
And some a single violet,  
Nor should he spurn the feminine vi'let  
Blooming, contracted, on its islet.\*\*\*

(Тот, кто хочет написать триолет,  
Выбирая рифмы, не должен забывать,  
Что одни предпочитают тройную фиалку,  
А другие — одиночную фиалку;  
Не следует гнушаться и женской фиалкой,  
Цветущей, сжавшись, на своем островке.)

То обстоятельство, что рифма, независимо от ее длины, не принадлежит стихотворному размеру строки, влечет за собой определенные любопытные последствия. Если, например, мы напишем четырехстопным ямбом двустопишие, имеющее не просто длинную, а чудовищно длинную рифму, похожую на анаконду, мы увидим, что, несмотря на наличие после икта еще шести дополнительных слогов, превращающих всю строку в четырнадцатисложную, она по-прежнему остается четырехстопной (или, как называли бы ее некоторые, «восьмисложником»):

Есть рифмы прочные, напрашивающиеся,

И многоножки есть, подкашивающиеся.

По своей метрической величине это двустопишие тождественно следующему:

Есть рифмы точные, и есть

Другие. Всех не перечить.

### Примечания

\* В английской стиховедческой терминологии слово «metric» употребляется применительно и к античному стихосложению (по русской терминологии — метрическому), и к современному английскому, немецкому и т. п. стихосложению, в русском стиховедении называемому «тоническим». Применительно к русскому стиху эквивалентом английского «metric» является «силлабо-тонический».

\*\* В стиховедении это явление называется синкопой.

\*\*\* В этом стихотворении В. Набокова даны три разных произношения английского слова «violet». В третьей строке речь идет о «тройной» или, по терминологии В. Набокова, «длинной» рифме (v'iolet) с ударением на третьем с конца слоге; в четвертой строке иллюстрируется «одиночная», или мужская, рифма с ударением на последнем слоге (viol'et); в пятой строке представлена женская рифма, то есть слово «violet» сжато до двух слогов, и ударение приходится на второй с конца слог (v'i'olet).

*В.Д. Рак*

# Приложения

## К.Э. ШТАЙН ГАРМОНИЯ И СИМВОЛ

Символ является центральным понятием в поэтике Блока, а основная особенность языка им самим определяется как попытка «сказаться душой без слов», по выражению Фета, отсюда язык избирается «поневоле условный» (11, с. 426).

Произведения, написанные методом символизма, год от года сложнее в прочтении, т.к. язык этот составляет особую подсистему поэтического языка, строящуюся по присущим ей весьма строгим канонам, во многом оговоренным участниками, «знающими»: «...когда в душах нескольких людей оказываются заложенными эти принципы, зарождается символизм, возникает школа», — писал Блок (11, с. 426).

Уже отмечалось, что символисты, понимая особенности прочтения их произведений, настраивали на «сотворчество». Таким образом, форма произведений символистов и их язык — это форма и язык заведомо действенные, т.к. читателю или интерпретатору творчества «надо, постигнув душу художника, воссоздать ее, но уже не в мимолетных настроениях, а в тех основах, какими определены эти настроения» (21, с. 49).

При этом как одна из неотъемлемых особенностей языка Блока выступает многослойная и многоплановая пресуппозиция символа, т.е. такая система фоновых знаний, которая органично включает не только сведения, связанные с реалиями, которые определяются словом, но и с целой системой философских и эстетических посылок, на которые указывает тот или иной словесный знак. А. Блок писал: «Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика. Вместе они образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры» (10, с. 207). Сейчас можно с полной уверенностью говорить о том, что каждый символ А. Блока также несет в себе драгоценную ношу.

Кроме того, символ, с присущим ему обобщенным характером, имеет, как языковой и эстетический знак, обширные связи как в контексте творчества, так и в контекстах школы. Символы стихотворения «Незнакомка» (1906) органично связаны, например, не только с циклом *Город* и со всей 2-й книгой стихов, но и с такими драматургическими произведениями, как «Балаганчик» (1906), «Незнакомка» (1906), «Песня судьбы» (1908) и др., а также с теоретическими работами А. Блока, его прозой, и в первую очередь со статьями. «О современном состоянии русского символизма» (1910), «О назначении поэта» (1921) и т.д. В свою очередь, доклад, а потом статья «О современном состоянии русского символизма» — ответ на доклад Вяч. Иванова и одновременно «иллюстрация к его тексту» (11, с. 426)<sup>1</sup>. С названными работами Блока и Иванова непосредственно связана ответная статья Брюсова «О речи рабской» (23)<sup>2</sup>, А. Белого «Венок или венец» (Аполлон, 1910, № 11) и многие другие<sup>3</sup>.

Отсюда вытекает такая особенность символа (на нее указывал еще А. Шопенгауэр) как постепенная утрата и иногда даже полная потеря его мотивации.

Этого нельзя не принимать во внимание как в процессе изучения творчества А. Блока, так и в процессе его преподавания, ибо подход к его произведениям с обычной меркой может привести или к упрощенному прочтению или просто к непониманию, отсюда угроза отрыва от мощного пласта русской культуры, неумение прочесть произведения последующей плеяды русских поэтов. Эти замечания имеют под собой достаточно серьезные основания. Так «не только символика Блока, но и термин *символ* по разного рода причинам, — пишет А.Ф. Лосев, — потерял в настоящее время ясное содержание и определенный смысл, поэтому большое терминологическое исследование еще предстоит» (32, с. 54; см. также: 33).

Исследование произведений А. Блока осложняет, по терминологии Вяч. Иванова, «неисчерпаемость», «беспредельность» значения символа, «его неадекватность внешнему слову» (1, с. 31). Это не следует понимать как гиперболу, т.к. слово в слитном творчестве А. Блока (а он сам называл свою поэзию романом в стихах) вступает в такие многочисленные связи и зависимости, что его значение оказывается и вправду потенциально неисчерпаемым. Хотя общая сущность всегда познаваема, ибо значение создается в системе конкретных текстовых связей, которые являются внутренне и внешне организованными, а значит и направленными. Среди многочисленных определений символа обращает на себя внимание формулировка А. Белого, который рассматривает поэтический символ как «чрезвычайно сложное единство». Отсюда символ в поэзии выполняет важную организующую, гармонизирующую роль, т.к. символ — «единство в расположении художественного материала» (4, с. 134). А. Белый подробно прорабатывает этот тезис: «...изучая средства художественной изобразительности, мы различаем в них, во-первых, самый материал, во-вторых, прием, т.е. расположение материала, единство средств есть единство расположения, предопределяющее выбор; далее: художественный символ есть единство переживания воплощаемого в индивидуальном образе мгновения; наконец, художественный символ, данный нам в воплощении, есть единство взаимодействия формы и содержания; форма и содержание тут лишь средства; самое воплощение образа есть цель» (там же). Итак, увидеть, в чем состоит единство в расположении материала, т.е. раскрыть его гармоническую организацию, значит, в определенной степени раскрыть сущность символика в произведении, а значит, и ту «реальность, которая скрывается за словами» (11, с. 426). Сам же единичный символ имеет на этом основании сложную структуру. Это «образ, взятый из природы

<sup>1</sup> Доклад Вяч. Иванова был в обработанном виде опубликован сначала в журнале «Аполлон» (28), а позже в сб. ст. «Борозды и межи» (29) под названием «Заветы символизма».

<sup>2</sup> Впервые — Аполлон. — 1910. — № 9.

<sup>3</sup> На статьи А. Блока и Вяч. Иванова откликнулись позже С.М. Городецкий и Д.С. Мережковский. См. об этом в: 33, с. 756–758.

и преобразованный творчеством, символ есть образ, соединяющий в себе переживание художника и черты, взятые из природы» (4, с. 13). Здесь выявлена та фундаментальная триада, которая лежит в основе всякого поэтического символа: реалья (конкретное) — переживание художника (оценка) — образ (обобщение).

Как видим, символическое произведение раскрывается через внутренние и внешние связи образа. Эти связи находятся в определенной упорядоченности, они гармонизированы. Под гармонической же организацией произведения мы понимаем внутреннюю и внешнюю упорядоченность его языковых элементов, приводящую к неразрывности его языковой ткани, т.е. такой оптимальный отбор и строй составляющих его единиц, который приводит многообразию к единству; и это единство означает художественное совершенство, красоту. В терминах символистов это явление определяется как «внутренний канон» и выводится через переживание художником «иерархического порядка реальных ценностей, обнаруживающих божественное всеединство последней Реальности, в творчестве — живую связь соответственно соподчиненных символов, из коих художник тклет драгоценное покрывало Душе Мира, как бы творя вторую природу, более духовную и прозрачную, чем многоцветный пеплос естества» (29, с. 140 — 141).

Художественное творчество как более высокая реальность, по теории символистов, должно соответствовать гармонии мира и быть направленным на соответствие еще более высокой гармонии — Душе Мира, или в терминах Вл. Соловьева, Великого Существа. Сложный дуализм реального и идеального, их борьба практически всегда соответствует пониманию гармонии и А. Блоком. Таким образом, понятие гармонии как иерархического порядка — одно из центральных понятий в эстетике символизма. Но оно имеет еще одну сторону — понятие преображающей действительности через слово — символ, ибо «как только формы право соединены, соподчинены, так тотчас художественное слово становится живым и знаменательным» (29, с. 141). Отсюда тезис о «магии слова» (А. Белый), о «творческой магии слова» (К. Бальмонт). Как пишет А. Блок, «Слова поэта суть уже его дела. Они проявляют неожиданное могущество: они испытывают человеческие сердца...» (9, с. 162); отсюда «...заговорное слово побеждает самое грозное зло, и вызывает к жизни самые желанные сочетания творческой мечты» (К. Бальмонт) (3, с. 57).

В качестве посредника между поэтом и читателем «как силой творческой» употреблялся «условный» язык. К языку складывалось отношение как синтезу — язык как особый материал поэзии должен вбирать в себя возможности материалов других искусств, и в первую очередь, музыки и живописи (ср. у символистов культ Аполлона и Диониса), но не в подражании им проявлялось синтезирующее свойство языка, а в самих его музыкальных и живописных потенциях.

«Если я поэт, я умею живописать словом, — писал Вяч. Иванов, — если, поэт, я умею *петь* [курсив авт. — К.Ш.] с волшебной силой... если, поэт и мудрец, я владею познанием вещей и, услаждая сердце слушателя, наставляю его разум и воспитываю его волю...» (30, с. 147). Установка на соединение, синтез, как уже упоминалось нами, была моделирована на основе архетипического образа — лестницы Якова: «Ежели искусство вообще есть одно из могущественных средств человеческого соединения, то о символическом искусстве можно сказать, что принцип его действительности — *соединение*... И в каждом произведении истинно символического искусства начинается лестница *Иакова*» (30, с. 149) [выделено мной. — К. Ш.]. Мифологическая модель, полученная на основе этого архетипа предусматривает связь «верха» и «низа», разных космических зон (в наиболее полном виде — мир богов, людей и умерших). Символ, по мысли Вяч. Иванова, держится на поляризации его составляющих.

Как определяет гармонию сам А. Блок? В ее определении он, в целом, исходит из положений античной эстетики. Для него гармония — «согласие мировых сил, порядок жизни» в противоположность беспорядку, хаосу: «Из хаоса рождается космос, стихия таит в себе семена культуры, из безначалия создается гармония. Порядок — «родное дитя беспорядка» (9, с. 161). Итак, одна из основных черт гармонии — порядок, или преодоленный беспорядок. Именно гармония по Блоку — подлинная действительная сила, способствующая преобразованию мира. Поэтому она должна родиться из «безначальной стихии», т.е. хаоса жизни, поэт должен «привести эти звуки в гармонию, т.е. дать им форму» и, наконец, «внести гармонию во внешний мир» (9, с. 162). Гармония — действительна по мысли Блока, ничего нет равной ей по возможностям преобразования жизни: «Нельзя сопротивляться могуществу гармонии», ее «силе» (9, с. 162), «основному делу поэзии» (9, с. 165 — 166). Но «заботы суетного света», неизбежно ведут к конфликту поэта и читателя: «Испытание сердец гармонией не есть занятие спокойное и обеспечивающее ровное и желательное для черни течение событий внешнего мира» (9, с. 165). Дело же поэта «совершенно не соизмеримо с порядком внешнего мира. Задачи поэта ...общекультурные, его дело — историческое» (9, с. 165). Отсюда не каждый выдержит «испытание гармонией», это испытание дает человеку его подлинное звание.

Одним из фундаментальных принципов проявления порядка, гармонии, является симметрия. В творчестве Блока мы наталкиваемся на уникальное в своем роде и во многом противоположное пониманию других художников-символистов (например, А. Белому) осмысление симметрии. Оно, на первый взгляд, парадоксально по своему существу. Блок конкретизирует понятие симметрии через такие синонимы как «ложь, мертвечина», говорит о «губительном яде этой правильности», о том, что «правильность разлагающе действует на живую жизнь», награждает симметрию эпитетами с резко негативной оценкой: «страшно симметрично», «ядовитая симметрия» (15, с. 283). Анализируя творчество Ф. Сологуба, Блок особо выделяет понятие «чудовища жизни», хаоса,



искажившего гармонию; «задачу показать читателю нечто чудовищно-нелепое, так, однако, чтобы его можно было рассматривать беспрепятственно, как животное в клетке», Сологуб, по мнению Блока, решает с помощью симметрии: «Живое это — человеческая пошлость, а клетка — прием стилизации, симметрии. В симметричных и стилизованных формах мы наблюдаем нечто безобразное и бесформенное само по себе. Оттого оно веет на нас чем-то потусторонним, ирреальным — и за ним мы видим небытие, дьявольский лик, хаос преисподней» (19, с. 161).

Таким образом, понятие симметрии здесь синонимично понятию стилизации, а значит не просто принципу организации, но художественному приему, имеющему определенную семантику; если понимать стилизацию широко, как прием обобщенного и даже схематичного изображения явлений и предметов с помощью ряда условных приемов, упрощения формы, приводящих к геометризации, то упоминаемая «клетка» здесь соответствует истине. В творчестве Блока такая «клетка» создается различными средствами — композиционными, например. Зеркальное отражение в драме «Незнакомка» действий в кабачке и салоне подтверждается семантикой одинаковости действующих лиц, обстановки: В той же лирической драме «Незнакомка» авторский комментарий к первому видению содержит такие указания: «На обоях изображены совершенно одинаковые корабли с огромными флагами», «...двое совершенно похожих друг на друга: с коками и проборами, в зеленых фартуках, только у хозяина усы вниз, а у брата его, полового, усы вверх» (7, с. 73) и т.д. Семантика одинаковости, безличности, единообразия реализуется через множественное число существительных с обобщенным значением: «Идут прохожие в шубах и девушки в платочках», «несколько пьяных компаний» («Незнакомка»), «Мальчишки, женщины, дворники заметили что-то, махали руками, чертя незнакомый узор» («Последний день», цикл «Город») — или используются существительные абстрактные, также с обобщенной семантикой: «И по улицам — словно бесчисленных пил смех и скрежет, и визг» («Гимн», цикл «Город»). Мощное семантическое стяжение значения одинаковости достигается использованием местоимений *все, все, несколько, тоже, каждый* и т. п. В драме «Незнакомка» *все* и *все* проходят почти через все авторские ремарки, образуя жесткий геометрический каркас, на фоне которого как трагические фигуры осознаются — Поэт, Голубой, Звездочет. Их одиночество вырисовано геометрически: они одновременно и вписываются и не вписываются в понятие *все*. Вот некоторые из авторских ремарок: «*Все* становится необычайно странным. Как будто *все* внезапно вспомнили, что где-то произносились те же слова и в том же порядке»; «*все* визгливо хохочут», «*все* вертится», «*все* становится сказочным», «*все* замолкают...» и т.д.

То же наблюдается в «Песне судьбы»: «Огромная уборная Фаины... В разных местах сидят ожидающие Фаину писатели, художники, музыканты и поэты. Зеркала удваивают их, подчеркивая сходство друг с другом» (14, с. 131). Безличное *все* становится действующим лицом — и при этом всепроникающим. *Все* постоянно сквозит и в репликах героев «Песни судьбы»: «*Юноша*. Послезавтра — *все* перепечатают!» «*Знаменитый писатель*. *Все* мы равны». «*Человек в очках* ...*все* мы ужасно односторонни...»

В качестве фундаментального приема построения симметрии у Блока можно назвать идею повторяемости тем, образов, символов, синтаксических конструкций, членов предложения в структуре текста.

Таким образом, оказывается, что жесткая симметрия у Блока носит характер внешнего приема, некоего модуля, типовой конструкции, имеющей многоцелевые функции, но характеризующейся закрепленной семантикой одинаковости, статики безличного. Интересно, что Вл. Соловьев, которого Блок называл своим учителем, рассматривая идею всемирного и общечеловеческого порядка и места человека в нем, использует термины и понятия геометрии: «Нельзя даже представить себе отдельно существующую точку» [Речь идет об отдельном человеке. — К.Ш.]. «...Точка или элементы нулевого измерения существуют не сами по себе..., а только в линиях и через линии. Но линии, в свою очередь, т. е. элементы одного измерения, существуют лишь как пределы поверхностей или элементы 2-х измерений, а поверхности — лишь как пределы (геометрические) тел или трехмерных построений, которые, в свою очередь, действительно существуют лишь как ограничения тел физических, определяемых, но не исчерпываемых геометрическими элементами» (38, с. 232).

Все это говорит о том, что глобальные сущности — человек и человечество, мир — нуждаются в искусстве обобщенных геометрических представлений, причем мир этой геометрии — это мир внутренних и внешних сфер, мир объемный. И поэтому симметрию в произведениях Блока можно представить как внешнюю — жесткую клетку, и внутреннюю — организующую, причем обычно используется симметрия «золотого сечения», симметрия динамическая, строящаяся на гармоническом соотношении большей и меньшей части, рождающаяся в преодолении асимметрии и имеющая вид спирали. Ее принцип «*Eadem mutata resurgo*» — «измененная, возрождаюсь вновь», и реализуется он через идею вариационной повторяемости элементов в произведении — того же единства в многообразии, из которого складывается общее понятие гармонии. Не случайно о «законченных созданиях» Блок пишет, что они «заклочены в кристаллы, которые выдерживают долгое терпение времени» (17, с. 407).

Именуя поэта «сыном гармонии», Блок указывает на специфический способ гармонизации поэтических произведений — «...звуки и слова должны образовать единую гармонию» (9, с. 163).

Близость поэзии «духу музыки» декларировали практически все символисты. Но наиболее «музыкальным» из них оказался А. Блок. «Неустанное напряжение внутреннего слуха, прислушивание как бы к отдаленной музыке есть неперемное условие



писательского бытия» (5, с. 370), — отмечал он. «Мировой оркестр» — один из самых постоянных символов Блока. Мысль о близости поэзии «духу музыки» была развита русскими символистами на основе идей А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Р. Вагнера, Ш. Бодлера. Она восходит к пониманию музыки как искусства, непосредственно объективизирующего волю и идею, которая, в понимании немецких философов, является представлением мира отдельных вещей. Поэзия в понимании символистов призвана не копировать музыкальные построения, а реализовать присущие ей музыкальные потенции, которые коренятся, в первую очередь, в возможностях языка. Рихард Вагнер писал: «Язык — сконцентрированная стихия голоса, слово — уплотненная масса звука» (24, с. 162). «Мир есть всегласная музыка. Весь мир есть изваянный стих» (3, с. 6), — афористично утверждал К. Бальмонт.

Какие же языковые средства сближают стих с музыкой? Прежде всего, это внешние музыкальные потенции стиха: метр, ритм, рифма. Особую роль играет словесная (или звуковая) инструментовка произведения: аллитерации, ассонансы, прогрессии и регрессии в сочетании звуков. Словесная инструментовка у Блока полифункциональна, она способствует возникновению новых смысловых ассоциаций в системе текста, воссоздает картину звучащего мира, способствует созданию звуковых символов, которые коррелируют с символикой, возникающей на лексической основе. В творчестве Блока важнейшую роль выполняют лексемы с общим значением «производить звук». Они пронизывают все творчество, и их семантика гармонично переплетается с семантикой звуковой инструментовки, предельно углубляя значение символа. Особые мелодические интонации, присущие Блоку, создаются и средствами морфологии и синтаксиса, и основа их — повтор, чаще всего двучленный.

Исходя из музыкальных возможностей языка, Блок гармонизирует свои произведения и с помощью ряда фундаментальных музыкальных принципов. Начнем с того, что в системе лексических средств его прозаических, драматургических и лирических произведений огромную роль играют термины, восходящие к понятиям *оркестр*, *голос*, *инструменты*: «мировой оркестр», «различается голос», «скрипки хвалят его на своем языке», «рыдают, визжат» («О современном состоянии русского символизма»).

В «Песне судьбы» в действие органично вплетается «торжественная волна мирового оркестра», «страстное волнение мировых скрипок» «сухой треск барабанов», «странный звон голоса», «звук трубы». «Как будто за дирижерским пультом уже встал кто-то». Это типичное оркестровое, симфоническое мышление. Бог гармонии по Блоку — Моцарт (9, с. 162).

Блок широко использовал один из самых общих принципов гармонической организации музыкального произведения — полифонию. И опять особенности многоголосой музыки передаются у Блока средствами языка: многоголосицей, которая передается словесной семантикой, а также общим сочетанием консонанса и диссонанса, которое создается средствами аллитерации, ассонанса, сочетающимся с характерным лексическим значением слов — фоносемантическим. Консонанс и диссонанс как основы лада меняются местами, образуют сложные соотношения, выполняя организующую роль в языковой ткани стихотворения.

В общей же организации текста у Блока используется фундаментальный принцип симфонизма — принцип одновременного контраста. Он соответствует двойственному началу лирики Блока, символизирует внешний и внутренний миры, высочайшее внутреннее напряжение чувств и внешнее спокойствие, крепко сдерживающее начало. Внешнее течение образует текст, внутреннее — подтекст стихотворения, и оба эти начала находятся в сложном соответствии. Единственный контраст олицетворяет страдание, несет глубокое трагическое начало, что соответствует общему настрою лирики А. Блока. Кроме того, здесь находит выражение основополагающий принцип двойственности в постижении мира Блоком, взаимосвязи, взаимозависимости индивидуума и человечества: «Личное на одном полюсе и общее, принадлежащее роду, племени, народу, человечеству на другом — вот сопоставляемые в едином сплетении ценности и смыслы» (34, с. 279). Это, в свою очередь, характерно для эмоциональной сферы жизнедеятельности человека как социального существа.

Языковыми основами одновременного контраста в произведении А. Блока являются внешние — синтагматические и внутритекстовые, парадигматические связи, их наличие приводит не только к смысловой двуплановости текста, но и расслаиванию и одновременной актуализации значений или возникновению и одновременному проявлению целого пучка значений у многозначного слова. Отсюда объемность, многонаправленность значений и их связей в структуре символа.

Но великая организующая сила «духа музыки» в поэзии осознается у А. Блока только на фоне других видов искусств и во взаимодействии с ними. В этом проявляется гармоническая роль двух начал в искусстве — дионисийского и аполлоновского. Восприняв идеи Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, русские, символисты, и прежде всего Вяч. Иванов, А. Белый, А. Блок, дали им свою интерпретацию. Дионисийское начало воплощает музыка (некоторые символисты сближают с ней поэзию), аполлоновское — пластические искусства, по Блоку, и поэзия. Через дионисийское начало как прямое проявление мировой воли изливается полнота силы, опьяняющая жизнь. Второе начало носит характер сдерживающий. Это искусство сновидений, образов, создающее фантастический мир мечты. Во взаимодействии этих начал рождается трагедия. «В поэзии они оба вместе. Мы зовем их ныне Аполлоном и Дионисом, знаем их неслиянность и нераздельность, и ощущаем в каждом истинном творении искусства их осуществленное двуединство», — пишет Вяч. Иванов (29, с. 124). Аполлоновское начало поэзии у Блока связано и с образом Аполлона у Пушкина. По Блоку одно из требований

Аполлона «заключается в том, чтобы поднятый из глубины чужеродный внешнему миру звук был заключен в прочную и обязательную форму слова» (9, с. 163). «Прочная и осязательная форма слова» способна нести в поэзию пластику и гармонию еще одного вида искусства (аполлоновского) — живописи. Отсюда стихия и одновременно гармония цвета и света у Блока, а также словесного воплощения живописных жанров, и особенно портрета и пейзажа. Блок сам называет художника, чье искусство ему в наибольшей степени близко. Это Врубель, его локальные цвета (по-видимому, золотой, сине-лиловый и перламутровый, а также траурно-темный) Блок называет «знаком (символом) того, что таит в себе сам Падший» (13, с. 423), т. е. Демон. Эти цвета повторяются, варьируясь, во всех жанрах у Блока, обогащая произведения новыми типами связей в структуре символов. Соотношение цветов — динамичное, и хотя варьируются обычно несколько названных тонов, общая пластика цельная, живая, она дает впечатление о непосредственном восприятии, импрессионистичности цветовых представлений: их контрастное и обобщенное соотношение настраивает на концентрирующий, символический лад.

Единство символического образа — чрезвычайно сложная система уже потому, что точкой отсчета здесь должна быть принята система «раздвоения, удвоения», некий дуализм. Этот дуализм инвариантен в системе всех преобразований. Философском — 2 способа бытия: «внутренний и вечный» и «преходящий и внешний» (38, с. 142 — 143) (Вл. Соловьев) или в терминах Вяч. Иванова — «параллелизм феноменального и ноуменального» (29, с. 134); эстетическом: «нераздельность» (Вяч. Иванов), «осуществленное двуединство Аполлона и Диониса» (29, с. 124); гармоническом: симметрия как геометрическая метафора (внешняя, мертвая, ядовитая) и внутренняя, организующая; принцип одновременного контраста как общий способ гармонизации произведений; поэтическая речь как единство «двух отдельных речей» — «речи об эмпирических вещах и отношениях» и речи «о предметах и отношениях иного порядка, открывающейся во внутреннем опыте» (29, с. 129), единство рационального и эмоционального, сотворчество читателя и писателя и т. д. Таким образом, инвариантом в гармонической организации произведений А. Блока следует считать двуединство как основной эстетический, мировоззренческий, лингвистический принцип. Его всеобщий характер реализуется через идею многомерной и многоуровневой вариационной повторяемости всех элементов, которая ведет к единству в многообразии. Такой принцип мышления можно определить как глобально дополнительный. По «закону дополнения» строятся образы «двойников» А. Блока. И не случайны постоянные переключки А. Блока с М. Лермонтовым, основной принцип мышления которого можно охарактеризовать как парадоксальный. Если в творчестве М. Лермонтова парадокс проявляется как единица поэтического мышления, то дополнительность символическая — явление еще более общего порядка, именно она приводит значение символа к «бездонной глубине», его многозначности и динамичности. Но иерархическая выстроенность символа обеспечивает общую направленность движению, в результате чего символ и определяется как вектор смысла, указывающий направление, в котором устремляются мысли и чувства.

Языковая структура произведения при этом характеризуется актуализацией и одновременной значимостью синтагматических (внешних) и парадигматических (внутренних) связей и отношений в системе языковых элементов. Отсюда значимость частных, единичных элементов: звук, морфема, слово, часть речи в обращенности к общему — предложению, тексту. Вяч. Иванов большое значение придавал понятию мифа, или «синтетического суждения», «где подлежащее — понятие — символ, а сказуемое — глагол» (29, с. 129). Именно поэтическая фраза — то семантическое и структурное поле, в котором реализуется основная задача символа — «умножать» значение. В системе соотношения всех языковых элементов выявляется единство внешней и внутренней структуры текста (текст и подтекст), связь предложения с общей структурой текста и внутренними элементами (словами), связь слова с линейно выстроенными элементами в произведении и вертикальные связи в тексте; связь звука с другими звуками (линейная и вертикальная), а также с семантикой слова и фразы.

Отсюда многозначность как характерная атмосфера символа, постоянное рождение смысловой интенции, или «символической энергии слова» (Вяч. Иванов). При этом одновременно реализуется два и более значения, и эта многослойная семантика касается всех названных единиц языка. Характерна также их реалистическая предметная, ситуативная закреплённость и отнесенность к иным, общим, смыслам. Звук точен в воспроизводимости и одновременно имеет обобщенную семантику, вводящую его в круг новых ассоциативных связей. Слово предметно соотносено, даже «заземлено» и одновременно многозначно; предложение часто связано с названием конкретной ситуации и одновременно несет «модус символа», т. е. «переживание, отношение», переводящее конкретную ситуацию на более высокие ступени абстракции.

Рассмотрим действие указанных принципов на основе анализа стихотворения «Незнакомка», которое воплощает метапоэтические идеи символистов и самого Блока, поэтому это произведение можно считать метапоэтическим, т. к. в нем осуществляется рефлексия над метапоэтическим каноном символизма и в то же время репрезентируется этот канон.

#### Незнакомка

По вечерам над ресторанами  
Горячий воздух дик и глух,  
И правит окриками пьяными  
Весенний и тлетворный дух,

Вдали, над пылью переулочной,  
Над скукой загородных дач,  
Чуть золотится крендель булочной,  
И раздаётся детский плач.

И каждый вечер, за шлагбаумами,  
Заламывая котелки,  
Среди канав гуляют с дамами  
Испытанные остряки.

Над озером скрипят уключины,  
И раздается женский визг,  
А в небе, ко всему приученный,  
Бессмысленно кривится диск.

И каждый вечер друг единственный  
В моем стакане отражен  
И влагой терпкой и таинственной,  
Как я, смирен и оглушен.

А рядом у соседних столиков  
Лакеи сонные торчат,  
И пьяницы с глазами кроликов  
«In vino veritas!» кричат.

И каждый вечер, в час назначенный  
(Иль это только снится мне?),  
Девичий стан, шелками схваченный,  
В туманном движется окне.

И медленно, пройдя меж пьяными,  
Всегда без спутников, одна,

Дыша духами и туманами,  
Она садится у окна.

И веют древними поверьями  
Ее упругие шелка,  
И шляпа с траурными перьями,  
И в кольцах узкая рука.

И странной близостью закованный,  
Смотрю за темную вуаль,  
И вижу берег очарованный  
И очарованную даль.

Глухие тайны мне поручены,  
Мне чье-то солнце вручено,  
И все души моей излучины  
Пронзило терпкое вино.

И перья страуса склоненные  
В моем качаются мозгу,  
И очи едкие бездонные  
Цветут на дальнем берегу.

В моей душе лежит сокровище,  
И ключ поручен только мне!  
Ты право, пьяное чудовище!  
Я знаю: истина в вине.

1906

<sup>4</sup> В.М. Жирмунский отмечает, что «лирическая поэма «Снежная маска...» может быть истолкована как гармонизация нескольких исходных метафорических тем» (27, с. 225).

Двучастное строение «Незнакомки» как противопоставление «тезы» и «антитезы» внешне в наибольшей степени выражено в его звуковой организации (словесной инструментровке). С точки зрения звукового строения многие произведения А. Блока строятся «наподобие сложной оркестровой композиции»<sup>4</sup>. Одна из авторских ремарок «Песни судьбы» раскрывает эту глобальную структурную и смысловую метафору: «И медленно возрастая и ширясь, поднимается первая торжественная волна мирового оркестра. Как будто за дирижерским пультом уже встал кто-то, сдерживая до времени страстное волнение мировых скрипок» (14, с. 145). На оркестровое начало своих произведений Блок указывает и в статьях «О современном состоянии русского символизма», «О назначении поэта» и др.

Организирующее звуковое начало он видит в «родимом хаосе», «безначальной стихии, катящей звуковые волны». Следующий этап — это выделение звука, который определяется как «чужеродный внешнему миру», он должен быть заключен в «прочную и осязательную форму слова» (9, с. 163).

Гармонизация «Незнакомки» основана на дополнительных полифонических отношениях диссонанса и консонанса. Первый реализуется через средства аллитерации, второй — ассонанса. Первая часть стихотворения основана на доминировании диссонансного начала, вторая — консонанса. Первая часть захлестывает «хаосом» звуков. Аллитерируют контрастные сочетания, преобладают соединения шумных глухих со звонкими, особенно с сонорными, часто повторяются аффриката [ч’], «неудобная» для произношения в силу своей двойственности артикуляции.

(пв’ч’рм / ндр’стрнм’ /  
гр’ч’j / вздх / д’к / глх /  
прв’т / кр’км’ / пj’нм’ /  
в’с’н’j / тл’тврнj / дх)

Гармонические динамические волны то спадают, то захлестывают внешне спокойное повествование. Наибольшей силы они достигают в 1, 4, 6 строфах.

На фоне этой пестрой разноголосицы почти не осознается запрятанный внутри ассонанс, который держится на звуковых прогрессиях и цементируется самым низким звуком из палитры гласных — *a*. Этот «бас» впоследствии станет организующим началом II части («И каждый вечер в час назначенный...»), пока же он только предчувствуется, диссонируя с согласными и задавая внутреннюю гармоническую тему, как бы намекая, что «существует раскол между этим миром» и «мирами иными» (10, с. 427). Он намечает «изменение облика», предчувствующеся «уже в самом начале тезы» (10, с. 428).

Ассонансы первой части также носят волновый характер: их соотношение держится на доминировании *a*, сменяющемся высоким *э*, который также придет на смену *a* во второй части. («И веют древними поверьями...»). Таким образом, возникает система звуковых предвестников: *a — э*.

Общая картина такова: доминирование *a*: 1, 3 строфы, проглядывание *э*: 4, 5 строфы; в 6-й строфе, наблюдается их гармоническое равновесие. Вот ее картина:

*a — э — о*  
*э — о — a*  
*a — a — о*  
*и — э — a:*

Общее соотношение звуковых прогрессий и регрессий таково, что они намечают гармонический контраст рифмующихся стихов: 1—3; 2—4.

Гармонические прогрессии приходятся обычно на 1—3 стихи, регрессии на 2—4. Вот, например, картина ассонансов II строфы:

*и — ы — у*  
*у — а — а*  
*и — э — у*  
*о — э — а*

Следует отметить, что фактически в каждой строфе наблюдается парное повторение гласных [а — а] — 1; [а — а] — 2; [а — а — а]; [ы — и] — 3; [и — и] — 4; [о — о] — 5; [а — а] — 6. Звук *а* окольцовывает эту структуру. Парная же повторяемость, как мы увидим далее, является важным началом в гармонической организации рассматриваемого стихотворения.

Между консонансом и диссонансом нет резкой границы. Для гармонической организации важен их плавный переход друг в друга — разрешение.

Оно осуществляется через соединение сонорного (чаще *р*) и гласного (чаще *а*) — *ра*. Это важное соотношение в гармоническом объединении консонанса и диссонанса было очень удачно интерпретировано И. Анненским: «Кто не заучил в свое время... «Незнакомки»? В интродукции точно приглушенные звуки *cornet-a-piston*.

По вечерам над ресторанами...

Слова точно уплыли куда-то. Их не надо, пусть звуки говорят, что им вздумается...» (2, с. 362).

Объективно, субъективно ли это восприятие, но звучание инструментов в различных произведениях обозначает и сам А. Блок. Что же касается звучания корнета, то заметим, что многие отмечают его «вульгарность» (Б. Шоу), противопоставляют трубе в отношении «благородства и блеска тембра» (Г. Берлиоз), отмечают «слащавость звуковой окраски» (цит. по: 31, с. 101—102).

Метрико-ритмическая структура I части, в целом, соответствует тенденциям, намеченным звуковым ее рисунком. Ямб, пиррихированный наиболее часто на третьей стопе, выявляет свой ритмический рисунок во внутреннем контрасте рифмующихся стихов. Особенно четко эта тенденция прослеживается в первой строфе. Рассмотрим ее рисунок:

1. ◡◡◡ — ◡◡◡ — ◡◡◡  
2. ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —  
3. ◡ — ◡ — ◡◡◡ — ◡◡◡  
4. ◡ — ◡◡◡ — ◡ —

1 и 3 стихи представлены как контрастно мелодические по отношению ко 2 и 4 — более ритмическим. Мелодичность 1 и 3 стихов закрепляется дактилической рифмой, которая составляет уже явный контраст с энергичной мужской рифмой 2 — 4 стихов. Энергия мужских рифм подчеркивается односложностью рифмующихся слов, в 1, 2 и 3 строфах:

глух — дух;  
дач — плач;  
визг — диск.

Ритм и интонация 1 — 3 стихов можно скорее всего охарактеризовать как напевные, мелодически-песенные и даже романсные<sup>5</sup>. Второй и четвертый стихи звучат более правильно, энергично. Пиррихий здесь или отсутствует, или продвинут вперед, что не меняет, в целом, твердости и даже «жесткости» симметричного ритмического рисунка.

Таким образом, возникает контраст мелодического и жестко ритмического интонирования. Мелодическое звучание свободно, «раскованно», энергичный ритм несет в себе элементы «необходимости», подчиненности, что согласуется с идеей «приученности», повторяемости, алогичной незыблемости изображаемого А. Блоком мира. Любимый композитор А. Блока Р. Вагнер называл ритм «твердой опорой» для «бесконечной и подвижной звуковой стихии» в отличие от мелодии, «исполненной непосредственного чувства, несущей в себе свое оправдание и освобождающей» (24, с. 178)<sup>6</sup>.

Твердый ритм и свободная мелодичность синкопических пэонов, продолженных дактилической рифмой, дают свободу стиху<sup>7</sup>. Ассонанс с мелодической прогрессией [а — и — э] несомненно, связан с вокальным началом, и его общий характер, как думается, романсный. Романсная тема, напоминающая о городских песенных интонациях, соответствует лексическому строю I части: «вечер», «рестораны» (вспомним несколько слащавое звучание корнета), перекликается с многообразными мелодиями цикла, в котором песенная — одна из основных: «Невидимка... Протяжно зовет и поет на голос, на голос знакомый...»; «...замирающий голос поет». «А те, кому трудней немножко // Те песни длинные поют...» и. т. д. Звуковая стихия царит здесь, и «музыка ведет бесповоротно».

Задушевные, интимные романсные интонации создают эффект затаенного ожидания, предчувствия появления Незнакомки. Это звуковые предвестники, но как естественно, просто они влетают в сложную языковую ткань произведения, как незамысловаты и даже легко узнаваемы. Лирические лейтмотивы характерны для поэзии Блока. Некоторые он называл сам: например, лейтмотив мазурки в «Возмездии» (16, с. 299). Аллитерации ассоциируются с «завыванием скрипок» в блоковской симфонии, воплощаемой «мировым оркестром». Скрипки у Блока звучат в соответствии с эмоциональным строем произведения (см.: 20, с. 14—15), и звучание их очень изменчиво. Для объяснения консонанса I части можно использовать слова самого поэта: «Скрипки, хвалившие призрак, обнаруживают наконец свою истинную природу. Они умеют разве громко рыдать, помимо

<sup>5</sup> Ю. Тынянов называл стихи с пропусками ударений на третьей стопе «синкопическими пэонами» (40, с. 123).

<sup>6</sup> «Ритм и мелодия, — пишет Р. Вагнер, — подобны рукам, которыми музыка любовно привлекает к себе танец и поэзию; они — берега двух континентов, соединенных океаном — музыкой» (24, с. 178).

<sup>7</sup> А. Белый отмечал, что пиррихий на 3-й стопе придает ускорение стиху (4, с. 262). Те же наблюдения делает М.В. Панов (36, с. 229). Но в данном случае замедленно, мелодичности, как думается, способствует дактилическая протяжная рифма — в стихе получается два пропуска ударения.



воли пославшего их; но громкий, торжественный визг их, превращаясь сначала в рыдание (это в полях тоскует мировая душа), почти вовсе стихает» (11, с. 432).

Контрастные темы, переплетаясь, создают сложнейшее симфоническое звучание; герой этой словесной симфонии нерасторжимо связан с миром-человечеством, который должны венчать мудрость и красота, и с миром привычным, «приученным», бытом, алогичным по своей сути. Применение двух контрастных тем при благородно сдерживающем консонансном начале, взрываемым «воем» скрипок, — все это соответствует всепроницаемому «двойному» взгляду на вещи, обеспечивающему цельность, полноту, объемность описания, на которые, в свою очередь, держится предельное обобщение — символ.

Рифмы закрепляют отмеченный контраст; как правило, синкопическим пэонам свойственна дактилическая, неточная рифма, ритмическому напору противоположных стихов — жесткая, мужская. Лексическая наполненность рифм также противоположна: лексемы или находятся в отношениях смысловой дополнительной: «ресторанами — пьяными», «глух — дух»; «переулочной — булочной»; «дач — плач» — или они явно алогичны, т.к. лексическая связь внешне настолько случайна, что никакими усилиями спаять слова в единое смысловое целое невозможно: «шлагбаумами — дамами»; «котелки — остряки»; «ключины — приученный»; «диск — визг».

Общие отношения таковы: в первых двух строфах доминируют логичные, дополнительные смысловые связи, в третьей и четвертой — алогичные. Пятая и шестая строфы формульно закрепляют этот контраст: в пятой доминируют логически обусловленные связи («единственный — таинственный», «отражен — оглушен»), а шестой — противоположные им («столиков — кроликов», «торчат — кричат»). Точным рифмам, как правило, сопутствует смысловая дополнительность, алогичные рифмы чаще всего бедные, неточные.

Внутренние рифмы первой части немногочисленны. Они семантически закольцовывают первую часть (отмечены нами только в I и VI строфах):

I. *Воздух — глух.* VI. *Смирн — оглушен.*

Здесь возникают семантические связи общего (мира) — *воздух* — и отдельного, индивида как его неотъемлемой части («Как я смирен и оглушен»); причины («воздух глух») и следствия («как я смирен и оглушен»). *Глухой* — значит «лишенный жизни, движения, деятельности»; *быть оглушенным* — «лишиться слуха, восприятия, сознания, быть ошеломленным» (БАС). «Музыкальный напор» первой части приводит к оглушению — таково состояние лирического героя. И герой и мир лишены деятельности, движения, жизни; все вязнет в этой атмосфере, наполненной тем не менее звуковой сумятицей, «воем скрипок». Но на этой точке смысла развитие образов «глухоты» не останавливается. В последней строфе первой части лексема *оглушен*, перекликаясь с *воздух глух*, конкретизирована смысловым соотношением «влагой терпкой и таинственной...» Эпитеты выводят нас в новый, итоговый для первой части круг смыслов. Возникают дополнительные ассоциативные связи *воздух — влага* как понятие, близкое к опьянению жизнью. Значение *опьянения* начинает раздваиваться: *опьянение* — *глухота* и *опьянение* как нечто «*таинственное*». Первое значение связывает лирического героя с привычным миром, второе — противопоставляет ему.

Дионисийское начало, связанное с песней, которую пели на торжествах в честь бога вина Диониса, у Блока приобретает симфоническое воплощение и становится неоднозначным (вой скрипок и романсный напев), смысловой мотив опьянения жизнью также подвергается контрастной разработке: опьянение как безысходность, смирение перед жизнью, оглушение, и в то же время предчувствие видения, мечты, которое перекликается с романсным музыкальным началом. Это уже более определенные пики смысла — предвестники второй части. Пятая и шестая строфы, как видим, несут итоговый, формульный характер. Поэтому важно присмотреться к их конечным лексемам<sup>8</sup> — *оглушен* и *кричат*.

<sup>8</sup> Ю. Тынянов указывал на особую значимость конца стихотворения у Блока. Как видим, значимым являются конечные точки каждой итоговой части. См. об этом: 40, с. 123.

Как видим, заканчивается первая часть лексемой крика, опять же перекликаясь с «окриками пьяными» первой строфы. Таким образом, *оглушение* и *крик* — это полярные точки одного состояния, взаимодополняемые векторы смысла. *Оглушение* и *крик* на уровне фонетическом оказываются закрепленными лексически.

Звуковая какофония, подчеркнутая аллитерацией, лексически разрабатывается более углубленно: практически в каждой строфе I части есть лексема со значением «производить звуки». Назовем их в порядке проявления: «окриками пьяными» (1), «детский плач», (2), «скрипят ключины» (4), «женский визг» (4), «пьяницы» ... «in vino veritas!» кричат» (6).

Значения выделенных слов имеют общую негативную окраску: *окрики* — «возгласы с приказанием», *угрозой*; *плач* — «нечленораздельные голосовые звуки, выражающие горе»; *скрипеть* — «производить резкий звук от трения»; *визг* — «высокий и резкий крик»; *кричать* — «издавать громкий, сильный звук» (БАС).

Дифференциальные семы взаимодополняют друг друга, и общий семантический строй можно определить так: «звук» × «угроза» × «горе» × «резкий от трения» × «высокий» × «громкий» × «сильный».

Как видим, повторяемость лексем со значением «производить звуки» имеет диссонирующий смысл: все звуки издает человек, кроме скрипа уключин — дополнительная звуковая деталь помогает расширить звуковую картину.

Нарисованная звуковая картина может быть охарактеризована только эпитетами: страшная, жуткая. Она статична — звуки как бы застыли в своем диком постоянстве, они опредмечены существительными *окрики*, *плач*, *визг*. Глаголы *скрипеть* и *кричать*



имеют значение действия пустого, безрезультатного; «скрипят уключины», кричат — «In vino veritas!», Лексемы со значением *звук* невозможно рассматривать без семантических конкретизаторов, эпитетов: окрики *пьяные*, «детский плач», «женский визг», «пьяницы... кричат». Они имеют двухплановую семантическую нагрузку: усугубляют негативное, жуткое начало, связанное с криком, визгом: воспринимать детский плач более невыносимо, чем просто плач, *визг* — сам по себе звук неприятный, а «женский визг» — это уже нечто патологичное, мерзкое; женское начало у Блока обычно связано с гармонией, красотой. С другой стороны, это эпитеты принадлежности: окрики пьяные нерасчлененная принадлежность, далее *детский...*, *женский...*, *пьяницы* (мужчины).

Звуковая картина складывается из поразительно конкретных, заземленных деталей, каждое звуковое проявление мотивировано и точно выписанным местом действия («над ресторанами» — «окрики пьяные»; «над скукой... дач» — «детский плач»; «над озером» — «скрипят уключины», «женский визг»; «...рядом, у соседних столиков» — «пьяницы... кричат»). Указано и время «каждый вечер». И все же конкретный звуковой ряд спроецирован вверх предлогом «над». Каждая деталь имеет конкретное проявление, но звуки мы воспринимаем одновременно, Это воздух, звуковая атмосфера мира — «сплошной, безобразный крик», А. Блок сам дал ему объяснение: «Россия была больна и безумна, и мы, ее мысли и чувства, вместе с нею. Была минута, когда все чувства нашей родины превратились в сплошной, безобразный крик, похожий на крик умирающего от мучительной болезни. Тело местами не чувствует уже ничего, местами — разрывается от боли, и все многообразие выражается однообразным, ужасным криком» (12, с. 445).

*Крик* — это не только символ болезненного крика родины, но и крик лирического героя; *крик* — отношение; кричат и «пьяницы с глазами кроликов». Слово кричат — итоговая точка первой части. Она возникает как возврат-повтор на новом витке в результате наращивания семантического потенциала через конкретные звуковые, проявления (*плач*, *визг*, *скрип* и т. д.). Конденсация семантики в слове *крик* приводит к появлению двух противоположных семантических планов: крик как нечто безобразное, болезненное и крик как жалоба, зов, мольба формируются через модель мира: *дети* — *женщины* — *мужчины*, т. е. *все*.

Принадлежность лирического героя к общей картине прибавляет еще одно закономерное значение — крик как появление творческой *воли*, заклинания, которое текстом выражено в драме «Незнакомка»:

*Гауптман* (орет). Шлюха она, ну и пусть шляется! А мы выпьем!

*Девушка* (поет в ухо мужчине). Прощай, желанный мой...

*Семинарист*. И шарманка плачет. И я плачу. И мы все плачем.

*Поэт*. Синий снег. Кружится. Мягко падает. Синие очи. Густая вуаль. Медленно проходит она. Небо открылось. Явьсь! Явьсь! (8, с. 81).

Здесь уместно вспомнить формулу К. Бальмонта — ...«тайная алгебра страстных, внушающих слов» (3, с. 72), а тайная алгебра в понимании символистов — прежде всего музыка; она «сама по себе есть заклинание, заставляющее неподвижность нашего бессознательного всколыхнуться» (3, с. 185).

Таким образом, дионисийское, музыкальное начало у Блока оказывается многозначным, и наиболее важные значения связаны, с одной стороны, с болезнью, умиранием и, с другой, возобновлением, преображением.

Таким образом, пятая и шестая строфы во всех планах являются концентрирующими — в этих строфах наблюдается рекуррентия, или возврат к предыдущему на новом смысловом витке. Так, в последнем случае наращиваемая семантическая мощь тематического ряда концентрируется словом *кричат*, но уже в значении, обогащенном элементами ряда. Значения развиваются по спирали. В результате действия этих внутренних симметричных преобразований подтекст становится текстом. Показанное соотношение лексем со значением *звук*, дающих симфоническое полотно, — многообразие, переходящее в единообразие — *крик*, с множеством потенциальных и реальных смыслов — запрятано внутрь и выявляется только в раскрытии идеи парадигматических внутренних связей, носящих характер рекуррентной вариационной повторяемости. Лексемы со значением звука внешне тяготеют к синтагматике и как бы «растворяются» в каждом стансе. Только вызовенные из горизонтальных связей и соединенные вместе подтекстовыми связями они составляют страшную мировую симфонию.

Основа внешнего течения событий в «Незнакомке» — их отсутствие. Вот здесь на арену и выходит жесткая, «ядовитая» симметрия, симметрия-клетка, то сдерживающее начало, которое в соотношении с взрывающим изнутри *криком* создает эффект одновременного контраста. Клетка эта внешне совсем не клетка, да и как назовешь клеткой пейзаж с элементами повествования, изображающий обыкновенную дачную местность. Единственное, что может внешне насторожить — это чувство, вызываемое рядом изображаемых картин. Эти картины привлекательны и отталкивающи одновременно.

Общий пейзаж складывается из изумительно тонко и точно разработанных деталей, соединенных не искусственно, а естественной перспективой, характерной для живописного полотна. Перспектива разработана «по горизонтали» и по «вертикали». По горизонтали она имеет лексические пространственные средства обозначения — *вдали*, *загородные дачи*, *за шлагбаумами*, *среди канав*, *озеро*.

Вертикальные конкретизаторы обычно соседствуют с горизонтальными: *над ресторанами*, *над пылью переулочной*, *над скукой загородных дач*, *над озером*, *в небе*, *диск*. Чаще всего они так тесно соединены, что создают единое ощущение пространственной объемности, которая несет космический характер и одновременно

чрезвычайно физически ощутима, как почва под ногами. В принципе, здесь обозначено не только пространство, а пространство-время, т.к. рядом с названными семантическими конкретизаторами пространства располагаются временные — *по вечерам, каждый вечер, весенний*. Эти пространственно-временные конкретизаторы спаяны в единое целое синтаксической функцией детерминантов, и в качестве относительно свободных синтаксических словоформ они распространяют схему предложения. Их место в строке — препозиция, последовательность строго определенная: время — место — жесткая повторяемость этой парности на протяжении всей первой части.

Итак, во внешнем строе стихотворения доминирует аполлоновское, пластическое, начало, связанное с живописным пейзажем, далее — интерьером, портретом. Интересно заметить, что в первой части используется только одна лексема со значением цвета — *золотится*; ассоциативно *вечер* — связан с темным, «пьяницы с глазами кроликов» — с красным цветом. Но ощущение цвета все же создается импрессионистической пластикой.

Стансы пейзажные (первые четыре) строятся по принципу вариационной повторяемости соотношения: общее — конкретное. Первый станс выполнен в наиболее обобщенной пластике. В нем создается атмосфера, воздух картины, закрепленный лексически: «горячий воздух», «весенний и тлетворный дух». Смысловые связи выделенных синтагм алогичны. Это катахреза, «диссонансирующая метафора»<sup>9</sup>. Диссонанс возникает на основе соединения объективного и оценочного элементов значений: раздвоение значения *горячий* как обозначение температуры и физического ощущения (горячее неприятно), а также негативной оценки — все это выражено синтетически, в лексеме *горячий*, то же наблюдается в аналитически выраженном сочетании «весенний и тлетворный дух» — обозначение времени года, настроения и негативная оценка.

<sup>9</sup> В. М. Жирмунский подчеркивал роль катахрезы в творчестве А. Блока (27, с. 213).

Созданию широкой картины пространства в особенности способствуют вторая и третья строфы. Пространственные этюды располагаются в порядке степени их заземленности, снижения эмоционального потенциала, доходящего до иронии, даже сарказма. Авторская ирония смыкается, диссонансируя, с «иронией» героев («испытанные остряки»).

Чтобы понять смысл снижения, которое осуществляется с опорой на прозаизмы, обратимся к блоковской интерпретации иронии: «Кричите им в уши, трясите их за плечи, называйте им дорогое имя, — ничто не поможет. Перед лицом проклятой иронии — все равно для них: *добро и зло, ясное небо и воюющая яма*, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба. Все смешано как в кабаке и мгле. Винная истина, «*In vino veritas*» — явлена миру, все — едино, единое есть мир; я пьян, ergo — захочу — «приму» мир весь целиком, упаду на колени перед Недотыкомкой, соблазну Беатриче, барахтаясь в канаве, буду полагать, что парю в небесах; захочу — «не приму» мира: докажу, что Беатриче и Недотыкомка одно и то же, так мне угодно, ибо я пьян. А с пьяного человека — что спрашивается? Пьян иронией, смехом, как водкой; так же все обезличено, все «обесчещено», все — все равно» (6, с. 346–347). Воздух, свойственный импрессионистическому пейзажу, вместо характерного света, бликов, причудливых сочетаний цвета наполняется пылью, скукой. Соседство с конкретными прозаизмами *крендель булочной, шлагбаумы, канавы* способствует предметной детализации пейзажа и одновременной нейтрализации этой конкретности через нелепое соотношение реалий, через объединение понятий атмосферы, воздуха и случайного предмета. Воздух становится предметным — *пыль, скука*; предметы — *шлагбаумы, канавы* — становятся атрибутами мира, атмосферы жизни, где все смешано, все нелепо, «обезличено», «все равно». Звуки, дикие, страшные, также предметны, они рассыпаются в «горячем воздухе», повисают в нем, создавая единую сферу, единый страшный мир.

В четвертой строфе возникает как бы гармония дисгармонии. Нелепое звучание уравновешено нелепостью общей картины: «скрип уключин», «женский визг» и «бессмысленно кривится диск». Романтическая луна переименовывается в прозаизм *диск* — такого переименования требует привычное восприятие героев — дам, остряков. Бессмысленно «кривящийся диск» — квинтэссенция пошлой иронии, которая осуществляется под знаком «все равно».

Но и ирония и общее восприятие раздваиваются: если мир «дам, остряков» — мир прямого восприятия; озеро, канавы, небо, пыль, диск — все воспринимается как раз и навсегда данное, естественное, неизменное, то мир лирического героя — мир оценок, ядовитой иронии, которая прорывается через эпитеты *тлетворный, скука, испытанные, ко всему приученный, бессмысленно*.

Оценочность организуется не только лексическими средствами, но, главным образом, морфологическими и синтаксическими. Именно они способствуют возникновению жесткой симметрии каркаса, сдерживающего внутренний «музыкальный напор» и в конечном итоге почти подавляют его, по крайней мере, вступают с ним в некий гармонический альянс.

Балладное размеренное повествование контрастирует с твердой формой строфы — стансов. Строфа равна предложению, и синтаксическая вариативность в стансах минимальна. Это или сложносочиненные предложения (1, 2, 4, 6 строфы) или простые конструкции с потенциальной или дополнительной предикацией (3 — имеется обособленный член предложения, 5 — слитная конструкция с однородными членами — сказуемыми).

Достаточно жесткой является и структура предложений. Препозитивные детерминанты со значением времени и места, чаще всего парно организованные, назойливо повторяются: «по вечерам над ресторанами» — «вдали, над пылью переулочной, над скукой загородных дач» — «и каждый вечер, за шлагбаумами», «над озером», «в небе», «каждый вечер...», «в моем стакане», «рядом у соседних столиков». Пространство постепенно сужается до интерьера кабака, время становится вневременным.

Незыблемость, устойчивость мира-клетки поддерживается каждым конечным существительным первых четырех строф: *дух — плач — остряки — диск*.

«Верх» и «низ» — земное и небесное, обычно противопоставленные, в стихотворении существуют как нерасчлененное единство, и более того, пространство, изображение которого устремлено вверх (повтор детерминантов времени и места с помощью формы слов с предлогом *над*), в итоге оборачивается жесткой пародией «бессмысленно кривящегося диска»; что внизу, то и вверху — «ядовитая» симметрия, замкнутость зеркального отражения.

Жесткость симметрии усиливается морфологическими средствами. Если в драме «Незнакомка» главенствовало местоимение *все*, то в стихотворении это же понятие реализуется в ином ключе — через тиражирование существительных с помощью множественного числа (*над ресторанами, за шлакбаумами, с дамами, остряки, лакеи сонные, пьяницы* и т.д.) и употребление местоимения *каждый* с временным детерминантом *вечер*. Однородность множественности в мире предметном и в мире лиц, субъектов — свидетельство его обезличенности, «обесчелочности», уродливого тождества.

Принцип импрессионистического изображения, для которого характерно соединение живописного и музыкального начал, «размыкание... материи», «превращение субстанции в энергию — энергию лирическую, с воздействием почти музыкальным», через «всеобъемлющий символ», «субстанцию субстанций» (42, с. 33), чрезвычайно ограничен в стихотворении.

Но союз Диониса (музыки) и Аполлона (живописи), из которого рождается трагедия, у Блока оборачивается пародией, мир первой части — это мир сна, из которого ничего не может родиться. «Такой же великий сон и разымчивый хмель — сон и хмель бесконечной культуры, — пишет А. Блок, — говоря термином Ницше — «аполлинический сон». Всякий сон характеризуется тем, что все происходит в нем по каким-то чуть-чуть измененным, нездешним, неземным, нелюдским законам. Например, по муравьиным законам. Солнце восходит, и солнце заходит, идет гроза, уходит гроза, — а муравейник растет. Можно увидеть себя во сне муравьем; строю, строю муравейник... И так без конца, без конца. И наконец — проснуться и обрадоваться, что ты не муравей, а человек, что у тебя есть свободная воля» (18, с. 353).

Последние два катрена — это итог, формула первой части, но она содержит ту магическую точку, с которой начинается «чудо одинокого преобразования».

Сонный и хмельной муравьиный мир (его атрибуты: *стакан, влага, лакеи сонные, пьяницы с глазами кроликов*) начинает раздвигаться, «происходит раскол между этим миром и мирами иными» (11, с. 427). Хотя в сравнительном обороте, но появляется местоимение *я* и *друг единственный* — двойник, возникает новое двуединство. Сквозь все разъедающую иронию прорывается положительная оценочность — «друг единственный». В причастности *друга* к «оглушенности» — закольцованность, безвыходность, но в раздвоении значения «влага терпкая и таинственная» намечается переход одной субстанции в другую. В статье «Памяти Врубеля» Блок писал: «Врубель жил просто, как все мы живем; при всей страсти к событиям, в мире ему не хватало событий; и события перенеслись во внутренний мир, — судьба современного художника; чем правильнее размежевывается на клеточки земная кора, тем глуже уходят под землю движущие нас боги огня и света» (13, с. 421).

Блоковский дуализм восходит к идеям О. Конта — В. Соловьева о двух способах бытия: «один внутренний и вечный», «субъективный»; другой — «преходящий и внешний», «объективный» (в терминологии В. Соловьева «являемый или феноменальный») (38, с. 243). При всей их противопоставленности они находятся во «всестороннем взаимодействии». Правильный, приученный клеточный мир, мир — муравейник пока господствует в последних строфах первой части — анафорически повторяется детерминант «и каждый вечер», реализуется идея нерасчлененного, обезличивающего множества, охватывающая мир предметов («у соседних столиков») и людей («лакеи сонные», «пьяницы»). Но раздвоенное единство *я* — такой, как те, «рядом, у соседних столиков» и в то же время иной, «друг единственный», изображенный ироничной, но все же импрессионистической пластикой; лексемы *отражен, влага* — предвестники новых смыслов.

Символика первой части имеет динамический, порождающий характер; постоянное «умножение» смысла происходит за счет внутренней и внешней выстроенности произведения, когда каждый элемент, начиная звуком и кончая поэтической фразой, взаимодействует с другими, развивая смыслы в определенном направлении, концептуализируется в ходе их формирования, и в итоге восходит к символам-архетипам. Обобщенно эту направленность можно представить так:

1. Противоборство консонанса и диссонанса на звуковом уровне при доминировании диссонанса и внутреннем развитии консонансного начала как «предчувствие» темы Незнакомки.

2. Закрепление диссонанса на лексическом уровне, создание модели мира, родины (*крик* женщин — детей — мужчин), перевод многообразия в единообразие — «сплошной безобразный крик», — выделение мира лирического героя через его отношение к создаваемой модели.

3. Растворение идеи *крика* в повествовательной синтаксической фразе — строфе. Столкновение лирического повествования с жесткой структурой пейзажной модели мира — клетки. «Гармония дисгармонии» алогичного мира — в пейзажной трактовке, и мира — музыкального диссонанса. Раскол между этим миром и мирами иными. Появление двойника. Расслоение значения слова «влага» — «vino» на составляющие: *опьянение — таинство* — восхождение к символическим архетипам: аполлоновскому и дионисийскому началам.



4. Общее соотношение «больной и безумный мир» (Россия — мир иной, субъективный, связанный с таинствами искусства), противоборство и связь Аполлона и Диониса, совершенствование жизни посредством искусства, гармонии. Последнее дано только как предвестник смысла и выявляется из общего соотношения текста и подтекста (синтагматически и парадигматически развертываемых смысловых отношений).

Эту схему можно детализировать и уточнять, но в целом развитие символических образов можно представить как соотношение: инвариант (дисгармоничное-гармоничное начало), который, варьируясь, дает наиболее общее отношение: «больной и безумный мир» — «таинство» иного мира как предвестник смыслов, реализуемых уже во второй части.

Можно рассматривать это движение и в обратном направлении, тогда оно развернется в соотношении: общее — конкретное. Таким образом, гармоническая организация первой части осуществляется через внутреннюю и внешнюю симметрию золотого сечения, характеризующуюся рекуррентными, или возвращающимися отношениями. Рекуррентности символического произведения свойственен объемный характер отношений, приводящий «многообразию» в относительное «единообразие», т.к. и инвариантное, и общее соотношение всегда двойственно и осуществляется по принципу одновременного контраста.

Язык второй части противоположен языку первой части: если языковая ткань I части создается на основе отношений всех единиц языка в их первичных, конкретных употреблениях, в процессе развития гармонической организации получающих обобщенно-функциональное представление, то языковая ткань второй части создается на основе символических доминант, готовых символов, из которых рождается, в свою очередь, «символ символов» — Незнакомка. Блоком используется единство двух типов речи, которые Вяч. Иванов называл речью «об эмпирических вещах и отношениях» и речью «о предметах и отношениях иного порядка, открывающегося во внутреннем опыте». Он называл ее «иератической речью пророчествования» (37, с. 418). Если использовать термин «внутренняя форма», то в первой части идет порождение внутренней формы, во второй — доминирование слов со сложной внутренней формой (слова-мифы, мифологемы).

А. Потебня дает интереснейшее истолкование мифического и немифического типов мышления, связанных с языком: «Разница между мифическим и немифическим мышлением состоит в том, что чем немифичнее мышление, тем явление осознается, что прежнее содержание нашей мысли есть только субъективное средство познания; чем мифичнее мышление, тем более оно представляется источником познания»<sup>10</sup>. Здесь А. Потебня намечает интереснейший и знаменательнейший стык между искусством и наукой (29, с. 129).

Вяч. Иванов в работе «Заветы символизма», которую целиком принял А. Блок и «проиллюстрировал» статьей «О современном состоянии русского символизма», дал интерпретацию единству и дополнительности двух различных речей: «Первая речь, ныне единственно нам привычная, будет речь логическая — та, основной внутренней формой которой является суждение аналитическое; вторая, ныне случайно примешанная к первой, обвивающая священную золотую омелью дружные с нею дубы поэзии и глушащая паразитическим произрастанием рассадники науки, поднимающая тучными колосьями родного злака на пажитях вдохновенного созерцания и чуждыми плевелами на поле, вспаханного плугами точного мышления, — будет речь мифологическая» (29, с. 131). В качестве основной формы ее выдвигается миф. В противоположность «привычной речи» она основана на синтетическом суждении с подлежащим, *понятием* — *символом* и глаголом — *сказуемым*. Миф при этом понимается как модус символа, действие и действенная сила.

Таким образом, основные параметры, по которым различаются два типа речи, следующие: 1) «логическая» — алогическая речь; 2) точное мышление — вдохновенное созерцание; 3) аналитизм — синтетизм суждения; 4) непредусмотренность — предусмотренность действенной силы образа. Действенность силы такого слова — мифа заключается в его заклинательной магии, «последующей между миром божественных существ и человеком» (29, с. 131).

Отсюда вытекает интерпретация триединства: *слово* — *поэзия* — *художник*. Художником используется символическая энергия слова, не поработанного служением внешнему опыту (в качестве хранителя выступает «хранительная мощь народной души»); поэзия рассматривается как источник интуитивного познания, а символ — средство его реализации; поэт же является не художником только, но как личность — носитель «внутреннего слова, органа мировой души, озаменованной сокровенной связи сущего, тайновидец и тайнотворец жизни» (26, с. 106).

Таким образом, слово-миф рассматривается как наивысший род символов. Отсюда можно наметить противопоставление символа с порождаемой внутренней формой и символа с оживляемой, актуализированной внутренней формой. Для последних символов, помимо сложнейшей иерархии значений, характерна достаточно сложная пресуппозиция, т.е. система фоновых знаний, связанных не только с творчеством самого А. Блока, но и системой философских, эстетических воззрений, их интерпретаций.

Вильгельму фон Гумбольдту принадлежит блестящая мысль о том, что поэзия и философия особым образом обогащают развитие языка, «намечая иначе градуированный ход идей» (26, с. 106). «Недаром и к совершенству в своем развитии тоже всего больше способны языки, где по крайней мере в одну определенную эпоху царил дух философии и поэзии, особенно если его господство выросло из внутреннего импульса, а не было заимствовано извне», — пишет он (3, с. 5). Бесспорным здесь является то, что периоды расцвета поэзии характеризуются особым вниманием художников к возможности языка, в такие времена подводятся итоги, разрабатываются новые пути его освоения как материала художественного творчества, что с особой глубиной и проявилось в теоретических

<sup>10</sup> «...миф сроден с научным мышлением в том, что и он есть акт сознательной мысли, акт познания, объяснения посредством совокупности прежних данных признаков, объединенных и доведенных до сознания словом или образом» (37, с. 418). О родстве научного и мифологического мышления см. также: 25, с. 70 и послед.

работах символистов (Ср. хотя бы названия некоторых исследований А. Белого «Поэзия слова», «Эмблематика смысла», «Магия слов», «Лирика и эксперимент»).

Первая и вторая части стихотворения соотносятся по принципу метаморфозы-превращения. Принцип метаморфозы — это принцип превращения «на глазах», превращения протяжного, постепенного, но имеющего внутреннее и внешнее завершение. В превращении наблюдается установка на неразрывность противоположных миров, на их существенную дополнительную и даже причинно-следственный характер. Превращение совершается по принципу зеркального отражения. Блок выводит его как соотношение тезы и антитезы. Бальмонт определял структуру поэтического произведения как «зеркало в зеркало», соотношение двух зеркальностей, между которыми находится свеча — «соединение двух через третье». «Две глубины без дна, расцвеченные пламенем свечи, самоуглубляются, взаимно углубляют одна другую, обогатят пламя свечи и соединятся им в одно. Это образ стиха» (11, с. 433).

В первой части «Незнакомки» доминировало музыкальное, дионисийское начало (А) при внешне сдерживающем его живописном (Б), аполлоновским. Во второй, наоборот доминирует аполлоновское начало (Б) при внутренней регламентации его со стороны музыкального плана (А). Возникает соотношение АБ — БА, типичное для зеркального отражения.

В первой части доминирует индуктивное формирование символического образа, во второй преобладает дедукция. Речь внешне алогичная, иероглифическая, требующая раскодировки, противопоставлена поэтическому логически обусловленному повествованию первой части. Вторая часть симметрично вмещается в 6 катренов; последний, седьмой, — формульная часть произведения.

В таком соотношении раскрывается путь описания второй части в обратной последовательности по отношению к первой: от синтаксиса и лексической семантики к звуковой организации.

В первой части пространство сужается до кабака, а описание до портрета. Во второй части пластика портрета становится ведущей, но распространяется в особом пространственно-временном ключе.

Метаморфозы тем более очевидны, что производятся они на основе одних и тех же лексем, и эта идея повторяется на протяжении всего стихотворения. Вот узловые точки семантических преобразований: «*по вечерам*», «*и каждый вечер*» — «*и каждый вечер*»; «*воздух дик и глух*» — «*глухие тайны*»; «*вдали, над пылью переулочной*» — «*очарованную даль*»; «*бессмысленно кривится диск*» — «*что-то солнце вручено*»; «*влага терпкая и таинственная*» — «*терпкое вино*»; «*лакеи сонные*» — «*иль это только снится мне*»; «*пьяницы с глазами кроликов*» — «*пьяное чудовище*»; «*In vino veritas!*» — «*истина в вине*».

Происходит и синтаксическое обращение. Препозитивные детерминанты, сохраняя относительно конкретный характер обозначения места и времени в промежуточной стадии преобразования («*И каждый вечер, в час назначенный...*», «*И медленно, пройдя меж пьяными...*»), впоследствии перемещается в постпозицию: «*у окна*», «*за темную вуаль*», «*в моем качаются мозгу*», «*на дальнем берегу...*». Синтаксическое обращение претерпевает и ключевая фраза — «*In vino veritas!*» — «*истина в вине*».

В промежуточной стадии наблюдаются детерминанты в пре- и постпозиции. Каждая фраза-станс отчетлива, определена, замкнута в самой себе. Между смыслами пролегает пропасть. Фраза застыла, это неделимое целое, атом смысла. Отсутствуют причинные сцепления. Упорядочения осуществляются внутренне: относительно точные портретные детали — символы, ассоциируясь, объединяются: возникает так и не проявленный конкретно, но, тем не менее, портрет-символ, портрет-мир.

Общее соотношение: портретная деталь — пространственный детерминант — варьируется на протяжении всей второй части по принципу: уменьшение степени конкретизации детали — пространственное расширение в значении детерминанта. Сравним: «*Девичий стан, шелками схваченный, // В туманном движется окне...*» и «*Очи синие, бездонные // Цветут на дальнем берегу*».

Внешняя «ядовитая» симметрия клетки оборачивается алогичностью катахрезы, асимметрией, которая держится на достаточно жесткой внутренней упорядоченности портретных и пространственных деталей. Внешняя неупорядоченность портретных деталей способствует созданию образа Незнакомки, в котором проглядывает ориентация на условный, абстрактный, живописный и одновременно литературный портрет. Это портрет без портретируемого. Любая из его деталей равноценна и может быть дана, в принципе, в любой внешней последовательности. Задача здесь создать общий глубинный смысл образа через детали-символы, которые держатся на конкретном обозначении элементов портрета («*шляпа с траурными перьями*»; «*в кольцах узкая рука*») и одновременно несут заряд готовых смысловых ассоциаций, порождающих новые смыслы. По мере развития образа конкретность становится все более относительной. В результате — катахреза «*очи синие, бездонные цветут на дальнем берегу*». Этот «цвет очей» сродни гоголевскому Носу и еще «*улыбке кота совсем без кота*», уводящим развитие образа во внутренний, глубинный смысл. Ориентация на живописную пластику сказывается во внешней портретной атрибуции — «*у окна*», статике — «*садится*». При всей алогичности в расположении внешних деталей мы чувствуем, что образ внутренне «стянут», подчинен какому-то канону.

Внешняя алогичность в соотношении портретных деталей, их синтагматическое растворение в стансе — повествовании показывает на парадигматическую, внутреннюю обусловленность. Рассмотрим эти связи:

«*Девичий стан, шелками схваченный*»;  
«*Дыша духами и туманами*»;



«И веют древними поверьями  
 Ее упругие шелка»;  
 «Шляпа с траурными перьями»;  
 «В кольцах узкая рука»;  
 «Темная вуаль»;  
 «Перья страуса склоненные»;  
 «Очи синие бездонные  
 Цветут на дальнем берегу».

Портретная семантика держится, как видим, на нескольких осях смысла: 1) древность — современность — будущее (даль); 2) конкретность — обобщенность; 3) мифологическое — романтическое — и то, что обусловлено символизмом Блока; 4) «Не живое и не мертвое» — живое и мертвое; 5) указание на реальность — принадлежность к сфере искусства; 6) реальное — таинственное, «зацветающие чудеса»; 7) «собственная жизнь» — искусство.

Построение образов на системе крайних и противоположных семантических точек дает возможность ощущать это построение как эстетическую модель мира, обладающую особой внутренней логикой. Она строится Блоком по принципу антитезы к миру действительности: «...быть художником — значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно не похожих на этот мир, только страшно влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и этим мирам нет числа...» (41, с. 49).

Здесь все слитно и одновременно расчленено: темпоральная нерасчлененность, слитность сосуществует с указанием «в час назначенный», сама метаморфоза осуществляется в некоторой каузальной последовательности, выраженной глаголами движения: *движется, пройдя, качаются*; статического состояния — *садится, закованный, лежит, цветут*; созерцания — *смотрю, вижу*; мысли — *знаю*. Глаголы указывают на воспринимаемый, наблюдаемый субъект (*движется, садится*), субъект-деятель (*смотрю, вижу*), пассивный субъект (*поручено, вручено*). Пространственная модель так же, как и временная, реальна и условна: указание на условность содержится уже в первом детерминанте-локализаторе «в туманном... окне». Эпитет включает эстетический потенциал, относящий действие в условный план, лексема *окно* локализует пространство, конкретизирует его и в то же время содержит косвенное указание на пространство, открывающееся взгляду. «Меж пьяными» — детерминант места, связывающий действия I и II частей, но многозначность слова *пьяные* снова переводит действие в план условный, в сферу искусства (дионисийское опьянение).

Далее повествование разворачивается по принципу пространственного расширения и одновременно внешней алогичной локализации космоса — «берег очарованный», «очарованная даль», «солнце» — в духовной и интеллектуальной сферах действия, состояния субъекта — «в моем качаются мозгу...», «в моей душе лежит». И, наконец, детали портрета: «девичий стан, шелками схваченный», «упругие шелка», «шляпа с траурными перьями», «в кольцах узкая рука», «темная вуаль», «перья страуса склоненные», «очи синие бездонные», из которых соткан «скользящий» и в то же время эстетически устойчивый облик хорошо узнаваемой Прекрасной Дамы Блока, — распыляются, «мерцают» в реальном — ирреальном мире, конкретном — условном времени и пространстве субъекта. Логика анализа приводит к выводу о мифологическом характере блоковского мышления. Дело в том, что «самой своеобразной чертой мифа служит то, что он нисколько не похож на свое содержание. Его морфология представляет собой, как и всякая форма, до такой степени трансформированное, иное качество внутреннего смысла, что без научного анализа трудно поверить в их полное органическое единство» (11, с. 430). У Блока содержатся указания на соотношение внешнего и внутреннего смыслов: «Незнакомка. Это вовсе не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это — дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового». И далее: «Созданное таким способом — заклинательной волей художника и помощью многих мелких демонов, которые у всякого художника находятся в услужении, — не имеет ни начала, ни конца, оно не живое, не мертвое... Это создание искусства» (25, с. 32).

«Туманное окно», «дыша духами и туманами», «древние поверья», «странная близость», «берег очарованный», «очарованная даль», «глухие тайны», «чье-то солнце», «терпкое вино», «сокровище», «ключ поручен», «истина в вине» — вот пунктиры той линии, которые создают внутреннюю логику, логику чудесного, логику превращения, логику метаморфозы во второй части. «...Чудесные явления подчинены своей необходимости и своим законам. Это мир возможности невозможного, исполнения неисполнимого, осуществления неосуществимого, где основание и следствие связаны только одним законом — абсолютной свободой желания или творческой воли, которая является в нем необходимостью», — пишет Я. Голосовкер (25, с. 31).

В мифе действует закон метаморфозы — превращение любого существа или вещества в любое другое (11, с. 433). Это превращение идет у Блока не произвольно, а в определенном направлении. Его дает «руководительная мечта о той, которая поведет туда, куда не смеет войти и учитель» (11, с. 429).

Шаг за шагом воплощается «руководительная мечта» и вырисовывается облик, созданный заклинательной волей художника, связанной тем не менее определенным философским и эстетическим канонами. Указание на этот канон содержится во внутренней форме слов; значения же составляющие внутреннюю форму, имеют многослойную пресуппозицию. Таким образом, внешняя свобода соотношения образов выливается в достаточно жесткую внутреннюю структуру.

Рассмотрим, как это происходит. Метаморфоза II части идет ступенчато: 1) первые две строфы — переходный этап между I и II частью — «чудо одинокого преобразования» явление Незнакомки; 2) соотношение образа с мифом и трансформация его в «новую реальность»; 3) синкретизм образа Незнакомка — лирический герой; «...мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим «анатомическим театром», или балаганом, где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами (esse homo!)... Иначе говоря, я уже сделал собственную жизнь искусством» (11, с. 431) — «объективность и реальность тех миров» (39, с. 126).

Общее соотношение всех элементов восходит к формуле Вл. Соловьева «На зов души твой образ был ответ» (38, с. 240). Сон как оглушение — сон как аполлиническое творческое начало, воплощающееся в зримых образах, — вот одна из первых метаморфоз II части. «Лакеи сонные торчат» — «это только снится мне». Это уже преобразование статики в динамику: сна-бездействия — в сон-действие. Внешнее текстовое значение поддерживается частицей *только*. Сон — это «физиологическое состояние покоя и отдыха, при котором полностью или частично прекращается работа сознания» (МАС). Сон — мостик от первой части ко второй; но это и переключение значения в новый, ирреальный план. Одновременно актуализируется эстетическое значение, входящее во внутреннюю форму слова — «аполлинический сон» — искусство сновидений, образов, создающих фантастический мир мечты. Эстетическая мотивировка этого значения, его пресуппозиция многослойна — греческая, римская мифология, эстетика немецких философов (Шопенгауэр, Ницше), философско-эстетическая концепция В. Соловьева, школа символистов, эстетика Блока.

Эта первая посылка держит структуру образов всей II части, задает систему преобразования, возникновения чудесного. В результате создается сложное соотношение внешних (текстовых) и внутренних (эстетически мотивированных) значений, обусловленных наличием внутренней формы.

Метонимия «девичий стан, шелками схваченный» — это и рисунок, лежащий в основе женского портрета, но и одновременно указание на наличие внутренней формы — «женственное существо, лицо — идея». Пресуппозиция этого значения связана с философией Вл. Соловьева — О. Конта и еще глубже в философии пифагорейцев, давших самое общее онтологическое определение женственности. Возникновение этого образа на русской христианской почве Вл. Соловьев связывал с изображениями «своеобразной женской фигуры, сидящей на престоле (новгородские соборы), — это образ Софии Премудрости Божией, или синоним вечного Слова Божия — Логоса». Образ воплощает «чистое и полное человечество, высшую и всеобъемлющую форму живой души природы и вселенной» (11, с. 428). Эстетическое воплощение этого образа у Вл. Соловьева находим в поэме «Три свидания» и других произведениях (например, «Зачем слова? В безбрежности лазурной...»).

Важно отметить, что в понимании Конта-Соловьева человечество как целое представляет собой единое, одушевленное существо. Одушевленность этого существа, отнесенность к структуре образа Прекрасной Дамы Блока, развивающейся на протяжении всего творческого пути, подчеркнута в определении «шелками схваченный». Оно конкретизирует внешний рисунок и одновременно трансформирует символ в систему эстетических категорий «Трилогии вочеловечения» Блока, где он обретает современную поэту пластическую интерпретацию.

Внутренняя метаморфоза «туманное окно» — «дыша духами и туманами» связана с преобразованием образов I части — «весенний и тлетворный дух». Статика «тлетворного», опредмеченного духа страшного мира оборачивается динамикой значения, заключенного в причастии *дыша*, конкретизированном предметными признаками разных смысловых планов. Лексема *дух* — несет готовый эстетический потенциал блоковской символики Прекрасной Дамы. Символика «туманов» имеет более сложную внутреннюю форму — она связана с «явлениями» в духе Вл. Соловьева:

«Пронизана лазурью золотистой,  
В руке держа цветок нездешних стран,

Стояла ты с улыбкою лучистой,  
Кивнула мне и скрылась в туман».  
Вл. Соловьев. «Три свидания»

В этом контексте *туман* — я — *нездешние страны* — синонимы. Таким образом, символ *туман* в стихотворении Блока имеет внутреннюю семантику, связанную с иными мирами, нездешними странами. Но в контексте стихотворения эти лексемы-образы приобретают еще одно значение. *Дышать* несет в себе общее значение *живого* («втягивать и выпускать воздух легкими»). В соотношении с этим значением *духами* и *туманами* приобретают общую семантику неживого (первое связано с эстетическим, второе — эстетико-философским началом).

Далее образ развивается по принципу вариационной повторяемости установленного общего соотношения. Новый этап метаморфозы делает подтекстовое текстом. «Упругие шелка», «шляпа», «в кольцах узкая рука» — дальнейшая конкретизация портрета, написанного в блоковской пластике Прекрасной Дамы. Синтетичный образ здесь анатомируется, превращается в аналитический. Символы, имеющие внутреннюю эстетическую форму, выделены и обозначены: «веют древними поверьями» — «шляпа с траурными перьями». Это расчлененное смысловое единство. Значения слов *поверья* и *траурный* отсылают нас к постоянно повторяющимся образам в творчестве Блока и далее к пресуппозициям, связанным с философско-эстетическими концепциями Вл. Соловьева. Образы находятся в причинно-следственных отношениях. Ключевым является эпитет *траурный*, который далее варьируется: «темную вуаль», «перья страуса».

Этот образ внешне алогичен, т.к. предыдущие символы «дыша духами и туманами» несут в делем положительный эстетический потенциал. Во внешней структуре значений *траурный* имеет семантику состояния скорби, печали по умершим и одновременно указание на черный цвет. Соотношение «древние поверья» как отсылка к эстетике мифа, фантазии, и «упругие шелка» как актуализация живого начала — заставляют обратиться к пресуппозициям, связанным со значением траура, скорби, смерти. Образ девушки в произведениях Блока двойся — он одновременно и «синий призрак», и «смерть». Вот портрет Коломбины, данный в восприятии действующих лиц:

« — Прибыла!  
— Как бела ее одежда!  
— Пустота в глазах ее!  
— Черты бледны, как мрамор!  
— За плечами коса!  
— Это — смерть!»

(*Балаганчик*).

О Фаине в «Песне судьбы»: «*Герман*. Ты — навстречу — неизбежная? Судьба? Какие темные очи. Какие холодные губы». В статье «О современном состоянии русского символизма» говорится в связи с «изменением облика» о «приближении каких-то огромных похорон» (11, с. 429). А далее «переживания этого момента» изображается так: «...в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный белый катафалк, а в нем лежит мертвая кукла» (38, с. 241).

Собственно цветное значение, а также значение траура оказывается в широком контексте нейтрализованным, ядро смысла составляет не семантика скорби, а семантика смерти. «По Конту, — пишет Вл. Соловьев, — в составе Великого Существа главное значение принадлежит умершим (разумеется, тем, которые оказались достойными быть в него воспринятыми...) Они вдвойне преобладают над живущими: как их явные образцы и как их тайные покровители и руководители, — как те внутренние органы, через которые Великое Существо действует в частной и общей истории видимо прогрессирующего на земле человечества» (11, с. 430).

Образ далее развивается еще более аналитично и строится на дополнительной семантике «близости» как актуализации живого, визуально воспринимаемого начала, и пространственных образов «берег очарованный», «очарованная даль». Соединение портретного («смотрю за темную вуаль») и пейзажного (пространственного) начала находим в лирических драмах: «*Фаина*. Долго ждала тебя, все очи проглядела, вся зарей распылалась, вся песнями изошла, вся туманами убралась, как невеста фатой» («Песня судьбы»).

При образном аналитизме пейзажное и портретное начала синкретичны, взаимопроницаемы по структуре и семантике. Синкретизм женского лица и природы-космоса пронизывает цикл «Город», характерен он для творчества Блока в целом, на что есть авторские указания (11, с. 427).

«Ты проходишь. За тобою  
Над священными следами

Почивает синий мрак».  
(«Ты приходишь без улыбки» 1905)

«Ты путь свершаешь предо мною,  
Уходишь в тени, как тогда,

И то же небо за тобою,  
И шлейф влачишь, как та звезда!»  
(«Твое лицо бледней, чем было» 1906)

В стихотворении «Незнакомка» синкретизм портрета и пейзажа возникает как действо, осуществляемое «заклинательной волей художника», более того, «очарованный» мир погружен в духовный мир творящего субъекта.

Он творит, но он и претерпевает, переживает, испытывает воздействие со стороны «странной близости» Незнакомки. Он теург, «обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие»<sup>11</sup>. Механизм этого действия скрыт от нас, мы становимся свидетелями визуальных впечатлений героя: «смотрю» — «вижу». Итак, внешняя структура образа аналитична. Внутренне же это сложнейшее единство. Оно возникает как развивающаяся катахреза, которая выражается в соединении и взаимодополнении несоединимого в пространстве: *близость* — *даль*. Синтаксический, морфологический и лексический строй стихотворения подчеркивает это единство. Глаголы связаны с действием субъекта, пейзажно-портретный синкретизм подчеркивается повторяющимся единством опредмеченных сущностей: *близость* — *вуаль* — *берег* — *даль*, — конкретизированных прилагательными-эпитетами, в общем, однородного по значению характера: «странная близость» — «темная вуаль» — «берег очарованный» — «очарованная даль». Все существительные несут функцию объекта, располагаются в каждом стихе катрена, что придает конструкции монолитность, а абстракции закрепляются как существенные объекты действия (25, с. 36).

Следует отметить, что семантические ассоциации *странного*, *очарованного*, *темного* подчеркиваются звуковой инструментальной, и внутренний механизм взаимодействия звукового и лексического строя, в целом, тот же, что и в первой части. Аллитерирующие звуки [стр] повторяются в лексемах с *траурными* — *странный* — *страуса*, делая их как бы сотканными из единой звуковой материи. Еще нет лексем *странный* и *страуса*, но их значения и звуковые оболочки предсказываются и внутренне как бы нерасчлененно содержатся в слове с *траурными*. (Мы уже указывали на некоторую «странность» появления этого эпитета в процессе создания словесного портрета — он несет напоминание

<sup>11</sup> Я.Э. Голосовкер отмечает, что «метафора, метонимия, синекдоха (тропы) и гипербола, оксюморон, катахреза, эллипсис (фигуры) в мире чудесного суть не скрытые сравнения, не уподобления — они конкретные существа и предметы, или свойства и качества вещей, или акты» (25, с. 36).

о душах умерших, через которых Великое Существо действует в истории). Эта интереснейшая внутрисловная метаморфоза свидетельствует о том, что «в мире чудесного» все иллюзорное — действительно, как и обратно: «все действительно может в нем стать иллюзорным» (38, с. 240).

Семантика нерасчлененности портретно-пейзажного начала, единство субъекта и мира, погруженного в его сознание, имеет пресуппозицию, обусловленную философско-эстетическим каноном, о котором мы выше говорили. В философской концепции Конта-Соловьева «Великое, Царственное и женственное Существо» воплощает в себе «истинное, чистое и полное человечество», это «высшая и всеобъемлющая форма и живая душа природы и вселенной» (11, с. 430) [выделено мной. — К. Ш.]. Оно, Великое Существо, и являет свой лик в пространстве вселенной.

Последние строфы второй части — полное и гармоничное воплощение варьирующегося образа. Собственная жизнь, — пишет об этом этапе метаморфозы А. Блок, — «... отныне стала искусством, ибо со мной рядом *живет* [курсив автора. — К. Ш.] мое создание — не живое, не мертвое — синий призрак» (11, с. 426).

Синкретизм, слияние достигают здесь своего апогея. «Тайны», всемогущее «солнце», в которое превращается «бессмысленно кривящийся диск» I части, — всеми этими сокровищами обладает теург. Состояние творческого всемогущества («Твори», что хочешь, ибо *этот* [курсив автора. — К. Ш.] мир принадлежит тебе». «Пойми, пойми, все тайны в нас, в нас сумрак и рассвет» (Брюсов). «Я — бог таинственного мира, весь мир — в одних моих мечтах» (Сологуб) (11, с. 427). Соединение с миром закрепляется предметной метафорой. «Все души моей излучины // Пронзило терпкое вино». Метафора строится на соединении антропоморфного и природного начал.

«*Душа* — внутренний, психический мир человека, его сознание» (МАС). «Излучина» — крутой поворот, изгиб реки. В результате уподобления значений актуализируется сема *мир*, которая и отождествляет, объединяет человеческое и природное начала, внешний и внутренний мир, живое и неживое. Актуализация этого значения обусловлена дальнейшим воплощением философского канона, по которому существует единство двух способов бытия — внутреннего, вечного, «субъективного» и преходящего, внешнего, «объективного», или феноменального.

Метаморфоза слова *вино* в этом контексте обусловлена актуализацией внутренней формы — значения дионисийского опьянения как благодетельного начала, мечты, грезы. В соединении с эпитетом *терпкое* это слово приобретает значение мечты — жизнетворчества («терпкое» — здесь «резкое, сильное, раздражающее» — МАС). Предсказываемое со стороны словесной инструментовки слияние дионисийского и аполлоновского начал произошло. Пластическое (пейзажное) и музыкальное начала объединились в сложном гармоническом контрапункте. Значение единства и раздельности мира в созидающем субъекте, художнике-теурге и вне его создаются обращенностью портретных деталей внутрь мира субъекта: «Перья страуса склоненные // В моем качаются мозгу», «Очи синие, бездонные // Цветут на дальнем берегу».

Смысловая энергия образов огромна. Катахреза перерастает свои рамки и здесь оборачивается сложнейшей симфорией; каждый член этой фигуры несет функцию самостоятельного символа, имеющего бесконечные смысловые проекции. Блок дает и прозаическую вариацию этого образа: «В лазури чьего-то лучезарного взора пребывает теург: этот взор, как меч, пронзает все миры: «моря и реки, и дальний лес, и выси смежных гор» — и сквозь все миры доходит к нему вначале — лишь сиянием чьей-то безмятежной улыбки» (11, с. 427).

Заданные философско-эстетическим каноном значения образуют невиданную в русской поэзии причудливую фигуру, концентрирующую, совмещающую лучезарный лик, объемлющий бесконечное мировое пространство, в котором есть свои «берега». Эпитеты *синие, бездонные, дальний* несут потенцию значения безмерного «океана жизни» и одновременно искусства; это *берег*, — которому «влечет мечта, творческая воля» — это воплощение ее, ограничение, и одновременно конкретизация, безмерного. Но *дальний* и в этом контексте имеет проекцию в значение *будущий*. София Премудрость Божия являет лик свой в пространстве, в феноменологически заданном пространстве текста осуществлено софийное конструирование эйдоса-логоса в их единстве.

Смысловое ядро образа — глагол *цветут*. В нем живет внутренняя форма, связанная с пресуппозицией, обусловленной философским и поэтическим каноном («расцветают цветы» у Вл. Соловьева, «голубой цветок» у самого А. Блока). Значение цветения объединяет здесь портрет как воплощение души мира и пейзаж как воплощение природного начала и дает импульсы к новому творчеству — преображению жизни, жизнетворчеству. Во внешнем прочтении это хитроумная загадка, которая побуждает читателя к сотворчеству. Ее можно раскодировать только вернувшись и последовательно проанализировав весь путь, вариаций, заданных начальными строфами I и II частей.

Последняя строфа стихотворения имеет формульный характер. Здесь повторяются основные смысловые точки на новом витке спирали смысла всего стихотворения.

Дважды обозначается через местоимения *в моей* и *мне* художник как теург, *обладатель* клада — *сокровища*. Лексема *сокровище* вмещает в себя все полученные в ходе метаморфоз значения, наиболее широкие из которых обозначены ранее основными семантическими осями второй части.

Значение слова *вино* также включает в себя все предыдущие семантические метаморфозы этого слова — от конкретного (напиток) до дионисийского начала, но уже в слиянии с аполлоновским началом как полное воплощение мечты, творческой воли и гармонии, которая способна противостоять «страшному миру». В точке этого контрапункта пантеистические образы (природа, пространство) смыкаются с



христианскими: вино, тело и кровь Христа. Изображая внутреннее духовное единение верующих с собой сам Господь называет себя лозой: «Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой виноградарь...» (Иоанн. XV, 1–6) и под видом хлеба и вина он преподал нам высочайшее таинство тела и крови своей (Мф. XXVI, 26–28 и др.), заповедовав совершать Его воспоминание. Важно отметить, что последние стихи имеют характер заключающей реплики в диалоге, но реплики-парадокса, побуждающей к новому диалогу, к «вечному возобновлению» его и одновременному возобновлению «действия», которое на наших глазах совершила творческая воля художника. Обращение лирического героя явно направлено к разным субъектам: «пьяницам с глазами кроликов», «другу единственному», к современнику, в конечном счете. Парадоксальность его заключается в том, что утверждаются две противоположные истины: «правота винной истины» («In vino veritas!»), «пьяного чудовища», которая опровергается в ходе антитезы — второй части, и одновременно новая и пережитая истина — понимание творческой воли и гармонии как пути к новому житетворчеству. Значение слова *вино* в этом контексте снова раздваивается, приобретает иронические обертоны, побуждая к поискам «ключа» и разгадке.

Как уже указывалось, внешняя алогичность, разорванность смыслов второй части внутренне компенсируется гармоничной внутренне строгой словесной инструментовкой.

Ассонанс, запрятанный внутрь в первой части, здесь приобретает ведущее начало, создавая изумительную напевность, основанную на вариации звуковых прогрессий [а — э], [о — у]. Эти широкие прогрессии пронизывают всю вторую часть, обуславливая единое центростремительное движение мелодических интонаций, гармоничный аккомпанемент «мирового оркестра», хвалящего «призрак» на своем, музыкальном языке, способствуют соединению деталей портрета и пейзажа в единое целое, создают звуковую материю, канву, на которой расшиваются причудливые пластические узоры. Аллитерация упрятана внутрь лексем. Энергичный ямб и идущие на смену алогичным гармоничные логичные рифмы («одна» — «у окна»; «шелка» — «рука», «поверьями» — «перьями») способствуют ассоциативному объединению разноплановых в смысловом отношении образов (портрет — пейзаж и др.) в единое гармоническое целое, воплощающее *символ символов* — Незнакомку. (Она же — Великое Существо, она же — София Премудрость Божия, синоним Логоса — вечного Слова Божия). Художник совершил теургическое действие, воплотил в пространстве своего воображаемого мира то, о чем он мечтал: «Все сущее увековечить, безличное вочеловечить». Теперь действительную силу должен оказать текст.

#### Библиографический список

1. Аверинцев С.А. Предисловие // Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. — Л., 1978.
2. Анненский И. Книги отражений. — М., 1979.
3. Бальмонт К. Поэзия как волшебство. — М., 1915.
4. Белый А. Символизм. — М., 1910.
5. Блок А. Душа писателя // Собр. соч.: В 8 т. — Т. 5. — М. — Л., 1962.
6. Блок А. Ирония // Собр. соч.: В 8 т. — Т. 5. — М. — Л., 1962.
7. Блок А. Незнакомка. Пьеса в трех видениях // Собр. соч.: В 8 т. — Т. 4. — М. — Л., 1962.
8. Блок А. Незнакомка // Собр. соч.: В 8 т. — Т. 5. — М. — Л., 1962.
9. Блок А. О назначении поэта // Собр. соч.: В 8 т. — Т. 6. — М. — Л. — 1962.
10. Блок А. О современной критике // Собр. соч.: В 8 т. — Т. 5. — М. — Л., 1962.
11. Блок А. О современном состоянии русского символизма // Собр. соч.: В 8 т. — Т. 5. — М. — Л., 1962.
12. Блок А. Ответ Мережковскому // Собр. соч.: В 8 т. — Т. 5. — М. — Л., 1962.
13. Блок А. Памяти Врубеля // Собр. соч.: В 8 т. — Т. 5. — М. — Л., 1962.
14. Блок А. Песнь судьбы // Собр. соч.: В 8 т. — Т. 4. — М. — Л., 1962.
15. Блок А. Письма о поэзии // Собр. соч.: В 8 т. — Т. 5. — М. — Л., 1962.
16. Блок А. Предисловие к поэме «Возмездие» // Собр. соч.: В 8 т. — Т. 3. — М. — Л., 1962.
17. Блок А. Противоречия // Собр. соч.: В 8 т. — Т. 5. — М. — Л., 1962.
18. Блок А. Стихия и культура // Собр. соч.: В 8 т. — Т. 5. — М. — Л., 1962.
19. Блок А. Творчество Федора Сологуба // Собр. соч.: В 8 т. — Т. 5. — М. — Л., 1962.
20. Блок и музыка. — Л., 1980.
21. Брюсов В. О искусстве // Собр. соч.: В 7 т. — Т. 6. — М., 1975.
22. Брюсов В. О речи рабской // Аполлон. — 1910. — № 9.
23. Брюсов В. О речи рабской // Собр. соч.: В 7 т. — Т. 6. — М., 1975.
24. Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. — М., 1978.
25. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. — М., 1987.
26. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. — М., 1984.
27. Жирмунский В.М. Поэтика Александра Блока // Теория литературы. Поэти — ка. Стилистика. — Л., 1977.
28. Иванов Вяч. Доклад // Аполлон. — 1910. — № 8
29. Иванов Вяч. Заветы символизма // Борозды и межи. — М., 1916.
30. Иванов Вяч. Мысли о символизме // Борозды и межи. — М., 1916.
31. Книга об оркестре. — М., 1978.
32. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. — М., 1982.
33. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976.



34. Назайкинский Б.В. Принцип единовременного контраста // Русская книга о Бахе. — М., 1986.
35. О современном состоянии русского символизма. Комментарий // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. — Т. 5. — М. — Л., 1962.
36. Панов М.В. Современный русский язык. Фонетика. — М., 1979.
37. Потебня А.А. Из записок по теории словесности // Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М., 1976.
38. Соловьев В.С. Идея человечества у Августа Конта // Собр. соч. — Т. 8. — СПб., 1903.
39. Соловьев В.С. Стихотворения. — Л., 1974.
40. Тынянов Ю.Н. Блок // Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.
41. Фрейдберг О.М. Миф и литература древности. — М., 1978.
42. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм, символизм. — М., 1978.

### СИНТЕТИКА ПОЭЗИИ И АНТИНОМИЗМ КАК ПЕРЕСЕЧЕНИЕ ТЕМ В НАУКЕ И ПОЭЗИИ

Лингвистика не раз выступала с ведущими темами в процессе развития науки и творчества. Возникновение фонологии, по мнению К. Леви-Строса, сыграло революционную роль в развитии гуманитарных (социальных) наук в середине нашего века. «Она [фонология. — К.Ш.] не только обновила перспективы лингвистики: столь всеобъемлющее преобразование не могло ограничиться одной отдельной дисциплиной. Фонология же по отношению к социальным наукам играет ту же обновляющую роль, какую сыграла, например, ядерная физика по отношению ко всем точным наукам» (18, с. 35). Сходная ситуация сложилась в конце девятнадцатого — начале двадцатого века. Теория символизма и творчество символистов оказались тесно связанными с лингвистическими идеями А.А. Потебни и через них с теорией В. фон Гумбольдта. Известно, что символисты понимали свое искусство как «школу», которая характеризовалась не только обширными связями внутри творчества, но и разработкой системы теоретических посылок, во многом оговоренной участниками, «знающими»: «...когда в душах нескольких людей оказываются заложенными эти принципы, зарождается символизм, возникает школа», — писал А. Блок (5, с. 426).

Произведения символистов всегда включены в широкий культурный контекст. А. Блок писал: «Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика. Вместе они образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры» (5, с. 207).

В. фон Гумбольдт и А.А. Потебня были исследователями языка и художественного творчества, и символисты, которых интересовали принципы организации поэтических текстов, нашли и определили точки соприкосновения с их фундаментальными исследованиями. Какие из положений В. фон Гумбольдта оказались в точках пересечения?

1. В. фон Гумбольдт определял родство всех искусств между собой. «Все искусства перевиты одной лентой, — считал он, — у всех одна цель — возносить фантазию на вершину ее силы и своеобразия» (14, с. 185).

2. Искусство, считает Гумбольдт, «это закономерное умение наделять продуктивностью силу воображения» (14, с. 169). Художник должен зажечь силу воображения, «принудить наше воображение порождать в себе самом тот предмет, который описывает художник» (14, с. 169). При этом порождаемый предмет, в отличие от объектов действительности, возносится на новую высоту. Высшая цель интеллектуальных усилий — сравнить материал своего опыта с объемом всего мира, «превратить колоссальную массу отдельных отрывочных явлений в нерасторжимое единство и организованное целое» (14, с. 170).

3. Высшее совершенство искусства связано с целостностью произведения. Стремление к целостности обусловлено у Гумбольдта определенным кругом объектов и кругом чувствований, их вызываемых. Первый способ — описательный, второй присущ лирическому поэту: «... стоит только ему завершить круг явлений, которые представляет ему фантазия..., как немедленно восстанавливается покой и гармония» (14, с. 175).

4. Художественное изображение синтетично: оно учит художника соединять все жизненные эпохи, «продолжая протекшую и зачиная грядущую, причем нимало не отнимая его у эпохи настоящего, какой он принадлежит» (14, с. 179).

5. «Сотворчество» читателя и писателя позволяет воссоздать полностью всю гармоничную картину произведения. Если поэту удастся завоевать сердце читателя, он «может принудить его самого дорисовать все недостающее...» (14, с. 188).

6. «Поэзия — это искусство средствами языка». Этот тезис обуславливает антиномию: искусство живет воображением, оно индивидуально, язык существует исключительно для рассудка, все обращает во всеобщие понятия. Это противоречие поэзия обязана не то чтобы разрешать, но приводить к единству, «тогда возникает нечто большее, нежели любая из сторон сама по себе» (14, с. 193).

7. Антиномия языка, как органа человека и искусства, как зеркала мира, ведет к тому, что поэтическое искусство «непосредственно, в более высоком смысле, нежели любое другое искусство, предназначено для предметов двоякого рода — для форм внешних и внутренних, для мира и для человека, а вследствие этого оно может выступать в двух, причем весьма различных видах...» (14, с. 193). Поэт будет пользоваться индивидуальной природой языка в целях искусства, либо он будет образно и наглядно

представлять воображению живую действительность. В первом случае он достигает именно того, на что способна лишь поэзия.

8. Высшая степень объективности заключается в достижении такого единства, когда все сводится в «один образ», когда материал преодолен до мельчайших деталей. «... тут все — форма, эта форма — одна, и она проходит сквозь все целое» (14, с. 195). Впечатление, которое производит такое произведение, следующее: «Мы чувствуем, что окружены ясностью, о какой не имели прежде понятия, мы ощущаем покой, который ничто не способно нарушить, потому что все, что только ни способны мы воспринимать, все заключено в **одном** [выд. в тексте. — К.Ш.] предмете, причем представленном в совершенной гармонии...» (14, с. 195).

9. Язык осуществляет синтез. Он связан с единством внешней (звуковой) формы и внутренней (понятийной). «Начиная со своего первого элемента, порождение языка — синтетический процесс, синтетический в том подлинном смысле слова, когда синтез создает нечто такое, что не содержалось ни в одной из сочетающихся частей как таковых. Этот процесс завершается, только когда весь строй звуковой формы прочно и мгновенно сливается с внутренним формообразованием» (13, с. 107). Этот синтез — творческий акт духа: в нем сочетается внутренняя мыслительная форма со звуком. При этом в процессе творческого акта духа производится из двух связуемых элементов третий, где оба первые перестают существовать как отдельные сущности, от мощи синтетического акта зависит жизненное начало, одушевляющее язык во все эпохи его развития.

10. Учение И. Канта об антиномиях оказало огромное влияние на Гумбольдта. Гумбольдт, в свою очередь, показывает, что попытка разума дать ответ на вопрос о том, что такое язык, приводит к противозначным определениям, к выявлению антиномий, которые, характеризуя язык с разных, подчас противоположных сторон, раскрывают самую сущность языка во всем сложном переплетении его признаков. Исследователи выделяют следующие антиномии Гумбольдта: 1) антиномия неразрывного единства языка и мышления; 2) антиномия языка и речи; антиномия речи и понимания; 3) антиномия объективного и субъективного в языке; 4) антиномия коллективного и индивидуального в языке; 5) антиномия необходимости и свободы в языке; 6) антиномия устойчивости и движения в языке; 7) произвольности и мотивированности знаков и др. (см.: 1, с. 327—328).

11. Язык определялся как деятельность, он не просто средство общения, а мир, «который внутренняя работа духовной силы призвана поставить между собою и предметами» (13, с. 171). В результате осуществляется глобальный языковой синтез: в силу познавательной активности человека мир превращается в язык, который, встав между обоими, со своей стороны, связывает мир с человеком и позволяет человеку плодотворно воздействовать на него.

Тема синтетики поэзии далее была разработана А.А. Потемной. А.А. Потемня создал теорию, наиболее адекватно определяющую сущность поэзии, вследствие чего она была непосредственно воспринята символистами и положена в основу теоретических штудий в области поэтики, а также явилась руководством к действию в художественном творчестве. «И только недавно как бы вновь открыли его труды, с изумлением мы находили там ответы на наиболее жгучие вопросы, касающиеся происхождения и значения языка, мифического и поэтического творчества; западноевропейская наука, в лице Макса Мюллера и Нуаре, лишь впоследствии коснулась вопросов, им впервые намеченных, современные художники видят у него обоснование и развитие их мыслей», — писал о трудах Потемни А. Белый (см.: 4). Наиболее значимыми для символистов были положения А.А. Потемни, связанные с синтетикой поэзии, теорию которой разработал на основе учения А.А. Потемни В. Брюсов. Вяч. Иванова, А. Блока интересовали взгляды А.А. Потемни на мифопоэтическое творчество.

В области синтетики поэзии в центре внимания символистов оказался следующий круг идей:

1. Следуя за Гумбольдтом по пути различения внутренней и внешней формы слова, Потемня так определяет это единство противоположностей: «В слове мы различаем: **внешнюю форму** [выд. авт. — К.Ш.], т.е. членораздельный звук, содержание, объективируемое посредством звука, и **внутреннюю форму**, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание» (22, с. 175).

Исходя из изоморфизма слова и художественного произведения, Потемня различает внутреннюю и внешнюю форму в художественном произведении: «... в поэтическом... произведении есть те же самые стихии, что и в слове: содержание (или идея), соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию; внутренняя форма, образ, который указывает на это содержание, соответствующий представлению (которое тоже имеет значение только как символ, намек на известную совокупность чувственных восприятий, или понятие), и, наконец, внешняя форма, в которой объективируется художественный образ. Разница между внешнею формой слова (звуком) и поэтического произведения та, что в последнем, как проявление более сложной душевной деятельности, внешняя форма более проникнута мыслью. Язык во всем своем объеме и каждое отдельное слово соответствует искусству, притом не только по своим стихиям, но и по способу их соединения» (22, с. 179).

2. Создание языка — это синтетическая деятельность, равно как синтетической деятельностью является создание художественного произведения. Искусство — то же творчество, в каком смысле творчество — слово. Творчество и синтез в понимании Потемни — синонимы. Но «синтез, творчество очень отличны от арифметического действия: если агенты художественного произведения, существующие до него самого, обозначим через 2 и 2, то оно само не будет равняться четырем. Замысел художника

и грубый материал не исчерпывают художественного произведения, соответственно тому, как чувственный образ и звук не исчерпывают слова. В обоих случаях и та и другая стихии существенно изменяются от присоединения к ним третьей, т.е. внутренней формы» (22, с. 181).

3. Полная гармоническая завершенность произведения связана с пробуждением посредством произведения собственной мысли читателя, а не передачи другому мысли художника: содержание произведения искусства развивается уже не в художнике, а в понимающем.

4. Потебня обращается к проблеме цельности, которая, по Гумбольдту, держится на антиномии: посредством ограничения материала произвести неограниченное и бесконечное действие, с одной точки зрения открыть целый мир явлений; это возможно, считает Потебня, когда человек полностью обозрел свое отношение к миру и судьбе.

5. Проблему синтеза художественного произведения Потебня рассматривает на основании соотношения внешней формы, внутренней формы и содержания. При этом упор делается на двойной синтез, т.к. синтез поэтического произведения изоморфен синтезу слова, в котором также объединяются названные моменты: «Находя, что художественное произведение есть синтез трех моментов (внешней формы, внутренней формы и содержания), результат бессознательного творчества, средство развития мысли и самосознания, то есть видя в нем те же признаки, что и в слове, и наоборот — открывая в слове идеальность и цельность, свойственные искусству, мы заключаем, что и слово есть искусство, именно поэзия» (22, с. 190).

6. Различные искусства незаменимы друг другом, одно искусство само по себе предполагает существование другого, но поэзия предшествует всем остальным искусствам уже потому, что «первое слово есть поэзия». Поэзия и противопоставленная ей проза — «явления языка» (22, с. 193).

7. Совершенство, гармонию поэтических произведений Потебня связывает с внутренней и внешней завершенностью произведений — в них «нельзя ничего ни прибавить, ни убавить», в научном творчестве такая степень совершенства недостижима. Произведение искусства характеризуется Потебней как замкнутое целое. Это целое обусловлено тем, что «в языке поэзия непосредственно примыкает к лишенным всякой обработки чувственным данным, представление, соответствующее идеалу в искусстве, назначенное объединить чувственный образ, во время апперцепции слова до тех пор не теряет своей особенности, пока из чувственного образа не создало понятия и не смешалось с множеством признаков этого последнего» (22, с. 194).

Поэзия заменяет единство понятия единством представления, она «вознаграждает за несовершенство научной мысли и удовлетворяет врожденной человеку потребности видеть везде цельное и совершенное» (22, с. 195).

Интересно отметить, что противоположные сущности (наука и искусство) в концепции Потебни составляют некоторое «единство знаний», они находятся в отношениях дополнительности: «Назначение поэзии — не только готовить науку, но и временно устраивать и завершать невысоко от земли выведенное ею здание» (22, с. 195).

9. Слово, по Потебне, символично, имеет все свойства художественного произведения. «Наглядность» в поэтическом произведении — непременное условие его совершенства: «Язык не есть только материал поэзии, как мрамор — валяния, но сама поэзия, а между тем поэзия в нем невозможна, если забыть **наглядное значение слова**» [выд. нами. — К.Ш.] (22, с. 198).

10. Потебня, вслед за Гумбольдтом, не раз заостряет внимание на антиномичности поэтического произведения. Внутренняя форма объединяет чувственный образ и обуславливает его сознание. Искусство имеет в качестве предмета изображения природу, и в то же время ему свойственна идеальность, что не есть действительность, к тому же «идеал превосходит действительность». Между произведением искусства и природой стоит мысль человека; только при этом условии искусство может быть творческим. В каждом художественном произведении существуют противоположные качества — определенность и бесконечность очертаний. Бесконечность очертаний обусловлена тем, что язык не дает возможности определить, сколько и какое содержание разовьется в читателе по поводу определенного представления.

11. Очень интересны представления Потебни об общей гармонизации текста, которая осуществляется, хотя и неполно, уже на уровне слова, далее на уровне предложения и слов близких тематических групп. Единство и цельность — эти два понятия по Гумбольдту и Потебне представляют «мир» поэтического произведения. «Всепроникающая семантическая» системы Потебни сыграла огромную роль в понимании поэтического произведения как непрерывного семантического целого.

Теория синтетической поэзии, развиваемая символистами, непосредственно опиралась на идеи Гумбольдта и Потебни и их школы. В статье «Синтетика поэзии» (1924) Брюсов пишет: «Искусство, в частности поэзия, есть акт познания; таким образом, конечная цель искусства та же, как науки — познание. По отношению к поэзии это вскрыто (школа Вильгельма Гумбольдта) из аналогии поэтического творчества и творчества языкового» (10, с. 557). Его внимание, вслед за Потебней, устремлено к слову, которое рассматривается как первичный метод познания: «Первобытный человек означал словом предмет или группу предметов, называл их, чтобы выделить из бессвязного хаоса впечатлений, зрительных, слуховых, осязательных и иных, и через то знать их. Назвать — значит узнать и, следовательно, познать» (10, с. 557). Процесс создания произведения Брюсов рассматривает на основе теории А.А. Потебни, который видел его изоморфным творческим процессам в слове: «Общий ход познания состоит в объяснении нового, неизвестного при посредстве уже познанного, известного,

названного» (формулировка А. Горнфельда). Первобытный человек, встречаясь с новым явлением, объяснял его себе тем, что называл таким словом, которое связывало это новое с уже известным, с уже имеющим свое название. Общеизвестны примеры этого: «дочь» от «дойть», «месяц» от «мерить», «копыто» от «копать», крыло» от «крыть» и т.п. Столь же известны примеры того же, взятые из языка ребенка: «арбузик» для обозначения стеклянного шара (А. Потебня) и из народного языка: «чугунка» для обозначения железной дороги, «подсажир» от «подсаживать» вместо пассажир (он же). Поэтическое творчество идет по тому же пути. Поэт в своем произведении называет то, что он хочет себе уяснить, т.е. объясняет неизвестное через известное, иначе — совершает акт познания» (10, с. 558).

Брюсов — символист, но он не замыкался в русле метода, пусть весьма плодотворного. Его работы характеризует ориентация на взаимодействие поэтической и научной картин мира; поразительная интуиция художника подкреплялась интересом к истории науки и искусства, к новейшим открытиям. Расширению границ словесного творчества способствовал особый тип конструктивного логизирующего ума, а также сочетание образности и научной объективности в описании. Таким образом, художественное творчество Брюсова оказалось «открытым» для научных проблем, как и научное творчество многих выдающихся ученых (А. Эйнштейна, Н. Бора, Н. Васильева) было открытым для проникновения гуманитарных идей.

Идея синтеза, в том числе науки и искусства, бродила в умах многих выдающихся художников начала века — Соловьева, Иванова, Скрябина, Чюрлениса, Рериха, Хлебникова, Кандинского, Мейерхольда, Эйзенштейна и др. Исследователи останавливаются на некотором сходстве позиций этих художников. Так, В. Дельсон отмечает: «... музыку Скрябина любят сравнивать с поэзией Блока. Для этого, несомненно, имеются достаточные основания. Но никогда, к сожалению, не сравнивают его позднее творчество (и творческий метод) с поэзией Брюсова, с его космогоничностью, рационализмом, логизированием. Не проводят и параллели между конструктивностью форм позднего Скрябина и поразительной конструктивностью, скажем, поэмы «Светоч мысли» ... Брюсова, с ее уникальной схематичностью, закругленностью, кольцеобразностью строк, строф и всего целого. Ведь «Венок сонетов» — это своего рода «кристаллическая поэма», и по теме и по форме ассоциирующаяся с «шарообразной» кристаллическостью «Прометея» (15, с. 212).

Формирование Брюсова, как и многих других художников, проходило в период ломки классического и становления неклассического знания о мире. Критическое начало, внесенное специальной теорией относительности Эйнштейна (1905 г.), парадоксальность ее выводов, вступивших в конфликт с так называемым «здоровым смыслом», привело к отказу от застывших, «окончательных» концепций мира. Творчество Брюсова многочисленными нитями связано с естественно-научным знанием его времени (Эйнштейн, Резерфорд, Бор, Циолковский, Чижевский). «Я интересуюсь, — говорил Брюсов, — не только поэзией, но и наукой, вплоть до четвертого измерения, идеями Эйнштейна, открытием Резерфорда и Бора ... Материя таит в себе неразгаданные чудеса ... Что такое душа, как не материальный субстрат в особом состоянии!» (цит. по: 20, с. 71). Его интересуют проблемы логики (Н. Васильев), лингвистики (Гумбольдт, Потебня), философии (Лейбниц, Спиноза, Кант, Гегель), эстетики (Гегель, Шопенгауэр, Ницше, Соловьев) и многие, многие другие вопросы. Но вряд ли правильно говорить о «научной прививке» к его творчеству. Оправданной здесь будет ссылка на герменевтиков, считающих, что «в произведении искусства постигается истина, недостижимая никаким иным путем» (12, с. 40). Утверждая, что поэтическое произведение приводит к синтетическому суждению (через образы), Брюсов подчеркивал, что в подлинном создании поэзии это суждение всегда — широкая новая мысль, равноценная лучшим завоеваниям науки, так как сущность поэзии — идеи, а не что иное (10, с. 570). Поэзию и науку роднит, по Брюсову, познание истины. Метод, ученого — анализ, художника — синтез. Научный вывод «непрерывно должен быть связан с ранее известными научными законами так, чтобы новое утверждение оказалось частным случаем одного или нескольких из них. ... новая научная истина всегда должна явиться аналитическим раскрытием одной из прежде известных истин», — пишет Брюсов в статье «Синтетика поэзии» (10, с. 559).

Если наука идет от представления к понятию, то поэзия, наоборот, претворяет понятия в целостные представления («...как бы конкретные явления или предметы»), хотя за каждым таким представлением скрыта «некая условная «истина», взятая аксиоматично» (10, с. 562). Поэзия и есть синтез двух или нескольких истин в новую. В определенной степени Брюсов здесь перекликается со взглядом Вл. Соловьева, считавшего, что «художество вообще есть область воплощения идей, а не их первоначального зарождения и роста» (23, с. 90). В то же время, по мысли Брюсова, основная идея произведения — X, искомое, и она — результат творчества. Таким образом, по Брюсову, свершение истины в произведении — это, с одной стороны, восприятие некоторых аксиом; с другой — открытие их заново, через воплощение идеи в представлении. Элемент представления (эйдос) выдвигается на первое место (8, с. 8).

Здесь явно влияние, с одной стороны, феноменологии (Гегель, Кант, Гуссерль), с другой стороны, эстетики символизма, и в первую очередь, идей Вл. Соловьева, считавшего, что художественное произведение — это «ощутительное изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира» (23, с. 85). По Брюсову, двум типам творчества (научного и художественного) соответствуют два типа речи — научной и поэтической. Два типа речи оперируют предельно противопоставленными категориями: научная — терминами



(в основе — понятия), поэтическая — образами (в основе — представления). Если к одному объекту (образу) подойти с точек зрения науки и искусства, выводы могут оказаться взаимоисключающими. Такой эксперимент Брюсов проводит с «Пророком» Пушкина. Пророк — «образ человека, «преображенного божьей волей» под которым скрыта определенная мысль: «вдохновение поэта — божественно» (10, с. 563). По Брюсову, с точки зрения науки, этот «вывод ложен», с точки зрения искусства, он оправдан, а значит, истинен. Мы можем прийти к принципу: взаимоисключающие точки зрения дополняют друг друга как формы проявления двух разных видов познания. Более того, здесь мы приходим к выводу не только о дополнительности научной и поэтической точек зрения. Брюсов напрямую подводит нас к идее относительности каждой из них. В итоге поэтическая мысль может быть воспринята «только при условии, что мы станем на точку зрения поэта» (10, с. 564). Статья «Синтетика поэзии» написана в 1924 году, но гораздо раньше появились знаменитые «Истины» (1901), где высказываются аналогичные парадоксы. А разве не парадоксальны уже самые ранние стихотворения поэта? Так, «Творчество» (1895), с одной стороны, предельное воплощение канонов символизма и связанного с ним импрессионизма, с другой — оно имеет то антиномичное (парадоксальное) строение, которое позже Брюсов назвал главным принципом всякого художественного произведения. Внешняя размытость очертаний творческого процесса компенсируется очень жесткой и строго симметричной гармонической организацией (рекуррентные отношения — симметрия золотого сечения, строящаяся на повторе последнего стиха предшествующей строфы во втором стихе последующей строфы и возврате к основным смысловым точкам в последней строфе уже на новом смысловом витке). В результате формула-парадокс в творчестве Брюсова — «тайны созданных созданий», — представляющий собой соединение взаимоисключающих характеристик одного и того же объекта — творчества: «тайны» и «созданный».

Парадоксальное сочетание поэтического таланта и аналитизма ученого позволило Брюсову во многом опередить свое время, во многом оказаться «с венком наравне». Физики, например, считают, что некоторые из утверждений Брюсова (цитируется обычно статья «Истины») «почти дословно превосхищают формулировки Н. Бора» (21, с. 160) — имеется в виду общенаучный принцип дополнительности. Эта и многие другие статьи Брюсова превосхищают открытия неклассической логики («закон исключенного четвертого» Н. Васильева), а также индетерминизм современного знания и те основы системного подхода, которые ведут от анализа к синтезу — от системной диады к системной триаде, получающей в новейших теориях широкое распространение.

Следует заметить, что, определяя науку и искусство как две формы познания, Брюсов противопоставлял их по методу (как указывалось, метод науки — анализ, поэзии — синтез). Важно отметить также, что «научная поэзия» рассматривалась поэтом как явление автономное — это такой вид творчества, в котором «смешаны методы искусства и науки», в результате «своей конечной цели они достигают преимущественно иными средствами, нежели средства искусства» (10, с. 567—568). Как видим, научной поэзии, которой, как известно, увлекался и сам поэт, отведено место промежуточное между наукой и искусством — это своеобразный синкрисис, закономерный и для научного и для художественного творчества Брюсова, в чем-то напоминающий синкрисис древних: «Заметим, — пишет Брюсов, — что древние не знали вражды между наукой и искусством. В хороводе девяти муз Эрато, покровительница элегии, шла рядом с Клио, ведавшей историю, и Полигимния, властительница лирики, держала за руку Уранию, богиню астрономии» (7, с. 208).

Как же определяется Брюсовым истинно поэтическое произведение? Такое определение находим в статье «Синтетика поэзии»: «...Типичное произведение поэзии есть синтез двух образов, в которых воплощены две идеи. К этому синтезу приходят через ряд вспомогательных синтезов. И каждый «поэтический образ» (в узком смысле этого слова) есть также синтез двух представлений. Поэтическое произведение... есть система синтезов» (10, с. 567).

Идея поэтического синтеза, которая воплощена в творчестве многих символистов (Вл. Соловьев, А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов, К. Бальмонт и др.), наиболее полно реализовалась в центральной категории эстетики символизма — символе. Вл. Соловьев видел совершенную жизнь, предварение которой заключает в себе истинное художество, в «свободном синтезе» божественного и человеческого элемента не поглощение человеческого элемента божественным, а именно взаимодействие, как бы мы сейчас сказали, взаимодополнение. В основе его концепции всеединства — понимание абсолютной солидарности всего сущего: «...совершенная красота не как отражение только идеи от материи, а действительное ее присутствие в материи предполагает прежде всего глубочайшее и теснейшее взаимодействие между внутренним или духовным и внешним или вещественным бытием» (23, с. 81, 85). В определенной трансформации в сторону «переживания художника» (А. Белый, Вяч. Иванов) раскрывается концепция Вяч. Иванова, связанная с идеями Вл. Соловьева, — «...о символическом искусстве можно сказать, что принцип его действительности — соединение по преимуществу, соединение в прямом и глубочайшем значении этого слова. Сочетаются двое третьим и высшим. Символ, это третье, уподобляется радуге, вспыхнувшей между словом-лучом и влагою души, образовавшей луч... И в каждом произведении истинно символического искусства начинается лестница Иакова» (17, с. 149).

Даже из приведенных фрагментов видно, что в основе символического синтеза лежит системная триада, хотя, как известно, символисты широко оперировали диадами: представление о поэзии «как об отражении двойной тайны — мира явлений (феномен) и сущностей (ноумен), символика верха-низа, дуализм дня и ночи как мира



чувственных «проявлений» и мира «сверхчувственных откровений», союз Аполлона и Диониса, «их неслиянность и нераздельность, осуществленное... двуединство в каждом истинном творении искусства» (16, с. 129).

Диада, как известно, орудие анализа, триада — синтез. В произведениях символистов мы находим то и другое, хотя явное предпочтение, когда говорится о целостном произведении символического искусства и символе вообще, отдается триаде. По мысли Вяч. Иванова, символизм «обнимает» две различные речи: «...речь об эмпирических вещах и отношениях и речь о предметах и отношениях иного порядка, открывающегося во внутреннем опыте, — иератическая речь пророчествования. Первая речь, ныне единственно нам привычная, будет речь логическая, — та, основной внутреннею формою которой является суждение аналитическое; вторая... будет речь мифологическая, основною формою которой послужит «миф», понятый как синтетическое суждение, где подлежащее — понятие-символ, а сказуемое — глагол: ибо миф есть динамический вид (*modus*) символа, — символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действенная сила» (16, с. 129).

В анализе «синтеза поэзии» Брюсов идет наиболее конструктивным путем. Следуя примеру В. фон Гумбольдта, он применяет в исследовании научный анализ (рассматривая конкретные художественные произведения, например, «Пророк» Пушкина) и синтез (теоретические работы, поэтические произведения). Итак, «всякое произведение есть синтез двух (или большего числа) идей» (9, с. 180). Это положение Брюсов считает «предпосылкой» всякой поэтики, «имеющей возникнуть как наука» (9, с. 180). В основе соотношения двух идей в произведении лежит антиномия, которую, анализируя «Пророк» Пушкина, Брюсов назвал «существом всякого истинно художественного произведения» (9, с. 180). В основе антиномии, как известно, заложена антитеза, т.е. соединены взаимоисключающие положения: «Где есть такая антиномия, не разрешимая аналитическими методами науки, вступает в свои права искусство, в частности поэзия, достигающая синтеза своими приемами образности и наглядности» ... «Антиномия налицо: «поэт — простой смертный» и «поэт — не простой смертный»  $A=A$  и  $A \neq A$ . Синтез этих двух идей и будет... искомым... Х...» (9, с. 180).

Вопрос об антиномии интересовал В. Брюсова не только как художественная задача. Антиномия привлекает Брюсова как философская, логическая и даже общенаучная категория. В статье «Истины» (1901) Брюсов, несомненно, переключившись с антиномиями, установленными Кантом, отходит от кантовского положения о том, что антиномии должны предохранять разум от тщетной попытки познать мир «вещей в себе» и возводит антиномию в один из принципов общенаучного познания: «Для мышления нужна множественность, — независимо от того, будет ли она дроблением Я или предстанет как что-то внешнее. Мысль и общее, жизнь, возникает из сопоставления по меньшей мере двух начал. Единое начало есть небытие, единство истины есть бессмыслие. Не было бы пространства, не будь правого и левого; не было бы Нравственности, не будь добра и зла. Множественность начал — вот третья аксиома мышления. Мыслители, словесно оспаривающие эти три аксиомы, бессознательно принимают их, без веры в них никакое рассуждение невозможно» (10, с. 56).

Опираясь на «поэтический критерий», Брюсов конструирует новую логику, которая в настоящее время именуется как неклассическая. Его мысль о том, что «суждение, прямо противоположное истине, в свою очередь, истинно» и что «ценная истина непременно имеет прямо противоположную» (10, с. 57), почти буквально предвещает выводы русского логика Н. Васильева о законе исключенного четвертого и датского физика Н. Бора о глубоких истинах («*deep truths*»), в основе которых лежат взаимоисключающие определения одного и того же объекта.

Так как первая логическая работа Н.А. Васильева была опубликована в 1910 г., а статьи Н. Бора, в которых формируется принцип дополнительности, вышли в 20-е — 30-е годы, можно предполагать, что суждение Брюсова о «ценных истинах» — явное научное открытие. Можно возражать этому — ведь в философской литературе, а также в поэзии (Новалис — в западноевропейской, Лермонтов — в русской) можно найти множество переключек с «Истинами» Брюсова. Но важно, что поэтическая логика была распространена Брюсовым на общенаучное знание, возведена в ранг истины. Поэзия получила научный закон, а наука обогатилась поэтическим критерием.

Интересно отметить и то, что гораздо позже, в 1924 г., Брюсов пишет стихотворение «Мир N-измерений», в котором явно солидаризируется с мыслями Н.Васильева, поэта и логика. У Васильева читаем:

Мне грезится безвестная планета,

Где все идет иначе, чем у нас.

*Тоска по вечности*

У Брюсова:

Но живут, живут в N-измереньях  
Вихри воль, циклоны мыслей, те,

Кем смешны мы с нашим детским зреньем,  
С нашим шагом по одной черте!

*Мир N-измерений*

Творчество поэтическое у Брюсова строится по аналогии с творчеством языковым (Гумбольдт, Потенция). Интересно, что системной триаде, лежащей в основе поэзии, как это обнаружил В. Брюсов, соответствует трехмерность языка (отмечают ученые) (24, с. 3).

Итак, поэтическое воображение и аналитизм ученого дали свои плоды: В.Я. Брюсов оказался поэтом в ряду ученых и ученым в ряду поэтов, стоявших у истоков

неклассического знания. В его теории осуществилась корреляция принципов, репрезентируемых поэтическим текстом, с принципами, рожденными в системе развития научного знания.

Цепочку идей продолжает «Воображаемая логика» Н. Васильева. Задачей Н. Васильева было доказать, что аристотелева логика — только одна из возможных логических систем. Предметом воображаемой логики является иной логический мир, множество воображаемых логических систем. Логики аристотелева и воображаемая находятся, по Васильеву, в контрадикторных отношениях: истинность выводов воображаемой логики исключает истинность аристотелевой логики, и наоборот. Воображаемая логика является идеальным построением, это логика, свободная от закона противоречия. Дело в том, что закон противоречия выражает несовместимость утверждения и отрицания: А не может быть не-А. «Все отрицательные суждения о предметах и восприятиях нашего мира получаются как выводы о несовместимости двух признаков» (11, с. 60). Логика, по Васильеву, возникает не из простого анализа определения логики, а из синтеза нескольких самостоятельных аксиом. По аристотелевой логике имеется только утвердительное суждение о предметах и фактах непосредственно, оно основано на восприятии и ощущении, а отрицательное всегда выводное (11, с. 63). Но можно предположить иной мир (иное измерение), где отрицательные суждения имеют такой же непосредственный характер, как и утвердительные, где «самый опыт без всякого вывода убеждает нас в том, что S не есть P» (11, с. 63).

Таким образом, возможно предположение, что в иной логике непосредственное восприятие порождает два вида суждения: утвердительное и отрицательное, и тогда «возможно, что в каком-нибудь объекте совпадут зараз основания и для утвердительного и для отрицательного суждений» (11, с. 63). Такие суждения Васильев называет «индифферентными» и обозначает так: «S есть и не есть А зараз» (11, с. 66). «На эмпирическом основании я могу строить по произволу какие угодно воображаемые объекты и воображаемые науки. Я могу создавать кентавров, сирен, грифов и воображаемую зоологию, могу создать утопии — воображаемую социологию... Эмпирические и реальные законы говорят о действительном, но противоположное им всегда мыслимо» (11, с. 69). В результате воображаемой логики мы приходим к закону «исключенного четвертого», на котором не исчерпывается логика N-измерений (или множественная логика Васильева): «Мы можем, — пишет он, — мыслить логическую систему с N-видами качественных различий суждения, и такую систему мы будем называть логической системой N-го порядка или N-измерений» (11, с. 76).

Здесь наблюдается формальная аналогия содержания неевклидовой геометрии и неаристотелевой логики: «... дихотомия нашей логики и нашей геометрии переходит в трихотомию воображаемых дисциплин» (11, с. 81). Если аристотелева логика, по Васильеву, логика вещей, то воображаемая логика — это логика понятий. Геометрия Лобачевского находит свою реальную интерпретацию в геометрии псевдосферы, воображаемая логика в логике понятий. В результате мы возвращаемся к поэзии Васильева с ее фантастическим миром, ибо именно фантазия, воображение, так необходимые для поэзии, лежат в основе воображаемой логики. «Мы можем в фантазии нарушить законы зоологии, соединяя в одно существо — кентавра — противоречащие предикаты — лошади и не-лошади (человека). Таким образом, возможна мифология — «воображаемая зоология» — учение о кентаврах, грифах, сфинксах и т.д. Тот, кто творит сказку или миф, пользуется теми же законами мысли, как и всякий человек. В сказке также отсутствуют внутренние противоречия, как и в математике. С другой стороны, и в математике возможен сказочный, воображаемый элемент; такова неевклидова геометрия — лишенная внутренних противоречий сказка о пересечении перпендикуляра и наклонной» (11, с. 103).

Открытие Васильева связано с теорией относительности. «Воображаемая логика, — пишет Бажанов, — вносит в логику принцип относительности, основной принцип науки нового времени. Логик может быть много, смешным самоощущением мне представляется убеждение, что все мыслящие существа связаны логикой Аристотеля» (2, с. 99). И далее он поясняет это положение: «Пусть логик много, но во всех них есть нечто общее, именно то, что делает их логиками. Это общее, эти логические принципы, общие между всеми мыслимыми логическими системами, действительной и воображаемой, я называю металогикой. Логика относительна, металогика абсолютна. Таким решением вопроса ... мы избегаем как крайнего абсолютизма, так богато представленного в современной логике (например, Гуссерль и все те, кто находится под его влиянием), так и крайнего релятивизма, тоже богато представленного в современной логике» (2, с. 101).

Итак, в ходе анализа развития научных идей выяснилось, что синтетика поэзии имеет под собой логическую почву. Это выражается:

- 1) в преобладании синтетических суждений в поэзии; в том, что
- 2) поэтическая логика находится в противоречии с законом исключенного третьего, хотя аристотелева логика и входит в нее как предельный случай;
- 3) качественным показателем поэтической логики является «воображаемая логика», для которой характерна множественность логик;
- 4) в основе поэтической логики лежит антиномия «как существо всякого истинно художественного произведения»;
- 5) «воображаемой логике» свойственна не только дихотомия, но и трихотомия как структурная ячейка синтеза;
- 6) синтетике поэзии В. Гумбольдта, А. Потебни, В. Брюсова соответствует «воображаемая логика» Васильева и далее антиномизм П. Флоренского, С. Франка и других русских философов и принцип дополнительности Н. Бора;
- 7) поэтическая логика несет в себе элементы классического и неклассического знания о мире. Поэзия и наука постоянно коррелируют, с наибольшей определенностью это выражается в языке и лингвистических теориях.

Работы Брюсова (1901), Васильева (1910), Флоренского (1914) появляются практически независимо друг от друга, но поражают близостью формулировок, совпадением даже терминологическим. Все три исследователя шли различными дорогами в поисках наиболее адекватных; критериев построения теории, имеющей наиболее полный охват действительности. Брюсов работал в области поэзии (его источники — теория Гумбольдта — Потебни, символизм, Кант, Гегель); Васильев — в области поэзии и логики (его источники — Лобачевский, Кант, Гегель, Фреге, Рассел, Пуанкаре, Пирс, Бэкон, Милль и др.).

П. Флоренский называет в качестве источников работы лингвистов: Потебни, Гумбольдта, Штейнталя и др. Интересно отметить и то, что термин **дополнительность**, который называют одним из важнейших общенаучных принципов, появляется в работах поэта К. Бальмонта и ученого П. Флоренского: «Давно было сказано, что в начале было Слово. Было сказано, что в начале был Пол. И в том и другом догмате нам дана часть правды. В начале, если было начало, было Безмолвие, из которого родилось Слово по закону **дополнения**, соответствия, двойственности» (2, с. 8). У Флоренского читаем: «Жизнь бесконечно полна рассудочных определений, и поэтому ни одна формула не может вместить всей полноты жизни. Ни одна формула, значит, не может заменить самой жизни в ее творчестве, в ее ежемоментном и повсюдном создании нового. Следовательно, рассудочные определения всегда и везде подвергаются и неизбежно будут подвергаться возражениям. Возражения на формулу и суть такие формулы, такие противосуждения, которые сходят из сторон жизни **дополнительных к данной** [выд. нами. — К.Ш.], из сторон жизни противных и даже противоречивых в отношении этой, оспариваемой формулы» (26, с. 146). Очень многие формулировки философа совпадают с положениями, изложенными в трудах Н. Васильева.

Знание дается в виде некоторого суждения, считает П. Флоренский, то есть как синтез некоторого подлежащего S с некоторым сказуемым P. Отсюда не исключается и суждение аналитическое, даже суждение тождественное, «ибо в них подлежащее и сказуемое в каком-то смысле разны, — должны быть сперва различены, чтобы затем быть соединенными. Но если всякое суждение — синтез некоторой двойственности, то почему же не могло бы быть и иного синтеза, — синтеза данного подлежащего S с другим сказуемым, с P? Далее, почему не могло бы быть соединения данного S с отрицанием P, с не-P?» (26, с. 146).

Рассудочная формула, указывает далее П. Флоренский, тогда и только тогда может быть превыше наслаждений жизни, «если она всю жизнь вберет в себя, со всем ее многообразием и со всеми ее наличными и имеющими быть противоречиями. Рассудочная формула может быть истинною тогда и только тогда, если она, так сказать, предусматривает все возражения на себя и отвечает на них. Но чтобы предусмотреть все возражения, — надо взять не их имманентно конкретно, а в пределе их. Отсюда следует, что истина есть такое суждение, которое содержит в себе и предел всех отменений его, или, иначе, истина есть суждение «само-противоречивое» (26, с. 146).

Истина потому и есть истина, по Флоренскому, что не боится никаких оспорований; а не боится их потому, что сама говорит против себя более, чем может сказать какое угодно отрицание; но это самоотрицание свое истина сочетает с утверждением. Для рассудка истина есть противоречие, и это противоречие делается явным, лишь только истина **получает словесную формулировку**. Каждое из противоречащих предложений содержится в суждении истины и потому наличность каждого из них доказуема с одинаковой степенью убедительности, — с необходимостью. «Тезис и антитезис вместе образуют выражение истины, другими словами, истина есть антиномия, и не может не быть таковою» (26, с. 146–147).

Мы видим, что антиномия в начале XX века в русской науке рассматривалась как существо **истины** (Брюсов, Флоренский). У Флоренского есть формулировки, предвосхитившие формулировки Н. Бора. По Флоренскому, антиномичность вовсе не говорит: «Или то, или другое не истинно»; не говорит также: «Ни то, ни другое не истинно». Она говорит лишь: «И то и другое истинно, но каждое — по-своему; примирение же и единство выше рассудка» (26, с. 159–166). Флоренский дал и определение антиномии: «Антиномия есть такое предложение, которое, будучи истинным, содержит в себе совместно тезис и антитезис, так что недоступно никакому возражению» (26, с. 152). Или: «... если антитезис влечет за собою тезис, и вместе с тем, тезис влечет антитезис, то совокупность тезиса и антитезиса, если она не ложна, — есть антиномия» (26, с. 153).

В работах П. Флоренского по лингвистике развивается мысль об антиномичности языка, более того, антиномичность языка является свидетельством фундаментальной антиномичности истины. «Язык антиномичен, — пишет Флоренский. — Ему присущи два взаимоисключающие уклона, два противоположные стремления. Однако эти две живущие в нем души — не просто пара, а пара, пребывающая в сопряжении, синезия, они, своим противоречием, язык осуществляют; вне их — нет и языка» (25, с. 153). По Флоренскому, ни тезис, ни антитезис не дают языка. Порознь они «обеспложиваются и перестают рождать мысль». Язык творим в речевой деятельности, один путь его — через эмоциональность — к заумности» и от «заумности» к нечленораздельности. В результате он теряется в стихии шумов, свистов и т.д. «... непосредственность языка неминуемо превращается в бессмысленность...». Другой путь — путь монументального, общего в языке — языке как таковом (отнюдь не моем) ведет через рассудочность и опустошается «в ограниченности отъединенного разума». Оба пути уничтожают язык. Значит, в результате третий путь — «неразрывность языковой антиномии». Антиномия языка Флоренским рассматривается как существенная противоречивость (25, с. 154 и посл.).

Оба полюса антиномии должны находиться в гармоническом равновесии, кроме того, язык должен и постоянно иметь в основе напряженность антиномии как целого.

Таким образом, совершенство, «крепость» языка связаны с кристаллизацией его антиномичности. При этом наука и философия, которая, по Флоренскому, язык, — две руки одного организма языка. Ядро языка — «слово созревшее» (27, с. 233). Антиномичность слова, ее предельную напряженность Флоренский рассматривает в качестве условия «законченного произведения человечества», но, с другой стороны, слово выражает и другой полюс речи: оно мыслится как индивидуальное, оно пластично до предела, оно поддается тончайшим веяньям духа» Таким образом, общая антиномия слова такова: «**Тем и другим** [выд. автором. — К.Ш.] должно быть это слово зараз: столь же гибким, как и твердым, столь же индивидуальным, как и универсальным, столь же мгновенно-возникающим, как и навеки определенным исторически, столь же моим произволом, как и грозно стоящую надо мной принудительностью» (25, с. 20). Антиномичность — источник неисчерпаемости слова, духовного творчества, связанного с ним.

Флоренский, как и Потебня, рассматривает слово не только изоморфным, но и равным по художественной значимости произведению искусства. В связи с этим возникает положение о «сгущенности» слова, его синтетичности; оно изоморфно произведению искусства, с одной стороны, с другой, соответствует реальности, т.к. само оно «образ реальности». Степень синтетичности слова бывает «разных пород». Изменчивость слова и его неподвижность, возможность оставаться самим собой Флоренский определяет как инвариантность слова, и тем не менее слово предельно свободно, имеет разнообразные значения, вплоть до противоположных. По отношению к грамматическим единицам слово, по Флоренскому, должно рассматриваться «как свившееся в комок предложение и даже целую речь, а предложение — как распустившееся свободное слово» (27, с. 208). Таким образом, «синтетическое слово» может быть как синтетическим предложением, так и синтетическим отдельным словом — в узком смысле. Понимание слова связано с внутренним соприкосновением с **предметом слова**. Антиномичность слова достигает предельной напряженности в термине и имени собственном. Итак, Флоренский во многом идет в своих воззрениях от Гумбольдта и Потебни. Знаменательно, что философские и лингвистические теории П. Флоренского связаны общей темой — темой антиномичности истины и языка.

Поиски адекватного принципа, который охватил бы круг описанных идей, привели нас в конечном счете к современному общенаучному принципу дополнительности. Он отвечает требованиям целостности научной теории, является особым проявлением симметрии. Этот принцип основывается на качественно иной, неклассической логике, связан с понятием синтетики, содержит в себе характеристики «глубокой истины» и широты описания, рассматривается как критерий красоты и совершенства теории, являющейся не только отражением гармонии материального мира, но в нем обнаруживается «красота логических построений» (19, с. 8). Он вбирает в себя частные описания, соответствующие антиномичности в структуре объекта, и, самое главное, в процессе его построения и обоснования возникает языковая ситуация, сходная со спекулятивным поэтическим языком — привести в соответствие взаимоисключающие противоположности для характеристики одного и того же объекта с помощью определенной языковой структуры, означающей гармонический охват противоположностей. Кроме того, дополнительность в системе поэтического языка — это его объективное свойство, и оно само репрезентирует применение этого принципа. Важно отметить, что принцип дополнительности, как и принцип симметрии, свидетельствует о «единстве знания» (Бор), тем не менее по-разному проявляющийся» себя в научной теории и в искусстве, в частности, поэзии.

Принцип дополнительности в общенаучное знание ввел, как говорилось выше, Н. Бор, на протяжении всей жизни искавший способ расширения возможностей мышления. «В атомной физике слово «дополнительность» употребляют, чтобы охарактеризовать связь между данными, которые получены при разных условиях опыта и могут быть наглядно истолкованы лишь на основе взаимно исключающих друг друга представлений» (6, с. 287).

Таким образом, некоторые понятия, имеющие несовместимый, взаимоисключающий характер, должны восприниматься как дополняющие друг друга. В результате мы имеем нечто третье — синтез: «Частица-волна — две дополнительные стороны единой сущности. Квантовая механика синтезирует эти понятия, поскольку она позволяет предсказать исход любого опыта, в котором проявляются как корпускулярные, так и волновые свойства частиц» (19, с. 15—16). А.В. Мигдал рассматривает принцип дополнительности как вершину боровской диалектики, давшей мысли Гегеля о единстве и борьбе противоположностей новое воплощение. Вот некоторые парадоксы Бора, которые дает в своей интерпретации Мигдал: «Бор говорил: «Каждое высказанное мною суждение надо понимать не как утверждение, а как вопрос». Или: «Есть два вида истины — тривиальная, отрицать которую нелепо, и глубокая, для которой обратное утверждение — тоже глубокая истина». Можно сформулировать эту мысль иначе: «Содержательность утверждения проверяется тем, что его можно опровергнуть» (19, с. 15).

Идея дополнительности, как утверждают ученые, возникла у Бора под влиянием философии (и особенно Кьеркегора), а также искусства и лингвистики (наблюдений над языком). «При описании нашего душевного состояния использовалось с самого возникновения языков такое описание, которое по существу является дополнительным. Богатая терминология, приспособленная для таких повествований, направлена на то, чтобы указать на взаимно исключающие переживания», — писал Н. Бор, подчеркивая при этом, что здесь он опирается не на опыт повседневной жизни, который допускает «простое причинное объяснение», а на опыт искусства. «Причина, почему искусство может нас обогатить, заключается в способности напоминать нам о гармониях, недостижимых для систематического анализа» (6, с. 490). Целостное явление в знаковой



системе может быть отражено на основе взаимоисключающих дополнительных классов понятий, выражающихся в системе противоположных классов слов. Отсюда, «истинность высшей мудрости» является не абсолютной, а относительной, носит вероятностный характер. Анализ подобных ситуаций дал повод многим ученым XX столетия говорить о наличии квантовой неклассической логики, которая связана с другими неклассическими логиками. Дополнительность стала свидетельством неклассического знания в науке. Этот принцип направлен на преодоление издержек классической логики, которая основывалась на законе исключенного третьего.

Итак, в конце девятнадцатого — начале двадцатого века возникла цепная реакция идей, которые связаны с темой синтетике — гармонизации идей в системе научного знания, осуществления гармонии поэтических текстов. Каждая из областей познания идет своим путем, но единство тем свидетельствует о том, что цели — поиски истины — едины, хотя и осуществляются они разными средствами. Корреляция принципов способствует объяснению одного (поэзии) через другое (науку), а также используется нами в качестве критерия правильности избранной концепции в процессе анализа гармонической организации поэтического текста.

#### Библиографический список

1. Амирова Т.А., Ольховиков Б.А., Рождественский Ю.В. Очерки по истории лингвистики. — М., 1975.
2. Бажанов В.А. Николай Александрович Васильев: жизнь и творчество // Васильев Н.А. Воображаемая логика. — М., 1989.
3. Бальмонт К. Поэзия как волшебство. — М., 1915.
4. Белый А. Символизм. — М., 1910.
5. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. — М. — Л., 1962. — Т. 5.
6. Бор Н. Избранные научные труды: В 2 т. — М., 1971. — Т. 2.
7. Брюсов В.Я. Научная поэзия // Избр. соч.: В 2 т. — М., 1955. — Т. 2.
8. Брюсов В.Я. Основы стиховедения. — М., 1924.
9. Брюсов В.Я. Пророк // Собр. соч.: В 7 т. — М., 1975. — Т. 7. — С. 178—198.
10. Брюсов В.Я. Синтетика поэзии // Собр. соч.: В 7 т. — М., 1975. — Т. 6.
11. Васильев Н.А. Воображаемая логика. — М., 1989.
12. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. — М., 1988.
13. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. — М., 1984.
14. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. — М., 1985.
15. Дельсон В.Ю. Скрябин. — М., 1971.
16. Иванов Вяч.И. Заветы символизма // Борозды и межи. — М., 1916. — С. 124—136.
17. Иванов Вяч.И. Мысли о символизме // Борозды и межи. — М., 1916. — С. 136—149.
18. Леви-Строс К. Структурная антропология. — М., 1983.
19. Мигдал А.Б. Физика и философия // Вопросы философии. — 1990. — № 1. — С. 5—32.
20. Муравьев Вл.В. Неопубликованные и незавершенные повести и рассказы // Валерий Брюсов. Литературное наследство. — М., 1976. — Т. 85. — С. 65—73.
21. Пономарев Л.И. Под знаком кванта. — М., 1984.
22. Потемкина А.А. Эстетика и поэтика. — М., 1976.
23. Соловьев Вл.С. Общий смысл искусства // Собр. соч. 2-е изд. — СПб., 1886—1894. — Т. 6.
24. Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. — М., 1985.
24. Флоренский П.А. Антиномия языка // Собр. соч.: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2. — С. 152—199.
25. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины // Собр. соч.: В 2 т. — М., 1990.
26. Флоренский П.А. Термин // Собр. соч.: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2. — С. 200—228.

#### **ЯЗЫК КАК ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ПРОИЗВЕДЕНИЕ: ПРОБЛЕМА СИМВОЛА В СТАТЬЕ А. БЕЛОГО «ЯЗЫК И МЫСЛЬ (ФИЛОСОФИЯ ЯЗЫКА А.А. ПОТЕБНИ)»**

Одной из задач символистов было построение теории творчества. Символ определялся как место встречи внутреннего и внешнего, ноуменального и феноменального; постижение его требовало интуитивного восхождения, творческого акта, в терминах символистов. Символизм таит в себе возможность многосложности истолкования мира, делает установку на невыразимое, ставит перед читателем вечные проблемы бытия, оказывается там, где воплощается антиномичность жизни и искусства, и вместе с тем искусство, обращенное к символу, ведет к «пересозданию жизни».

Образное обобщение с помощью символов, ставшее характерным приемом литературы и искусства рубежа веков, не следует рассматривать как особое свойство творчества этого периода. Искусство символично, и оно с древнейших времен использует символ (достаточно вспомнить стили барокко, классицизм), но определение его в качестве художественного метода — прерогатива символизма.

На символизм как деятельность школы художников возлагались большие надежды — вплоть до пересоздания жизни. Цель культуры виделась А. Белому как пересоздание человечества. Здесь сходятся искусство, культура и мораль. Искусство, культура «превращает, — как считал А. Белый, — теоретические проблемы в практические: она заставляет рассматривать продукт человеческого прогресса как ценности; саму жизнь она превращает в материал, из которого творчество кует ценность» (З, с. 10).



Таким образом, понятие о прогрессе претворяется, по мнению Белого, в понятие о культуре. Концепция символизма, в интерпретации А. Белого, связана с деятельностным пониманием искусства и, в частности, литературы как творчества. Понятно, что такой подход требовал многостороннего подтверждения и, в том числе, фундаментального основания в языке как материале художественного творчества. Здесь-то и сошлись интересы философов, языковедов и художников: символисты обратились к ономапоэтической парадигме — гумбольдтианско-потепнианской деятельностной концепции языка: понимание языка как энергичной сущности соответствовало идеалам символистов, для которых художественное творчество — путь «к преображению личности» (3, с. 10). Источник этого — живая речь, — пишет А. Белый, — «вечно текущая, созидаящая деятельность, воздвигающая перед нами ряд образов и мифов, наше сознание черпает силу и уверенность в этих образах; они — оружие, которым мы пронцаем тьму» (3, с. 435).

Обратим внимание на метаязык описания — к понятию язык приписываются предикаты: **деятельность, оружие, пронцаем** и другие, — подчеркивающие деятельное начало языка и произведения в целом.

Работы А.А. Потебни, посвященные проблемам соотношения языка и мысли, символам в славянской народной поэзии, мифологии, были для символистов той «твердой базой», которую они использовали для формирования филологической, и даже лингвистической основы теории символа. Это и помогло подойти А. Белому к искусству слова на достаточно высоком уровне абстрагирования и создать свою семиотику художественного творчества. В комментариях к «Символизму» Белый с определенностью называет труды А.А. Потебни в качестве наиболее важных для теории символа: «Слово и поэзия признаются Потебней энергиями; обе деятельности возбуждают непрерывный процесс преобразования готовых понятий и представлений. Слово и поэзия объединяются и тем, что в деятельности состоят из нераздельного взаимодействия трех элементов: формы, содержания и внутренней формы; или по нашей терминологии — символического образа: и та и другая деятельность — триадична. Здесь Потебня приходит к той границе, где начинается уже исповедание символической школы поэзии; русские символисты подписались под словами глубочайшего русского ученого: между тем и другим нет коренных противоречий; это показывает, что русские символисты имеют под собой твердую базу...» (3, с. 575).

В 1910 году в феноменологическом журнале «Логос» появилась статья А. Белого «Мысль и язык (философия языка А.А. Потебни)», посвященная рассмотрению основных проблем творчества Потебни в связи с потребностями символистов, строящих свою теорию. «И только недавно как бы вновь открыли его труды, — пишет А. Белый, — с изумлением находим там ответы на наиболее жгучие вопросы, касающиеся происхождения и значения языка, мифического и поэтического творчества» (2, с. 240).

Статья А. Белого важна как для осмысления трудов А.А. Потебни, так и для понимания теоретических основ символизма. Но особое его значение состоит в том, что ономапоэтическая ветвь языкознания пересекается здесь с феноменологической парадигмой; объединяющая точка — теория творчества и, в частности, поэзия, которая является краеугольным камнем как феноменологии, так и потепнианской теории, последняя во многом строилась на изоморфизме слова (как изначальной поэзии) и поэтического произведения, которое воспринималось А.А. Потебней как единый знак, изоморфный слову.

«Глубокий исследователь языка, — пишет А. Белый в комментариях к «Символизму», — видит в поэтическом творчестве и в творчестве самого слова общий корень. Открывая в слове идеальность и цельность, свойственные искусству, Потебня заключает, что и слово есть искусство, именно поэзии. <...> Отсюда видно, до чего тесно срастаются между собой частные проблемы экспериментальной эстетики с наиболее общими проблемами языкознания; или обратно: в языкознании проблемы поэзии входят как части некоторого целого» (3, с. 572).

В статье «Мысль и язык», обосновывая, по сути дела, знаковую природу языка и творчества, А. Белый опирается на концепцию А.А. Потебни, которая во многом сходна с понятием многослойности слова, формирующего структуру сознания в феноменологии: 1) образ звука, вызывающий 2) образ предмета в соединении 3) с представлением, вызываемым этим образом. «Это и есть внутренняя форма слова, текучая, переменная, порождающая новое словесное творчество; соединение звуковой формы с внутренней образует «живой, по существу иррациональный, символизм языка» (2, с. 250). Посылки А.А. Потебни, идущие от В. фон Гумбольдта, Г. Штейнталя, Фосслера, связанные с понятием внутренней формы и «наглядности» образа, сближают теоретические взгляды А. Белого с феноменологической ветвью, и в частности, с учением об эйдосах, «видах» идеи, что и позволило в свое время А.Ф. Лосеву утверждать, что метод Потебни «в основе своей не метод «психологический», но есть «метод конструктивно-феноменологический» и что сам Потебня, не понимая этого, пользуется психологическими терминами, вкладывая в них совершенно не психологический смысл. Это замечание находим в «Диалектике художественной формы» (9, с. 157 — 159). Этот «скрытый», как замечает Л.А. Гогтишвили в примечаниях к работам Лосева, Потебня и остался, с точки зрения А.Ф. Лосева, не замеченным наукой (10, с. 605). Все это позволило П.А. Флоренскому в свое время назвать Потебню «родоначальником целого ученого выводка», «редким носителем педагогического эроса» (10, с. 605).

М.М. Бахтин отмечает, что для А. Белого, Д. Сологуба и Вяч. Иванова символ не только слово (как у Брюсова и Бальмонта), которое характеризует впечатление от вещи, не объект души художника и его судьбы: «символ знаменует реальную сущность вещи. Конечно, и душа художника реальна, как и жизнь его, сколько бы она ни была

капризна, но он хочет постигнуть истинную сущность явлений. Поэтому путь такого художника — это аскетический путь, в смысле подавления случайного в себе» (1, с. 375). Здесь постановка проблемы также феноменологическая. Высказывания А. Белого близки к идеям интенциональности у феноменологов: слово интендирует предмет, и сами предметы характеризуются наличием интенций. Белый рассматривает язык как наиболее могущественное орудие творчества. «Когда я называю словом предмет, я утверждаю его существование. Всякое познание поэзии вытекает уже из названия» (3, с. 429). Это одна сторона интендирования. Другая связана с тем, что образная речь состоит из слов, выражающих «логически невыразимое впечатление ... от окружающих предметов» (3, с. 429). Эта корреляция составляет существенное основание феноменологической установки: «Оно [слово. — К.Ш.] выражение сокровенной сущности моей природы, и поскольку моя природа есть природа вообще, слово есть выражение сокровеннейших тайн природы. Всякое слово есть звук; пространственные и причинные отношения, протекающие вне меня, посредством слова становятся мне понятными. Если бы не существовало слов, не существовало бы и мира» (3, с. 429).

Конструирование мира в сознании с помощью языка наиболее полно осуществляется в искусстве, а именно в поэзии. Но в процессе его конструирования художник выступает как «творец действительности», — утверждает А. Белый: «В звуке воссоздается новый мир, в пределах которого я чувствую себя творцом действительности, тогда начинаю я показывать предметы, то есть вторично воссоздавать их для себя. Стремясь назвать все, что входит в поле моего зрения, я в сущности защищаюсь от враждебного, мне непонятного мира, напирającego на меня со всех сторон, звуком слова я укрощаю эти стихии; процесс наименования пространственных и временных явлений словами есть процесс заклинания; всякое слово есть заговор; заговаривая явление, я в сущности покоряю его; и потому-то связь слов, формы грамматические и изобразительные, в сущности, «заговоры» (3, с. 431).

Таким образом, деятельность языка приводит к деятельности воображения; воображаемая реальность, мир произведения, пронизан энергиями, интенциями, которые оказывают воздействие на говорящего, на читателя, формируя его воображение, его мышление. Язык здесь — «работающая» система, которая не столько находится во власти говорящего и слушающего, сколько сама им владеет. Здесь мы имеем великолепный образец другого стыка онама-поэтической теории с идеей языковой относительности (Гумбольдт — Потенбня). Феноменологический метод основан на принципе относительности — конструировании в мышлении структур сознания; посылкой для конструирования, в понимании феноменологов, является язык, и только потом осуществляется адекватация конструируемых в сознании предметов с миром (см.: работы Э. Гуссерля (6), Р. Ингардена (8), Н. Гартмана (5)).

Взаимные интенции коммуникантов, а также художника и читателя, создают то третье, что и составляет созидаемый ими мир. «Цель общения, — пишет Белый, — путем соприкосновения двух внутренних миров зажечь третий мир, не разделенный для общающихся и неожиданно углубляющий индивидуальные образы души. Для этого нужно, чтобы слово общения не было отвлеченным понятием; отвлеченное понятие определенно кристаллизует акты уже бывших познаний; но цель человечества — творить самые объекты познаний, цель общения — зажигать общения (слова) огнями все новых и новых процессов творчества. Цель живого общения есть стремление к будущему и потому-то отвлеченные слова, когда они становятся знаками общения, возвращают общение людей к тому, что уже было; наоборот, живая, образная речь, которую мы слышим, зажигает наше воображение огнем новых творчеств, то есть новых словообразований; новое словообразование есть всегда начало новых познаний. <...> Творческое слово созидает мир» (3, с. 433 — 434).

Деятельность языка и деятельность произведения — те действенные силы, которые способны, по Белому, преобразовать мир, и в этой главной посылке творчества художник опирается на своего любимого ученого: «Потенбня отдал всю свою жизнь, приложил весь блеск ученой своей эрудиции, обнаружив при этом необычайную тонкость и проницательность; он явил нам в своей личности редкое соединение психолога, лингвиста с поэтом и проницательным эстетиком; задолго до современной критики перекинул он мост между искателями науки и пламенной проповедью независимости художественного творчества современных новаторов искусства объединением произведений деятельности языка и произведений поэзии как продуктов единого творчества» (2, с. 245).

Мироощущение символизма зыбко и драматично, оно основано на несоответствии внешнего проявления мира и внутреннего, тайного его смысла. Образ-символ, в котором реализуется замысел художника, не сводится к какому-то определенному понятию, он многослоен. Вяч. Иванов писал, что «символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении... Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине» (7, с. 39).

«Глубина» символа обусловлена тем, что он уходит в толщу языка, в народные традиции: в процессе творческого акта возникает синтез, и триада синтеза опирается на антиномичную разверстость смысла, раскола и связи его одновременно. Синтезирование в понимании символистов — разные ступени абстрагирования. Для символистов характерно стремление синтезировать в произведении искусства качества, присущие другим видам и родам. Широко была распространена и идея синестезии, соощущений, особенно в среде поэтов, музыкантов и живописцев. Музыка, со своей стороны, шла навстречу живописи, театр или театрализованное «действие» казалось идеальной формой сосуществования искусств. Сам характер нового художественного

мышления тяготеет к синтезу, универсальному представлению о деятельности художника-творца, его высокому предназначению. А. Блок писал: «Так же как неразлучны в России живопись, музыка, проза, поэзия, и неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несет в себе драгоценную ношу национальной культуры» (4, с. 175–176).

Символ у Белого призван объединить реальный мир и мир высшей метафизической реальности. Объединение в структуре символа двух плоскостей действительности достигается методом символического раскрытия явлений действительности, чувственного их восприятия. Раскрыть общее через единичное, сущностное через являющееся — все это позволяет дать широкий диапазон информации: от рационалистического содержания до мистики. При этом символ держится на антиномичном соединении детали, как будто бы пришедшей из действительности и глобального обобщения.

А.Ф. Лосев считал, что «...модельное и закономерное разложение той или иной обобщающей функции в бесконечный ряд частных и единичностей как раз и является наиболее оригинальной чертой в понимании символа» (11, с. 374). Символ не изображает действие, предмет, он лишь указывает на это действие, изображая частные его проявления. Структура символа, как определенного вида художественного абстрагирования, является правильной, то есть символ представляет общую идею, общее действие как ряд конкретных действий, достаточно удаленных друг от друга, чтобы только угадывалось движение мысли по пути от единичного, конкретного, ко всеобщему, закономерному.

Белого привлекает широкое понимание творчества Гумбольдтом и Потебней. Символ умножает творчество и деятельность бесконечных поколений художников в языке, и эта деятельность таит в себе трагическую коллизию: трагедия рождается, если перефразировать Ницше, из духа языка: «Язык, с точки зрения Гумбольдта и Потебни, есть творчество индивидуальное, переходящее в творчество индивидуально-коллективное и стремящееся расширяться универсально; язык есть создание «неделимых», но предполагающее творчество бесконечности поколений и зависящее от преломления его другими; язык есть борьба суммы неологизмов с окаменевшим наследством прошлого; учение о языке как деятельности неизбежно наталкивается на понимание этой деятельности как трагической коллизии 1) между индивидуальными творчествами коллектива, 2) между предстоящей деятельностью, вызванной предшествующими причинами, и суммой продуктов творчества всего прошлого» (2, с. 244).

Белого привлекает в работах Потебни то, что в противоположность теориям, отправляющимся от языка как готового произведения, Потебня выдвигает взгляд Гумбольдта на язык как на живую, непрекращающуюся деятельность: статику языка предопределяет динамика; язык — столько же деятельность, сколько и произведение. В противоположность взглядам на язык как на орган проявления мысли, Потебня развивает теорию о языке как органе образования мысли.

Итак, две величины лежат в основе творчества, одна — творческая энергия речи, другая — поэтическая энергия народов, выражающаяся в фигурах и тропах речи. Из произведений первой энергии рождается слово, осознаваемое как мысль; из произведений второй энергии рождается поэтический мир, осознаваемый как мирозерцание. Определение задачи символического искусства Белый видел в том, что и поэт должен быть тем «зорким», кто видит вечное во временном. Воспроизводя в своих созданиях явления мира, он должен обнаружить через них идеи, должен сделать явление просветом в иной мир. Ведь символ происходит от греческого **symbollo** — **связываю**, то есть художник связывает временное с вечным. Символ по своей функции был не столько познанием действительности, сколько рефлексией над познанием.

Самый конкретный синтез осуществляется в слове. Белый отмечает, что в слове Потебня разделяет внешнюю форму (звук), внутреннюю форму (способы выражения содержания) и самое содержание; внутренняя форма, направляя и обуславливая мысль, нераздельна и с внешней формой; она меняется с ней. То же встречается в искусстве: «...содержанием художественного произведения является его идея, внутренней формой окажутся образы, в которых дана идея, внешней формой — материал, в который воплощены образы. Искусство есть творчество в том же смысле, как слово» (2, с. 245).

А. Белый, анализируя творчество А.А. Потебни, предвосхищает мысли Р.О. Якобсона о поэзии грамматики и о грамматике поэзии. Потебня, по его мнению, включает грамматику в область эстетики. Отсюда значение его трудов для гносеологических исследований будущего в этой области: «...включением грамматики и языкознания в эстетику меняется самый характер ее. В рядах ценностей культуры появляется новый ряд: ряд словесных ценностей», — пишет А. Белый (2, с. 257).

Сам процесс порождения энергии слова и произведения в целом идет от образа звука к образу представления. Белый считает, что внутренняя форма переменна, неповторима в различных индивидуальностях; она порождает новое словесное творчество; в таком случае чисто звуковая форма слова начинает употребляться в переносном смысле, «в ряду слов того же корня, последовательно вытекающих одно из другого, всякое предшествующее может быть названо внутренней формой последующего, — цитирует Белый А.А. Потебню. — Соединение звуковой формы с внутренней образует живой, по существу, иррациональный, символизм языка; всякое слово в этом смысле — метафора, то есть оно таит потенциально ряд переносных смыслов; символизм художественного творчества есть продолжение символизма слова; символизм погаснет там, где в звуке слова выдыхается внутренняя форма» (2, с. 250).

Белый, вслед за Потебней, утверждает первичность творчества по отношению к научному познанию. Отсюда, как считает Белый, Потебня одинаково должен быть дорог и теоретикам мысли, и теоретикам искусства. В связи с этим он декларирует следующие положения символистов:

«...1) творчество обуславливает познание;  
2) форма художественного произведения неотделима от содержания: это единство и есть символ искусства;

3) корни мифического и религиозного творчества таятся в символе: между религией, мифологией и искусством есть внутренняя реальная связь.

На все три положения еще за сорок лет отвечает Потебня положительно: творчество слов исторически первее познавательного творчества, познавательное творчество, описав круг, возвращается к метафоре. Форма поэтического символа неотделима от содержания, потому что самый материал поэтического символа, слово, есть единство содержания и формы во внутренней форме» (2, с. 250). Отсюда — особый подход к произведению искусства — принцип медленного чтения: «Некоторые филологи утверждают, что филология есть наука медленного чтения: искусство вчитываться в произведения поэзии есть, конечно, искусство еще более медленного чтения, ведь каждое слово поэта, каждый знак препинания не рождается случайно, а медленно кристаллизуется в сложном, как мир, целом, называемом лирическим стихотворением» (3, с. 241).

А. Белый фактически осуществляет легитимацию особого дискурса — исследование художником собственного творчества — области, которую мы называем **метапоэтикой** (12). Деятельностная концепция языка и творчества трансформируется у Белого в деятельностную концепцию исследования творчества самим поэтом. Здесь он исходит из неразрывной связи познания и творчества. «Более внимательны к поэтам поэты, — пишет Белый, — но эстетический опыт каждого поэта развивается медленно, всю жизнь; в процессе развития этого опыта, а также опыта чтения, даже самый вдумчивый поэт открывает Америки; вместе с поэтом умирает и его опыт, и читатели остаются в блаженном неведении, как читать, во что вчитываться; любой крупный поэт образует школу не только благодаря непосредственному воздействию, но и потому, что его рабочая комната является кафедрой стилистики: только он может давать ответы на сложные, мучительные вопросы о форме, неизбежно встающие перед каждым ценителем красоты» (3, с. 241). Один из основных принципов метапоэтики А. Белого — приближение ее к научному знанию.

Белый считает, что описать произведение — значит дать комментарий; комментируя стихотворение, «мы как бы разлагаем его на составные части, пристально вглядываемся в средства изобразительности, выбор элементов, сравнений, метафор для характеристики содержания; мы ощупываем слова, исследуем их взаимную ритмическую, звуковую связь; соединяя вновь в одно целое разнообразный материал, мы часто не узнаем вовсе знакомого стихотворения: оно, как феникс, вылетает из самого себя в более прекрасном виде, или обратно — блекнет. Так подходим все более к сознанию, что нужна сравнительная анатомия стиля поэтов, что она дальнейший шаг в развитии теории словесности и лирики, вместе с тем приближение этих дисциплин к отраслям научного знания» (3, с. 241–242).

Основание метапоэтики А. Белого мы видим в связи ее с ономапоэтической школой (В. фон Гумбольдт, Г. Штейнталь, А.А. Потебня). Теория символизма формировалась в непосредственной связи с практикой; художник воплощал свои идеи не только в поэтических, но и прозаических произведениях. И в основании этих разных художественных практик у Белого всегда лежало одно — неиссякаемая вера в возможности языка и глубокое его осмысление и изучение.

#### Библиографический список

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979.
2. Белый А. Мысль и язык (философия языка А.А. Потебни) // Логос. — М., 1910. — Кн. 2. — С. 240–258.
3. Белый А. Символизм. — М., 1910.
4. Блок А. Без божества, без вдохновенья // Собр. соч.: В 8 т. — М. — Л., 1962. — Т. 6.
5. Гартман Н. Эстетика. — М., 1958.
6. Гуссерль Э. Философия как строгая наука. — Новочеркасск, 1994.
7. Иванов Вяч. По звездам. — СПб., 1909.
8. Ингарден Р. Исследования по эстетике. — М., 1962.
9. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. — М., 1927.
10. Лосев А.Ф. Из ранних произведений. — М., 1990.
11. Лосев А.Ф. Проблема символа в связи с близкими к нему литературоведческими категориями // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. — М., 1970. — Т. 29. — № 5.
12. Штайн К.Э. Метапоэтика: «размытая» парадигма // Три века русской метапоэзии Антология. В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 604–616.

#### ФИЛОСОФИЯ СЛОВА В МЕТАПОЭТИКЕ СИМВОЛИЗМА

Мироощущение символизма зыбко и драматично, оно основано на несоответствии внешнего проявления мира и внутреннего, тайного его смысла. Образ-символ, в котором реализуется замысел художника, не сводится к какому-то определенному понятию, он многослоен. Символисты утверждали, что символ неисчерпаем и беспределен в значении.



Понятие символа давно существовало в искусстве, но именно на рубеже веков он становится емким, многоплановым, абстрагируется от натурального видения, хотя и не порывает радикально с миром видимым. В Брюсов писал: «Предмет искусства в мире сущностей; но все средства искусства в мире явлений <...>. Преодолеть это роковое противоречие нельзя; можно лишь делать его все менее мучительным, заостряя, уточняя, одухотворяя искусство» (3, с. 68). В этой метафоричности и многоплановости образного языка ключ к символизму.

Символисты считали образ-символ местом встречи внутреннего и внешнего, ноуменального и феноменального; постижение его требовало интуитивного восхождения, или, по терминологии символистов, теургического акта. Символизм таит в себе возможность многосложного истолкования мира; намекает на невыразимое, ставит перед читателем или зрителем вечные проблемы бытия, оказывается на том месте, где воплощается антиномичность жизни и искусства, и вместе с тем искусство, обращенное к символу, ведет к «пересозданию жизни». В статьях В. Брюсова в журнале «Весы», сборниках Вяч. Иванова «По звездам», «Борозды и межи», в работах А. Белого «Символизм», «Арабески», А. Блока «О современном состоянии русского символизма» сформулированы положения и принципы символизма.

Символизм приобщил зрителя к тайне творчества, сделал его не только созерцателем, но и соучастником художественного события. Эта плодотворная идея прошла через все искусство XX века, сделав читателя «понимающим», постоянно вступающим в акт «сотворчества».

Многозначность каждого элемента художественной формы, не только принимающего участие в воссоздании реальности, но и обладающего правом на пластическую метафору, на смысловую ассоциацию, способного иметь свою независимую от реального мира, самоценную выразительность, — эта многозначность пришла из символизма и укоренилась в искусстве XX века. Возможность раскрывать средствами слова нечто глубинное, видеть за внешними контурами видимого мыслимую сущность мира открыта символизмом и прекрасно использована Кандинским, Малевичем и другими мастерами авангарда. Мы считаем очень важными данные метапоэтики (исследования поэтами своего творчества), так как они дают возможность наиболее адекватной интерпретации текста.

Парадигма, на основе которой строилась теория творчества символизма, — имела непосредственную направленность к творчеству. Это поразительный случай в гуманитарном знании, когда выводы выдающихся ученых, их деятельность находит применение и в теоретическом и в художественном творчестве поэтов, писателей. В работах Вяч. Иванова, А. Белого, В. Брюсова, А. Блока есть прямые и косвенные указания на связь теории творчества символистов с ономапоэтическим направлением в языкознании (В. фон Гумбольдт, Г. Штейнталь, А.А. Потебня и его последователи в России), но непосредственно на творческую программу символизма повлияли работы А.А. Потебни. Это в особенности отражено в работах А. Белого «Мысль и язык» (философия языка А.А. Потебни), а также в других его трудах, и в наибольшей степени в книге статей «Символизм» (1910).

Один из главных тезисов метафизики слова у Белого — «область языка не совпадает с областью мысли» (2, с. 245): рано их объединять в высшее единство, как это делает Гумбольдт: дитя не говорит, но думает, глухонемой математик изъясняется формулами, мысль музыканта невыразима словом. Одним из основных становится тезис о языковой относительности: язык — это нечто относительно самостоятельное по отношению к умственной деятельности, исторически независимое от нее, формы творчества в языке во многом отличны от форм умственного творчества вообще.

Для теории творчества, которая действительно не основывается только на рациональных посылах, очень важно было обоснование дополнительности рационального измерения, допущения интуиции в творчестве, самоорганизации элементов в процессе порождения текста и функционирования слова в нем. Этот угол зрения особенно интересен сейчас, когда мы уходим от жесткого логоцентризма в познании языка и творчества и останавливаем внимание на «изнаночных» элементах текста, которые находятся в деятельностном взаимодействии со структурными элементами и в зависимости от уровня абстрагирования в их понимании интерпретации занимают разные позиции — то собственно структурные, то периферийные, «изнаночные».

В эпистеме конца XIX — начала XX века прослеживается явная установка на фиксацию в мысли и языке того, что впрямую, явно не фиксируется сознанием. Символизм ставит вопрос иначе: в сознании есть нечто такое, что не определяется сознанием и в то же время не исходит от мира, отображаемого сознанием. Исследование этой обусловленности и есть цель символического образа. Но в посылах символизма в их художественной практике есть нечто такое, что перекликается с теорией и практикой психоанализа. Можно говорить о познании бессознательного, скажем, логики сновидений или смысла слов: речь ведь идет скорее об изобретении такой логики и такого смысла, когда это изобретение подчиняется прежде всего эстетическим, а не только познавательным критериям. Осмысляя стратегию деконструкции Ж. Деррида, Б. Марков отмечает основную посылку новой (революционной) парадигмы начала века: «После Фрейда сфера умалчиваемого и невыразимого предстала как грандиозный подводный архипелаг бессознательного, и психодинамические стратегии его прочтения также были востребованы в философии. Деконструкция продолжает этот текст, указывающий на отсутствующее, которое она понимает тоже как письмо, хоть и ненаписанное. Письмо создается «двумя руками», одна из которых стирает и выскабливает» (6, с. 27).

Своей загадочностью символизм вновь и вновь заставляет строгих теоретиков, воспитанных на неопозитивистских выверенных канонах, усложнять картину художественного познания, вводить новые, более гибкие, критерии демаркации между рациональным и



иррациональным, сознательным и бессознательным. Это особый способ конструирования реальности, — только речь в данном случае идет об особой, символической, реальности.

Фрейд изобретал психоанализ не только и даже не столько как научную теорию, но прежде всего — как особую психотерапевтическую практику, направленную на то, чтобы помочь больному самостоятельно (хотя и при участии врача) определить причину своей травмы — вспомнить вытесненное событие, осознать его и тем самым устранить или ослабить болезненный симптом. Фрейд считал, что психоанализ с его опорой на «свободные ассоциации» — надежная, подотчетная врачу методика работы с бессознательным. В определенной степени эти установки коррелируются с посылами символистов, для которых задача творчества 1) в подсказанном новыми запросами личности обретении символической энергии слова, не порабощенного долгими веками служения внешнему опыту, благодаря религиозному преданию и охранительной мощи народной души; 2) в представлении о поэзии как об источнике интуитивного познания, и о символах, как о средствах реализации этого познания; 3) в самоопределении поэта не как художника только, но и как личности — носителя внутреннего слова, органа Мировой Души, «ознаменателя откровений связи сущего тайновидца и тайнотворца жизни» (5, с. 132). Слово поэта — тогда обращенное в вечность слово, когда оно направлено не только на связи и ассоциации в пределах символизма как большого текста, но и инверсионно нащупывает связи с первыми великими установочными словами — вечными словами; все мы помним: «в начале было Слово».

«Лермонтов, — пишет Вяч. Иванов, — в гневном мятеже и в молитвенном умилении равно томимый «чудным желанием», тоской по таинственному свиданию и иным песням, чем «скучные песни земли», — Лермонтов, первый в русской поэзии затрепетавший предчувствием символа символов Вечной Женственности, мистической плоти рожденного в вечности Слова» (5, с. 134).

По Иванову, отличительными признаками «символического искусства» являются:

1) сознательно выраженный художником параллелизм **феноменального** и **ноуменального**; гармонически найденное созвучие того, что искусство изображает как действительность внешнего, и того, что он провидит во внешнем, как внутреннюю и высшую действительность; ознаменование соответствий и соотношений между явлением и его умопостигаемой или мистически прозреваемой сущностью, отбрасывающей от себя «тень видимого события»;

2) признак, присущий собственно символическому искусству и в случаях так называемого «бессознательного» творчества, не осмысливающего метафизической связи изображаемого, — особенная интуиция и энергия слова, непосредственно ощущаемая поэтом как тайнопись, неизреченность, слово вбирает в свой звук многие, неведомо откуда отозвавшееся эхо, «отзвуки подземных ключей» и служит одновременно пределом и выходом в запредельное, буквами (общепринятым начертанием) внешнего и иероглифами (иератической записью) внутреннего опыта (5, с. 134–135). Исторической задачей новейшей символической школы, считали символисты, было раскрыть природу слова как символа, и природу поэзии как символически истинной реальности. Как видим, понятие энергии слова и языка, введенное В. фон Гумбольдтом, связано в теории символизма если не с управлением этой энергией, то ее использованием. Слово призвано активизировать все структурные слои значений.

Белый отмечает одну из важнейших черт теории А.А. Потебни, которая лежит в основе метода символизма, — внимание к обыденности, к «глубине индивидуальности»: в глубине индивидуальности «речь уже не орудие мысли, а нечто нераздельное с художественным творчеством» (2, с. 246). При этом иррациональный компонент («непонятное для ума») — импульс к образованию новых словесных значений — символов. В символе и осуществляется, как в музыке, рассказ о несказанном. Все это позволяет связать понятие слова-символа с эстетически более широким понятием — понятием единовременного контраста.

Единовременный контраст — это принцип культуры, науки искусства. Его структура такова, что при внешне сдерживающих языковых средствах («ледяной коре»), изнутри слова, текста идет огромный эмоциональный напор, наблюдается крайняя смысловая напряженность. Под терминологической отчетливостью идиоматичностью слова, как под застывшей земной корой, считает Белый, «слышится вулканическое безумие, и в нем — жизнь слова, под ледяной корой повседневного значения слова мы слышим, выражаясь словами Тютчева,

«Струй кипенье...  
И колыбельное их пенье

И шумный из земли исход»  
(1, с. 7).

Единовременный контраст в осмыслении слова — это и способ познания его и принцип (на основе этого знания) конструирования образа, который «неисчерпаем в последней глубине». Это справедливо: факт того, что мы можем только бесконечно приближаться к осмыслению искусства слова, обусловлен возможностями самого слова выражать не только сознательные, но и бессознательные установки автора.

Символисты говорят о внутреннем слове и внешнем — как страсти и сдерживании. Внутреннее — это подсознательные процессы, зафиксированные словом, связанные с инстинктами, аффективными противоречиями. Слово содержит «умиряющую систему норм» и воплощает «несказанное» — отображение культуры и жизни. Слово — кристалл человеческой культуры и ее энергия, вмещает в себе первородные смыслы, первопознание, аффективные состояния. И все же Вяч. Иванов говорит о «дневном свете слова», который не дает ему потерять исходный смысл. «Слово не может быть,

по существу своему, алогично, так как в нем имманентно присутствует ясная норма сознания. Слово по природе соборно и, следовательно, — нравственно. Оно разрушается, если переступлены известные границы логики и морали. Слово оздоравливает; есть, — по мнению Вяч. Иванова, — демоны и химеры, не выдерживающие наименования, исчезающие при звуке имени» (5, с. 174). Этический аспект слова связан с памятью в нем о «первом» слове, поэтому «мы не знаем другого средства, кроме подчинения внутренней личности единому, верховному, определяющему принципу. Это и есть внутренний канон» (5, с. 175).

Художник, именно художник может рассказать о том, как зарождается художественное творение из «духа музыки». Если личность пассивна, а не энергетически активна, искусство становится неизбежно жертвой болезненного психологизма. Жизненным будет искусство, если художник будет жить актуально и активно, и, пересоздавая искусство, будет претворять слово в жизнь. Отсюда твердые этические установки символистов в работе со словом. Символисты отстаивают свои позиции художников слова: нельзя соглашаться с правом субъективного лирика искажать данность до неузнаваемости или так поглощать ее, что изображение внешнего мира превращается в несвязный кошмар. Нельзя признавать права называть вещи несвойственными этим вещам именами и приписывать им несвойственные признаки. Нельзя принимать «изнасилования» данности лирическим субъективизмом: «Итак, мы, желающие, чтобы новое искусство возвысилось до стиля, должны поставить современной лирике требование, чтобы она прежде всего достигла отчетливого различия между содержаниями данности и личности и не смешивала красок той и другой в одну слитную «муть», чтобы в ней не торжествовал под логицизмом вселенской идеи психологизм мятущейся индивидуальности, чтоб она несла в себе начало строя и единения с божественным всеединством, а не начало расстройства и отъединения, — наконец, чтоб она не заползала от страха перед жизнью в подполье» (5, с. 185). Ослабление точных критериев в формировании метода неизбежно приводит к тому, что в область художественного может зачисляться практически все что угодно. В соответствии с критерием «вседозволенности», решающими оказываются не эпистемологические, а социально-прагматические критерии: сам факт решения определенной социальной задачи снимает тогда вопрос о художественности, истине, заблуждении. Символистская аргументация возвращается к исходной точке: на основе жестких критериев искусство практически невозможно, на основе размытых критериев искусством оказывается все что угодно. Отсюда и появляется понятие внутреннего канона, который закрепляется в антиномии: **божественное всеединство слова, слово-плоть и иррациональное в слове («непонятное для ума»)**.

Вслед за А.А. Потебней А. Белый говорит о слове как об исходно эстетическом феномене: «Слово есть избыток «психизма» человека; в слове человек является единственным существом, у которого «психизм» переходит в эстетическую игру; слово само по себе есть эстетический феномен» (1, с. 249). Слово индуцирует поэтическую энергию взаимодействием трех составляющих: внешней, внутренней формы и содержания. Соединение звуковой формы с внутренней образует живой, по существу иррациональный, символизм языка; всякое слово в этом смысле метафора. Оно таит потенциально ряд переносных смыслов. «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке нечто неизглаголемое, намеки и внушения, неадекватные внешнему слову. Он многолик, многомыслен и всегда темен в последней глубине. Он — органическое образование, как кристалл. Он даже не монада, — и тем отличается от сложного и разложимого состава аллегории, притчи или сравнения. Аллегория — учение, символ — ознаменование. Аллегория — иносказание; символ — указание. Аллегория логически ограничена и внутренне неподвижна; символ имеет душу и внутреннее развитие, он живет и перерождается» (5, с. 39).

Внутренняя форма слова мыслится символистами скорее не только и не столько как эталон и как некая рождающаяся глубина — в феноменологическом смысле слова. А. Белый разделяет (разводит) слово в обыденном и художественном сознании. Он выводит аналогию, которая нашла реализацию в творчестве символизма: установка Потебни на «иррациональные корни личности» в выявлении «творчества слов» нашла соответствие в «трагической глубине невоплотимого» (1, с. 246).

Отсюда единовременный контраст в строении слова: трагическая глубина невоплотимого под кристаллической отчетливостью рационально выраженного. Антиномично структурированное слово иррационально при том, что это в то же время оно — условие всякого выражения. Метафизическая точка зрения на слово обогащается, по Белому, психологическим определением языка как деятельности, работы духа, как органа мысли, хотя в сближении языкознания и психологии Белый видит натяжку.

Уже тем утверждением, что Первое слово есть поэзия, Потебня обуславливает обыденное как источник образного (этому вопросу огромное значение придавал Д.Н. Овсянко-Куликовский), считает Белый. «Чувство и воля не выводимы из отношений представлений; между образом предмета и понятием о предмете есть прерывность, слово является посредствующим соединяющим звеном; в слове однако вовсе не встречается нас подлинное соединение образа представления с понятием; слово являет нам, правда, уже известное развитие мысли; но оно — чувственный материальный знак, неразложимый в понятии, непокрываемый им» (1, с. 247). Белый считает, что это гносеологически важное замечание за 40 лет ранее гносеологов высказано Потебней: «Идеальное гносеологическое понятие невыразимо в словесном термине, ибо само слово, даже воспринятое как термин, метафорично (то есть психично)» (1, с. 248).

«Психическая» жизнь слова в сущности — это теория ценностей слова, взятого со стороны иррационального содержания (1, с. 248). Здесь-то и разворачиваются наблюдения, которые впоследствии занимали умы русских философов — П. Флоренского, С. Булгакова, А. Лосева и др. Заметим, что очень многие положения П. Флоренского (об антиномии, термине, символе и т.д.) напрямую связаны с идеями символистов.

В обыденной речи слово-термин (в понимании Белого) связан с образом, образ — с мыслью. Речь гетерономна, а идеал мысли — автономия, мысль умерщвляет внутреннюю форму в эмблематический звук. В то же время идеал слова — антиномия, максимальный расцвет внутренней формы, именно множество переносных смыслов приводят к символике слова. Антиномия слова возможна только в художественном творчестве. Авангард впоследствии осуществил некоторые эксперименты Белого, его «лесенки», окончательно разрушив реляционные отношения слов, воздвигая «футуристические столбики» из слов, выдвигая как самостоятельную единицу текста и коммуникации самоценное слово.

Здесь опять же применим принцип единовременного контраста: обыденный смысл слова — внешний покров, а изнутри бьет энергия первобытно-стихийной, знаменательно-действенной силы. Поэтому в обыденном языке и сквозят иррациональные глубины личности.

Искусство изоморфно по отношению к природному языку. По Белому, в основе создание художественного произведения лежит триада: 1) идея, 2) внутренняя форма — образы, в которых дана идея, 3) внешняя форма — материал, в который воплощены образы: «Место слова, как формы искусства, в ряде иных форм обусловлено философской эстетикой, задача которой дать принцип обоснования субъективной причинности; а этот принцип есть трансцендентальный принцип» (1, с. 257).

Белый не раз подчеркивает гносеологическую значимость исследований Потебни: включением грамматики и языкознания в эстетику меняется ее характер. «В ряду ценностей культуры появляется новый ряд — словесных ценностей» (1, с. 257). Теория познания — слово — словесное творчество как еще одна неразрывная триада присутствует в сознании А. Белого. Теория творчества связана с теорией познания. Творчество слов — исторически первопознание, познавательное творчество, описав круг, возвращается к метафоре. Слово как символ — это «единство содержания и формы во внутренней форме» (1, с. 258). Слово указывает на наклонность к метафорическому мышлению; последнее далее порождает миф, развивающийся в религию. Эта триада как раз и позволяет фиксировать рациональное и иррациональное в слове — поэтому в эстетике символизма есть место «чудесному» — «зацветают чудеса», как в «Незнакомке» Блока, когда в процессе множества метаморфоз слово художника являет лик Софии Премудрости Божией: «Очи синие, бездонные // Цветут на дальнем берегу». Триада — орудие синтеза, в ней проявление единства и гармонии.

Язык (речь, слово) применяется человеком с различными целями: практическими, научными, художественными, в повседневном разговоре, в деловых отношениях, в красноречии, считает Белый. Пределами этих различий является речь научная и речь поэтическая, между которой располагаются все другие виды речи. Научная речь оперирует понятиями (пределом которых является термин), поэтическая речь, оперирует представлениями (пределами которых является образ), обозначаемыми собственным именем. Метод сочетания понятий в научном языке — анализ; метод сочетаний представлений в поэтическом языке — синтез. То, что написано научным языком вообще в эстетике символизма именуется прозой, то, что поэтическим языком — поэзией. Намечается следующая триада структуры слова: 1) оно содержит понятие, 2) вызывает представление, 3) оно имеет определенное звуковое строение. Поэтический язык выдвигает на первое место представления, вызываемые словом, широко пользуется его звуковым строением и применяет понятие, оно содержится в слове, по мысли Белого, лишь как вспомогательное средство. Таким образом, по своему внутреннему строению слово в символическом тексте феноменологически заострено: оно направлено на активизацию воображаемого, так называемого «заднего плана» слова, его неязыковых слоев, опирающихся на структурируемые в сознании «картины», «виды», «сцены».

Изучение тех общих условий, при которых речь становится поэтической (художественной) и словесное произведение — поэзией, — это, по мысли символистов, и есть теоретическая поэтика. Важно, что символисты наметили приемы фиксации, «схватывания» иррационального компонента в слове, и более того, «теория» творчества» напрямую связана с высвобождением иррационального компонента в слове как хранителя памяти о том действии, когда «сначала было Слово («логос»»). Речь идет о божественных, внутрь упрятанных смыслах слова.

В. Брюсов обращает внимание на то, что теоретическая поэтика рассматривает: приемы, посредством которых в словах выдвигается на первое место элемент представления, посредством которого речь становится образной: эпитеты, тропы — фигуры речи, — «то, что в общем объединяется термином эйдология»; приемы, посредством которых речь достигает наибольшей выразительности, — фигуры речи, периодичность, обрывочность — «то, что в общем объединяется термином стилистика»; приемы, посредством которых в поэтической речи бываю использованы все стороны звукового строения слов, — метрика, эвфония, строфика; приемы, посредством которых все эйдологическое, стилистическое и звуковое содержание поэт произведения располагает по определенным стройным системам, — то, что определяется термином поэтическая композиция» (4, с. 8). Это феноменологическая постановка вопроса.

Г. Шпет в работе «Внутренняя форма слова» говорит о чувстве языка. «Оно как и артикуляционное чувство, ... есть свойство не слова как объекта, а говорящего,

пользующегося языком субъекта, некоторое его переживание, его естественный дар, хотя и обнаруживающийся в его социальном бытии как средство самого этого бытия. Как артикуляционное чувство, далее, есть сознание речевым субъектом правила фонетических сочетаний, внешних форм слова, так чувство языка есть сознание правил употребления звуковых форм и осуществление внутренней формы в отбирающем образовании эмпирических слов-понятий. Артикуляционное чувство и чувство языка составляют несомненное единство, которое может быть изображено как особое речевое самочувствие: сознание речевым субъектом самого себя как особого субъекта и всего своего, своей речевой собственности» (7, с. 123). При этом у Шпета под структурой слова понимается не морфологическое, синтаксическое или стилистическое построение, не «плоскостное» его расположение, а, напротив, органическое, вглубь: «...от чувственно воспринимаемого до формально-идеального (эйдетического) предмета по всем ступеням располагающихся между этими двумя терминами отношений» (7, с. 382).

Символ — это образ, взятый из природы и преобразованный творчеством; символ — образ, соединяющий переживание художника и черты, взятые из природы, считали символисты. Их рефлексия и дает нам векторы в осмыслении огромного культурного смысла, который они придавали слову, раскрыв антиномичность — от слова-термина до слова-символа. Символ неисчерпаем, с ним «зацветают чудеса», и сила слова заключается в том огромном отзыве, который автор находит в «понимающем». Между ними возникают миры и миры.

#### Библиографический список

1. Белый А. Мысль и язык / Философия языка А.А. Потебни // Логос. — М., 1910. — Кн. 2.
2. Белый А. Символизм. — М.: Мусарет, 1910.
3. Брюсов В. Ненужная правда // Мир искусства. — 1902. — № 4.
4. Брюсов В.Я. Основы стиховедения. — М.: Гос. издат, 1924.
5. Иванов Вяч. По звездам. — СПб.: Оры, 1909.
6. Марков Б.В. Герменевтика Dasein и деструкция онтологии у Мартина Хайдеггера // Герменевтика и деконструкция. — СПб.: Б.С.К., 1999.
7. Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова. — М., 1927.

791

#### «НАШ ЯЗЫК»: ПОЭТ-СИМВОЛИСТ ВЯЧ. ИВАНОВ ПРОТИВ ОБМИРЩЕНИЯ ЯЗЫКА

10 — 13 сентября 2003 года мне довелось участвовать в крупной международной конференции в Польше в г. Познани. Проводил ее Университет им. Адама Мицкевича, факультет русской филологии. Общая тема конференции — «Русское слово в изменяющемся мире» — вызвала огромный интерес. Ученые говорили о современных тенденциях в развитии языка, особенно его лексического состава, о языке средств массовой информации, о том, что язык принимает участие в социальном конструировании реальности, об изменениях в языковом пространстве постсоветской России — о молодежном сленге, о пренебрежении нормами литературного языка во всех сферах его употребления. К сожалению, практически все выступившие констатировали падение уровня владения языком в современном постсоветском пространстве, говорили о пренебрежении к традициям в изучении языка и литературы в школе.

Когда есть такая констатация фактов, она свидетельствует о полном обмирщении языка, отрыве его от литературы, искусства, науки и, конечно же, о забвении духовных традиций нашего языка. Выводы были безрадостными и малооптимистичными. Изменил ход нашей секции один из выступающих — Алексей Панишев — лингвист и философ из Курска, человек явно глубоко верующий. Он говорил о том, что слово в грязных устах оскверняется, о том, что, если слово становится абсолютно условным, оно теряет смысл, напомнил, что язык — мост между высшим, духовным и внешним миром, убедительно показал, что слова сейчас нуждаются в прояснении и обосновании, говорил о том, что надо противостоять упадку языка, разъяснять его Божественную природу и духовную сущность.

Произошло обновление сознания, и я поняла, что мой доклад о философии слова в теории и поэзии символистов написан и ранее прочитан — о том же, он перекликается с выводами молодого человека — ведь именно русские поэты-символисты еще в начале века предупреждали о пагубной тенденции — обмирщении слова и языка, именно они — и теоретически и практически — утверждали, что слово несет в себе как рациональное, так и иррациональное начала, и открыть возможности последнего — во многом дело художника, именно символиста. Видимо, пришло время вспомнить о великих традициях, в которых было не только предупреждение (пророчество), но и напоминание и указание. Одно из наиболее значимых произведений по этой теме — статья Вяч. Иванова «Наш язык». Впервые она была опубликована в книге «Из глубины. Сборник статей о русской революции» (М. — Пг., 1918). Статья была включена в сборник, программа которого состояла в «призыве и предостережении», обращенном к русскому народу после совершившейся революции.

Многие из участников сборника «Из глубины» были авторами знаменитых «Вех» (1909). В редакционном предисловии П.Б. Струве писал: «Большая часть участников «Вех» объединились теперь для того, чтобы, в союзе с вновь привлеченными сотрудниками, высказаться об уже совершившемся крушении — не поодиночке, а как совокупность лиц, несмотря на различия в настроениях и взглядах, переживающих одну муку и исповедующих одну веру. <...> Но всем авторам одинаково присуще и дорого убеждение,



что положительные начала общественной жизни укоренены в глубинах религиозного сознания и что разрыв этой коренной связи есть несчастье и преступление» (7, с. 209).

Как видим, наряду с проблемами русской революции, в качестве первоочередной ставилась проблема языка. Сейчас, когда мы имеем дело с свершившейся новой революцией, которая привела, как нам кажется, еще к одной катастрофе — пренебрежению духовным во имя материальных благ, — следует напомнить об этой знаменательной статье, об оздоровительной силе слова, наполненном духовным содержанием, которое и надо прояснять для людей.

Иванов Вячеслав Иванович (1866—1949) — поэт, философ, теоретик символизма (сборники «По звездам» — 1909, «Борозды и межи» — 1916). Большое внимание уделял вопросам языка, способам создания художественного образа-символа. В основе его философии лежит глубокое религиозное знание. «Для него только Святая Русь — подлинная Русь» (Ш, 341), — писала его дочь Л. Вяч. Иванова. — Истинная природа славянской души органически связана с христианской верой. Православие — «означаю этим священным именем не ... бытовое предание, культурный стиль, психологический строй, внешний распорядок церковного общества, а Соборное Христово Тело Церкви святых, Божественные Таинства, католический догмат, священное и литургическое предание, дух Богочувствования, хранимый в преемстве сердечного опыта отцов» (Ш, 805—806). Это «преемство» приносят Восточной церкви «вдохновенные Богом зодчие славянского искусства, какими являются святые Кирилл и Мефодий». В их руках язык церкви становится «живым подобием божественного языка эллинов». Славянский дух приобщается непосредственно к наследию, пришедшему к нему с Востока, и к древним посвящениям, которые запечатлялись в нем и «предрасположили» его к приятию Благой Вести. Через наш язык, — пишет Вяч. Иванов, — «невидимо сопричастны мы самой древности» (см.: 5, с. 697—698).

К предыстории работы «Наш язык» в творчестве Вяч. Иванова относят его статью «К вопросу об орфографической реформе» (1905). В ней он указывает на уже наблюдаемые болезненные тенденции в области русского языка: «Прекрасный язык наш давно уже переживает болезненный процесс, и страшно — как бы он не изнемог, народная речь портится и теряет свою мощь и свои краски. Могут быть спорадически наслезены в ней подлинные патологические явления. Остатки старого народного творчества приходят в забвение. Жаргон газетной и иной эфемерной письменности продолжает свое разрушительное дело. Обиходный язык образованных классов становится все расчетливее от бедности, все условнее и суше от разобщенности с корнями, из коих вырос. Все труднее становится нам даже только понимать русский язык, поскольку он простирается дальше за изгородь отведенного для современной культуры «загона». А оскудение языка — оскудение души народной» (6, с. 568). Иванов против затеваемой реформы орфографии: «...не потребности обихода должны руководить нас в деле возможной реформы, а глубокая и научная, то есть прежде всего чисто теоретическая разработка запросов, предъявляемых самой стихией языка, — пафос возвеличивания и украшения его (хотя бы путем восстановления словоначертаний Остромирова Евангелия), а не пафос нивелирования и опрощения в смысле убогого довольства и практичности» (6, с. 568).

Приблизительно в 1918 г. Вяч. Иванов обратился в Наркомат просвещения с проектом, по которому предлагалось создание при академическом подотделе Литературного отдела, где служил поэт, «ученой ассоциации», цели которой определяются как охранение чистоты русского слова и попечение о его процветании, сбережение и изучение памятников русского слова, научная разработка теории словесности и поэтики и, наконец, содействие развитию и распространению гуманитарного просвещения в России. Проект не был осуществлен.

Как и другие символисты (А. Белый, В. Брюсов, А. Блок), Вяч. Иванов уделял большое внимание языку и слову как первоосновам художественного творчества. В статье «Наш язык» он, отталкиваясь от идей В. фон Гумбольдта, определяет язык как «дело» и «действенную силу», «соборную среду», всеми творимую и обуславливающую всякое творческое действие. «Язык, по Иванову, создание духа народного и Божий народу дар» (3, с. 675).

Церковнославянский язык преобразил душу языка, его «внутреннюю форму», — считает Иванов, — он стал живым слепком «божественной эллинской речи». Через него русские стали сопричастны самой древности, русский язык, по мнению Иванова, сросся с глаголами церкви, поэтому поэты были против обмирщения языка: «И довольно народу, немотствующему про свое и лопочущему только что разобранным по складам чужое, довольно ему заговорить по-своему, по-русски, чтобы вспомнить и Мать Сыру Землю с ее глубинною правдой и Бога в вышних с Его законом» (3, с. 680).

Вся теория творчества Вяч. Иванова пронизана мыслью о Божественной и человеческой энергии, которую заключает слово. Слово в творчестве символистов — это третье теургическое преобразование его — на основе того, что оно несет в себе двойную ношу Божественного бытия — будучи творимым и запечатленным в «боголепных письменах», оплодотворенным эллинской стихией через церковнославянский язык. В текстах символистов он переживает третье рождение. «Если, поэт, — пишет Вяч. Иванов, — я умею живописать словом («живописи подобна поэзия» — «ut pictura poesis» — говорила за древним Симонидом, устами Горация классическая поэтика), — живописать так, что воображение слушателя воспроизводит изображенное мною с отчетливою наглядностью виденного, и вещи, мною названные, представляются душе осязательно-выпуклыми и жизненно-красочными, отененными или осиянными, движущими или застылыми, сообразно природе их зрительного явления;

если, поэт, я умею петь с волшебною силой (ибо, «мало того, чтобы стихи были прекрасными: пусть будут еще и сладостны, и своенравно влекут душу слушателя, куда ни захотят»...);



если, увенчанный тройным венцом певучей власти, я, поэт, не умею, при всем том тройном очаровании, заставить самую душу слушателя петь со мною другим, нежели я, голосом, не унисоном ее психологической поверхности, ее сокровенной глубины, — петь о том, что глубже показанных мною глубин и выше разоблаченных мною высот, — если мой слушатель, только зеркало, только отзвук, только приемлющий, только вмещающий, — если луч моего слова не обручает моего молчания с его молчанием радугой тайного завета: тогда я не символический поэт...» (2, с. 148)

Таким образом, символический поэт живописует, поет и умудряет, но этого мало: его образы превышают земное и связывают нас с небесным. Поэт так актуализирует соотношение внешнего и внутреннего смыслов слова, что открывается их Божественная сущность. «Потрясенная душа не только воспринимает, не вторит только вещему слову: она обретает в себе и из тайных глубин, безболезненно рождает свое восполнительное внутреннее слово. Могучий магнит ее намагничивает: магнитом становится она сама. В ней открывается вселенная. Что видит она над собой вверх, то разверзается в ней, внизу. И в ней — Любовь...» (2, с. 151).

Божественная поэтичность слова раскрывается в его полифонии — возможности передавать внешние и внутренние смыслы, а также трудноуловимые Божественные сигналы — особые вибрации и обертоны смысла, заложенные в языке как первооснове мысли и творчества. Изученный стих, делаясь предметом рассмотрения художника, предстает не как объект чистой эстетики, а в отношении его к субъекту, «как деятель душевного переживания и внутреннего опыта, оказывается не просто полным внешней музыкальной сладости и внутренней музыкальной энергии, но и полифонным, вследствие вызываемых ими восполнительных музыкальных вибраций и пробуждения каких-то ясно ощущаемых нами обертонов. Вот почему он — не только художественно совершенный стих, но и стих символический. Вот почему он божественно поэтичен» (2, с. 151).

Основой такой полифонии становится миф (как видим, в первую очередь, библейский) как синтетическое суждение, он доносит нам древние смыслы через слово; в тексте соотношение слов рождает символ. «Слагаясь, кроме того, из элементов символических, поскольку отдельные слова его произнесены столь могущественно в данной связи и в данных сочетаниях, что является символами сами по себе, он представляет собою синтетическое суждение, в котором к подлежащему символу (Любовь) найден мифотворческой интуицией поэта действительный глагол (движет Солнце и Звезды). Итак, перед нами мифотворческое увенчание символизмом. Ибо миф есть синтетическое суждение, где сказуемое-глагол присоединено к подлежащему символу» (2, с. 152).

Таким образом, Вяч. Иванов утверждает, что истинный поэт следует за языком и творит его же, исходя из первоначального Божественного замысла. На последнем этапе — в собственном тексте — он перенимает эстафету и становится «теургом», творя новую — художественную реальность, сопричастную Божественному замыслу. С точки зрения иерархии ценностей религиозно-метафизического порядка и следует признать это действие теургическим, считает Вяч. Иванов.

«Вследствие раннего усвоения многочисленных влияний и отложений церковнославянской речи, наш язык является ныне единственным из новых языков по глубине впечатления в его самостоятельной и беспримесной пламенной стихии — духа, образа, строя словес эллинских, эллинской грамоты. Через него невидимо сопричастны умы самой древности: не за пределами и внеположна нашему народному гению, но внутренне сопричастна ему мысль и красота эллинские; уже не варвары мы, поскольку владеем собственным словом и в нем преемством православного предания, оно же для нас — предание эллинства» (3, с. 678). Иванов отмечает, что ничто славянское не чуждо нашему языку, «он положен среди языков славянских, как некое средоточное вместилище, открытое всему, что составляет родовое наследие великого племени» (3, с. 678).

Вяч. Иванов напоминает, что «Пушкин и св. Сергей Радонежский пишат и обретают мощь к предстоящему им подвигу «под живым увеем родного «словесного древа», питающего свои корни в Матери-Земле, а вершину возносящего в тонкий эфир софийской голубизны» (3, с. 677). Иванов, отталкиваясь от основ языка, говоря о его величии, указывает на факторы, имеющие место в действительности, — о деформации языка.

1. «Язык наш свят» — его оскверняют «богомерзким бесивом» — безликими словообразованиями, стоящими на границе членораздельной речи. По-видимому, имеется в виду «заумь» авангарда.

2. «Язык наш богат» — его хотят обеднить, свести к насущному, механически целесообразному, его забывают и теряют. Утилитаризация лишает его смыслового богатства.

3. «Язык наш свободен» — его «оскопляют», ломают чужеземной муштрой. Нашествие заимствований, увлечение ими вредит языку.

4. «Величав и ширококрыл язык наш» — ему подстригают крылья, шарахаются от их «вольного взмаха» (3, с. 677).

5. Язык теряет свое достояние, которое А.А. Потенция именовал «внутренней формой», то есть лишают глубины, отрезают от его корней, лишают истории.

6. «Язык наш запечатлевается в боголепных письменах» — измышляется новое правописание — оно нарушает преемственно сложившуюся «соразмерность начертательных форм», отражающих морфологическое строение языка, а ведь правописание — средство к более глубокому познанию языка, в нем запечатлевается его история (3, с. 678—679).

7. «Язык наш, — пишет Вяч. Иванов, — неразрывно сросся с глаголами церкви: мы хотели бы его обмирщить». <...> «Нет, не может быть обмирщен в глубинах своих русский язык!» (3, с. 680).

Но поэзия, именно символическая поэзия, призвана воскресить и оживить Божественное содержание слова и всего языка в целом. Расчет на актуализацию Божественного замысла, который заложен в языке, ведет к тому, что символизм в новой поэзии, считает Иванов, является первым смутным воспоминанием о священном языке жрецов и волхвов, усвоивших некогда со словами всенародного языка нечто особенное. Это то таинственное, поэтом одним открытое, в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта (1, с. 127). Иванов считает, что учение новейших гносеологов о скрытом присутствии в каждом логическом суждении, кроме подлежащего и сказуемого, еще третьего, нормативного элемента, некоего «да», или «так да будет», которым воля утверждает истину как ценность, помогает нам, стоящим на почве всецело чуждых этим философам общих воззрений, **уразуметь религиозно-психологический момент в истории языка, сказавшийся в использовании понятия «бытия» для установления связи между субъектом и предикатом, что впервые осуществило цельный состав грамматического предложения (pater est bonus).** «Слова первобытной естественной речи прилегали одно к другому вплотную, как циклопические глыбы; возникновение цементирующей их связки (corula) кажется началом искусственной обработки слова. И так как глагол «быть» имел в древнейшие времена священный смысл бытия Божественного, то позволительно предположить, что мудрецы и теурги тех дней ввели этот символ в каждое изрекаемое суждение, чтобы освятить им всякое будущее познание и воспитать — или только посеять — в людях ощущение истины, как религиозной и нравственной нормы» (1, с. 128). Так владели изначальные «пастыри народов» тою речью, которую элины нарекли «языком богов», и перенесение этого представления и определения на язык поэтический знаменовало религиозно-символический характер напевного «вдохновенного» слова. «Итак, я не символист, если не бужу неуловимым намеком или влиянием в сердце слушателя ощущений непередаваемых, похожих порой на изначальное воспоминание («и долго на свете томилась она, желанием чудным полна, и звуков небес заменить не могли ей скучные песни земли»), порой на далекое, смутное предчувствие, порой на трепет чьего-то знакомого и желанного приближения... Я не символист, если мои слова не вызывают в слушателе чувства связи между тем, что есть его «я», и тем, что зовет он «не я», — связи вещей, эмпирически разделенных. Я не символист, если слова мои равны себе, если они — не эхо иных звуков, о которых не знаешь, как о Духе, откуда они приходят и уходят, — и если они не будят эхо в лабиринтах душ» (2, с. 153).

Таким образом, символ, с одной стороны, фиксирует и актуализирует эмпирически (реально) заданное значение слова, прикрепляющее его к действительности, с другой, он несет духовные истоки слова, а в третьем смысле все значения сопрягаются в нечто особое и многомерное в пространстве текста поэта. Символ призван явить Божественное значение в обычном слове. Но символизм означает «отношение», и само по себе символическое произведение, как отделенный от субъекта объект, существовать не может. Усилие поэта заключается в том, чтобы выразить в слове внешнее внутреннее Божественное слово, задача читателя его услышать. Для этого и надо быть подготовленным, настроенным на сотворчество.

Символисты говорят о внутреннем слове и внешнем — как страсти и сдерживании. Внутреннее — это подсознательные процессы, зафиксированные словом, связанные с инстинктами, аффективными противоречиями. Слово содержит «умиряющую систему норм» и воплощает «несказанное» — отображение культуры и жизни. Слово — кристалл человеческой культуры и ее энергия, вмещает в себе первородные смыслы, первопознание, аффективные состояния. И все же Вяч. Иванов говорит о «дневном свете слова», который не дает ему потерять исходный смысл. «Слово не может быть, по существу своему, алогично, так как в нем имманентно присутствует ясная норма сознания. Слово по природе соборно и, следовательно, — нравственно. Оно разрушается, если переступлены известные границы логики и морали. Слово оздоравливает; есть, — по мнению Вяч. Иванова, — демоны и химеры, не выдерживающие наименования, исчезающие при звуке имени» (4, с. 174). Этический аспект слова связан с памятью в нем о «первом» слове, поэтому «мы не знаем другого средства, кроме подчинения внутренней личности единому, верховному, определяющему принципу. Это и есть внутренний канон» (4, с. 175).

Художник, именно художник может рассказать о том, как зарождается художественное творение из «духа музыки». Если личность пассивна, а не энергетически активна, искусство становится неизбежно жертвой болезненного психологизма. Жизненным будет искусство, если художник будет жить актуально и активно, и, пересоздавая искусство, будет претворять слово в жизнь. Отсюда строгие этические установки символистов в работе со словом. Символисты твердо отстаивают свои позиции художников слова: нельзя соглашаться с правом субъективного лирика искажать данность до неузнаваемости или так поглощать ее, что изображение внешнего мира превращается в несвязный кошмар. Нельзя признавать права называть вещи несвойственными этим вещам именами и приписывать им несвойственные признаки. Нельзя принимать «изнасилования» данности лирическим субъективизмом.

Символ — это образ, взятый из природы и преобразованный творчеством; символ — образ, соединяющий переживание художника и черты, взятые из природы, считали символисты. Их рефлексия и дает нам векторы в осмыслении огромного культурного смысла, который они придавали языку и слову, раскрыв его антиномичность — от слова-термина до слова-символа. Символ неисчерпаем, с ним «зацветают чудеса», и сила слова заключается в том огромном отзыве, который автор находит в «понимающем». Между ними возникают миры и миры, которые приобщают нас к Божественному слову.

В том приобщении возможность и спасения нашего языка, и **нашего** спасения. Человеку, говорящему на русском языке, нельзя отходить от веры, считали символисты. Более того, язык несет нам возможность «В мистической купаясь мгле... // И здраво мыслить о земле...» (З, с. 676).

«Духовно существует Россия... Она задумана в мысли Божией. Разрушить замысел Божий не в силах злой человеческий произвол. Так писал недавно один из тех патриотов [Н.А. Бердяев. — К.Ш.], коих, очевидно, только вера в хитон цельный, однотканый, о котором можно метать жребий, но которого поделить нельзя, спасает от отчаяния при виде разодранной ризы отечества» (срв. Ев. от Иоанна, XIX, 23—24 — примеч. Вяч. Иванова). Нарочито свидетельствует о правде вышеприведенных слов наш язык» (З, с. 675).

Думается, очищение и возрождение и народа, и его языка возможно только через покаяние (в том числе и о содеянном с языком) и веру. Но в нашем нынешнем обществе все говорят о новых реформах, упрощении орфографии и пунктуации, а изъясняемся мы на жалких осколках теряемого нами языка... Впрочем, язык разрушить не так-то легко, он укоренен в традиции, закреплен в великих текстах русской литературы, науки и философии, в речи культурных носителей языка. Как только речь идет об упадке языка, становится ясно: мы теряем себя.

#### Библиографический список

1. Иванов Вяч. Заветы символизма // Борозды и межи. — М.: Мусагет, 1916.
2. Иванов Вяч. Мысли о символизме // Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. — М.: Мусагет, 1916.
3. Иванов Вяч. Наш язык // Вяч. Иванов. Собр. соч.: В 4 т. — Брюссель, 1987. — Т. 4. — С. 675—680.
4. Иванов Вяч. По звездам. — СПб.: ОРЫ, 1909.
5. Иванова Л. Вяч. Послесловие // Вяч.И. Иванов. Собр. соч.: В 4 т. — Брюссель, 1987. — Т. 4. — С. 683—698.
6. Косеров М.А., Плотников Н.С., Келли А. Вяч. Иванов. Наш язык. Примечания // Вехи. Из Глубины. — М.: Правда, 1991. — С. 567—569.
7. Струве П.Б. Предисловие издателя // Вехи. Из глубины. — М.: Правда, 1991. — С. 209.

795

#### М.Ю. ЛЕРМОНТОВ В МЕТАПОЭТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ СИМВОЛИСТОВ

Практически никто из пишущих о М.Ю. Лермонтове не обошел мысли о том, что ему не повезло с исследованиями о творчестве, юбилеями, торжествами. В свое время особенности этих «общих мест» определил В.Ф. Ходасевич: «Давно окончились отношения между людьми и Лермонтовым-человеком. Но отношения между ними и Лермонтовым-поэтом никогда не прерывались. Юбилей — одна из страниц в истории этих отношений, и не все равно, как она будет написана. Но вот — она не написалась «как следует». Мы в этом не виноваты, но и не виноват Лермонтов. Кто ж виноват? Простите за общее место, но из песни слова не выкинешь: виновата судьба» (35, с. 439). Не будем спорить о мифологеме судьбы: во многом судьбу, особенно посмертную, определяют люди, и часто это дело вкуса, случая, пристрастий.

В контексте метапоэтики М.Ю. Лермонтова (то есть исследования его творчества самими художниками) все выглядит именно так. Метапоэтика — это поэтика по данным метапоэтического текста, или код автора, имплицитный или эксплицитный в текстах самих писателей, поэтов о художественных текстах, «сильная» гетерогенная система систем, включающая частные метапоэтики, характеризующаяся антиномичным соотношением научных и художественных посылок: объект ее исследования — словесное творчество, конкретная цель — работа над материалом, языком, выявление приемов, раскрытие тайн мастерства; характеризуется относительной объективностью, достоверностью, представляет собой сложную, исторически развивающуюся систему, являющуюся открытой, нелинейной, динамичной, постоянно взаимодействующей с разными областями знания. Одна из основных черт ее — энциклопедизм как проявление энциклопедизма личности художника, создающего плотный сущностный воображаемый мир в своих произведениях (см. об этом: 36). Обращение к метапоэтическому контексту исследований о М.Ю. Лермонтове диктуется следующими причинами: мы по-прежнему подходим к текстам художников как судьи, а не как прилежные ученики. В статье «Художественный текст в эпистемологическом пространстве» (39) мы попытались показать, опираясь на идеи философов (И. Кант, Т. Куна, И. Стенгерс, Н.С. Автономовой), что встреча со «спорным», непонятным фактом — всегда опасный опыт, угроза для профессионального статуса исследователя, так как художественный текст функционирует в эпистемологическом пространстве эпохи, причем в процессе анализа именно он является точкой отсчета, так как во многом сам эксплицирует познавательные интенции (39, с. 11—14). Исследования художников слова о творчестве в этом случае — также важный источник, так как сам поэт обладает, помимо знаний, той художественной интуицией, которая позволяет ему «схватывать истину» (М. Хайдеггер).

Но наш рецепт от заблуждений — изучать исследования самих поэтов о собственном творчестве и произведения собратьев по перу, как самый подлинный источник достоверности, в случае с Лермонтовым дает определенные сбои. Ведь именно у собратьев по перу было (и есть!) множество претензий к поэту. И мой «список заблуждений о Лермонтове» не иссякает, а пополняется. Может быть, и понятно, почему

А.А. Блоку пришлось «отбивать» Лермонтова от профессора Котляревского, но почему символисту Д.С. Мережковскому пришлось сказать защитное слово о Лермонтове в полемике со статьей философа и поэта-символиста Вл.С. Соловьева?

Вряд ли что-то прибавят к пониманию лермонтовского текста и извинения В.В. Набокова перед англоязычным читателем: «Предприняв попытку перевести Лермонтова, я с готовностью принес в жертву требованиям личности целый ряд существенных компонентов: хороший вкус, красоту слога и даже грамматику (в тех случаях, когда в тексте встречается характерный солецизм). Надо дать понять английскому читателю, что проза Лермонтова далека от изящества; она суха и однообразна, будучи инструментом в руках пылкого, невероятно даровитого, беспощадно откровенного, но явно неопытного молодого литератора. Его русский временами тоже коряв, как французский Стендаля; его сравнения и метафоры банальны; его расхожие эпитеты спасает то обстоятельство, что им случается быть неправильно употребленными. Словесные повторы в его описательных предложениях не могут не раздражать пуриста. И все это переводчик обязан скрупулезно воспроизвести, сколь бы велико ни было искушение заполнить пропуск или убрать лишнее» (30, с. 868). Далее Набоков анализирует систему повторяющихся элементов в тексте «Героя нашего времени», ставших указательными или знаковыми, «выводящими нас на перекрестки ассоциаций, на сборные пункты взаимосвязанных понятий», среди них лексемы «задуматься», «подойти», «принять вид», «молчать», «мелькать» и т.д. (30, с. 869). Интересно, что в комментариях переводчика С. Таска не без некоторой иронии замечено, что «о добросовестном воспроизведении солецизмов (неправильное с точки зрения нормативной грамматики построение фразы) Набоков не без гордости говорит также применительно к своему прозаическому, предельно точному переводу “Евгения Онегина”» (30, с. 197). Если вспомнить замечания Г.И. Успенского к стихотворению «Когда волнуется желтеющая нива» (см. об этом: 40, с. 52–53) и рекомендации уже в наше время поэта К.Я. Ваншенкина (27, с. 11), то станет понятным, что здесь что-то не так, видимо, не приняты во внимание особенности мышления поэта, стиля его мышления. С.В. Ломинадзе, помимо названного имени, в книге «Поэтический мир Лермонтова» (1985) упоминает А.А. Фета, который предлагал убрать две последние строфы стихотворения «Выхожу один я на дорогу» как лишаяющие его «одноцентричности», необходимой лирике (27, с. 72). И таких примеров много. Видимо, здесь имеет место «потеря контроля за границами возможностей», как говорят философы, то есть реальный образ объекта фактически подменяется рефлексией над ним, не контролируется граница между желаемым и действительным.

Парадоксально, что символисты, создавшие теорию художественного, и в частности поэтического, творчества, впервые по-настоящему поставив ее на научную основу (используя, в первую очередь, данные ученых ономастопоэтического направления — В. фон Гумбольдта, Г. Штейнталя, А.А. Потебни), выделив антиномию в качестве критерия истинно поэтического произведения, прошли мимо открыто антиномичного стиля мышления М.Ю. Лермонтова. Глобальная антиномия, заложенная в тексте М.Ю. Лермонтова, была «диссоциирована» (П.А. Флоренский): одни теории закрепились за позитивной, другие за ее негативной сторонами. И.Ф. Анненский, А.А. Блок, В.Я. Брюсов, Вяч.И. Иванов, Д.С. Мережковский дают позитивное осмысление и восприятие Лермонтова; Вл.С. Соловьев, А. Белый, В.Ф. Ходасевич — в целом негативное; последние два поэта с поправкой на некоторую позитивность. А в целом, никто из символистов не подошел к исследованию творчества Лермонтова так, как предлагал исследовать поэзию В.Я. Брюсов, считавший антиномию существом всякого истинного художественного произведения: «Где есть такая антиномия, не разрешимая аналитическими методами науки — вступает в свои права искусство, в частности — поэзия, достигающая синтеза своими приемами образности и наглядности. Чем глубже разрешенное противоречие, тем наиболее ярким, наиболее “вдохновенным” представляется нам создание поэзии; и оно представляется нам тем более совершенным, «мастерским», чем убедительнее, аксиоматичнее проведенный синтез» (15, с. 181). При этом В.Я. Брюсов мыслил текст изоморфно языку, опираясь на идеи антиномичности языка и художественного творчества, которые были основой теорий В. фон Гумбольдта, Г. Штейнталя, А.А. Потебни и его школы. От этих теорий отталкивались практически все символисты. А Белый специально посвятил А.А. Потебне статью «Мысль и язык» (4), где как раз идет речь об антиномиях, в том числе и в художественном творчестве (4, с. 245). При этом Белый замечает, что «многие взгляды Вячеслава Иванова на происхождение мифа из художественного символа, Брюсова — на художественную самоценность слов и словесных сочетаний являются прямым продолжением, а иногда лишь перепевом мысли Потебни, подкрепленной его кропотливыми исследованиями» (4, с. 245). Итак, взгляды символистов были основаны на твердой философской платформе, которая восходила к теории антиномий И. Канта и была связана с теорией синтетичности языка и поэзии, разрабатываемой В. фон Гумбольдтом, А.А. Потебней.

Таким образом, целостный «текст о Лермонтове», если проанализировать самих поэтов, получается в результате соединения отмеченных противоположных тенденций. Но это тоже результат, тем более что область метапоэтики — исследования художественного творчества самими творцами — содержит некий синтез: единство научных, философских, художественных посылок. Анализ теорий, особенно теорий самих художников, дает возможность выявить их внутренние противоречия, проблемы и идти дальше в исследовании творчества, вооружившись знанием о них, искать наиболее точные критерии. Согласно К.Р. Попперу, «...следует по возможности выдвигать много теорий в качестве попыток решения некоторой данной проблемы и ... необходим критический



разбор каждого из наших проблемных решений. Далее оказывается, что каждое из них порождает новые проблемы, и можно проследить те из них, которые обещают наиболее свежие и интересные новые проблемы: если оказывается, что новая проблема... это просто переодетая старая... то мы говорим, что наша теория в состоянии лишь немного сместить проблему, и в некоторых случаях это может восприниматься как решающее возражение против пробной теории... Это показывает, что устранение ошибок является лишь частью критического обсуждения: при критическом обсуждении конкурирующие пробные теории могут сравниваться и оцениваться с самых разных точек зрения. Решающий момент, разумеется, всегда следующий: насколько хорошо наша теория разрешает свои проблемы...?» (29, с. 274). В соответствии со схемой К.Р. Поппера, одно из требований к хорошей пробной теории — *прогрессивность*, а она выявляется в процессе *критического обсуждения* теории: «теория прогрессивна, если обсуждение показывает, что она действительно изменила проблему, которую мы хотели решить» (29, с. 274), то есть если возникшие новые проблемы отличаются от старых, мы можем надеяться узнать много нового, когда возьмемся за их решение.

Взгляды символистов на творчество М.Ю. Лермонтова действительно критичны. Они содержат и внутреннюю и внешнюю полемику по поводу особенностей художественного творчества М.Ю. Лермонтова. Анализ взглядов символистов помогает понять, почему имея многослойную теоретическую, философскую, лингвистическую и т.д. платформы, находясь в русле одного из наиболее значимых принципов мышления XX — XXI вв. — принципа дополнительности, — символисты шли к Лермонтову практически не применяя его. Увидев его глубинное воплощение в творчестве А.С. Пушкина (антиномия), не обратили внимания на то, что у Лермонтова — это уже принцип мышления, «внешне выраженное содержание», то есть формальная составляющая текста. Ведь и форма, и содержание — репрезентанты знаковой системы мышления.

Следует отметить особое значение стиля мышления в творческом процессе. Это тем более важно, что в стиле мышления отчетливо выражается роль мировоззрения как главного фактора, оказывающего влияние на творчество. Стиль мышления характеризуют как совокупность относительно устойчивых, стандартных представлений и исходных фундаментальных понятий, влияющих на творческую деятельность. Он связан с выражением особенностей эпохи, характером присущей ей деятельности (практической и духовной), уровнем развития знаний и взаимосвязью с формами общественного сознания. При этом в стиле мышления, в силу его принадлежности к субъекту познания, мировоззренческий план непосредственно связан с общим «мировоззренческим климатом», типом мышления эпохи, с ее социальными и этическими запросами, что служит важным фактором, влияющим на творческий процесс и понимание творчества.

Имея позитивные исходные данные, поэты в анализе творчества М.Ю. Лермонтова шли иным путем. Рассмотрим ход их рассуждений, так как это значимо для формирования позитивной эвристики в осмыслении одного из выдающихся русских художников слова.

Наша гипотеза такова. Художественное мышление М.Ю. Лермонтова по своему стилю может быть рассмотрено как предвосхитившее главные черты мышления нового и новейшего времени — имеется в виду предвосхищение принципов относительности, дополнительности как сущностных и действенных способов познания (см. об этом: 40). Символисты, создавшие теорию творчества, основанную на деятельностной концепции языка, мышления, и успешно применившие ее по отношению, например, к поэзии А.С. Пушкина и к построению собственного художественного процесса, часто шли мимо лермонтовских устремлений, не вступая в диалог с его текстами так, чтобы он заговорил с ними. Шли, видимо, не за Лермонтовым, а больше за Вл.С. Соловьевым, в творчестве которого (философском, в первую очередь) сформировался внутренний канон русского символизма. Антиномичность пушкинского мышления, которую установили символисты (и в первую очередь В.Я. Брюсов), как внутренний принцип организации его текстов, был поставлен М.Ю. Лермонтовым уже в основную структурную позицию. Подобно логикам, в дальнейшем физикам и философам, в общем, высоким мыслителям, Лермонтов, по-видимому, интуитивно понимал, что классическая логика с законом исключенного третьего оказывается недостаточной для поэтического мышления, что для выражения знаковой системы целостного образа необходимы взаимоисключающие, дополнительные классы понятий. Но, используя критерий антиномии как сущностный для осмысления поэтического текста Пушкина, и вообще поэтического текста, символисты отошли от него в осмыслении именно критического поэтического мышления М.Ю. Лермонтова. Со смертью Пушкина «умирала и его культура», — считал А.А. Блок (7, с. 160). Образ Лермонтова даже для Блока противоположен «веселому имени Пушкина», поэта гармонии. Лермонтов, как и Врубель (художник времени символистов), — вестник, но его «весть» о том, что «в сине-лиловую мировую ночь вкраплено золото дневного вечера, — утверждает Блок. — Демон его [Врубеля. — К.Ш.] и Демон Лермонтова — символы наших времен: “Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет”. Мы, как падшие ангелы ясного вечера, должны заклинать ночь. Художник обезумел, его затопила ночь искусства, потом — ночь смерти. Он шел, потому что “звуки небес” не забываются...» (8, с. 424). Если использовать термины аналитической психологии, «танатос» Лермонтова закрыл от символистов его «эрос» как стремление поэта к жизни, что у Лермонтова отрешено от сиюминутного состояния и направлено к вечности. Г. Зиммель в статье «О метафизике смерти» отмечал, что смерть с самого начала заложена в последнюю глубину жизни: «Каждую минуту жизни мы изживаем как смертные, и все было бы иначе, если бы смерть не сопутствовала нам с начала всех



начал, если бы она не была назначением нашей жизни. Так же мало, как мы рождаемся в минуту нашего рождения, а скорее каждую минуту рождается какая-нибудь частица нас, так же мало и умираем мы в последнюю минуту. Смерть ограничивает, то есть оформляет нашу жизнь далеко не только в последний час, напротив, являясь формальным моментом нашей жизни, она окрашивает и все ее содержание. Один из самых смелых парадоксов христианства заключается в том, что оно оспаривает это априорное значение смерти и рассматривает жизнь с точки зрения ее собственной вечности» (20, с. 36). Но и для обратно направленного взгляда смерть является «создателем жизни». Вот иная, чем у Блока, диалектика: «"Я" как бы отстаивается само в себя, выкристаллизовывается из всех текущих случайностей, переживаемых содержаний и, становясь все увереннее в самом себе, все независимее от своих содержаний, развивается навстречу своему собственному смыслу и своей собственной идее. Так вступает в свои права мысль о бессмертии души» (20, с. 40). Такая логика ближе к пониманию Лермонтова. Контраст «дневного» и «ночного» светил — Пушкина и Лермонтова, доведенный до взаимоисключения, — это новая антиномия символистов, только вот с однозначным для каждого положительным (Пушкин) и отрицательным (Лермонтов) полюсами. Полилог символистов представлял собой в целом единый текст (см.: 40), в создании которого они опирались на внутренний канон, выработанный на основе философии всеединства Вл.С. Соловьева. Кроме того, метаязык описания, направленный на «понимающих», «посвященных» в рамки «школы», единство метода, опора на один культурный стиль — все это привело к тому относительноному единодушию, с которым символисты анализировали жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. При всем многообразии воззрений здесь обнаруживается общность мнений, точкой отсчета для которых послужила лекция Вл.С. Соловьева «Судьба Лермонтова» (1899).

Статья Вл.С. Соловьева «Лермонтов» была напечатана в «Вестнике Европы» в 1909 г. и являлась итогом его предыдущих высказываний о поэте. До Вл.С. Соловьева о Лермонтове писали Н.В. Гоголь, А.И. Герцен, А.А. Григорьев и другие поэты и писатели. Произведения М.Ю. Лермонтова Соловьев рассматривает в связи с его личной судьбой. Философ увидел в поэте родоначальника духовного настроения и направления чувств, мыслей, а отчасти и действий, которые можно назвать «нищезанятием» (31, с. 330). Ключевыми здесь оказываются лексемы и словосочетания с негативной семантикой: «презрение к человеку», «присвоение себе заранее какого-то исключительного сверхчеловеческого значения» (31, с. 330). Дефиниция понятия сверхчеловек, выведенная Вл.С. Соловьевым такова: «Теперь ясно, что ежели человек есть прежде всего и в особенности *смертный*, то есть подлежащий смерти, побеждаемый, преодолеваемый ею, то сверхчеловек должен быть прежде всего и в особенности победителем смерти, то есть освобожденным (освободившимся?) от существенных условий, делающих смерть необходимой, и, следовательно, исполнить те условия, при которых возможно или вовсе не умирать, или, умерши, воскреснуть» (31, с. 333). «Сверхчеловеческий путь» — это когда человек в ходе своей жизни забирает силу над смертью. В понимании Соловьева Лермонтов превращает эту цель в «личное и бесплодное притязание» (31, с. 333). Соловьев утверждал «свободный синтез» божественного и человеческого» элементов, их гармонию и единство, в случае же с Лермонтовым, по Соловьеву, человеческий элемент поглотил божественный. А это нарушение канона.

Анализ особенностей мышления поэта идет под знаком замкнутости Лермонтова на себе, и сила личного чувства Лермонтова приобретает эпитет «страшная» с семантической двойственностью: «очень» х «ужасающая»: «Первая и основная особенность лермонтовского гения — страшная напряженность и сосредоточенность мысли на себе, на своем *я*, страшная сила личного чувства. Не ищите у Лермонтова той прямой открытости всему задушевному, которая так чарует в поэзии Пушкина. Пушкин, когда и о себе говорит, то как будто о другом; Лермонтов, когда и о другом говорит, то чувствует, что его мысль и из бесконечной дали стремится вернуться к себе, в глубине занятой собой, обращается на себя» (31, с. 335). Соловьев систематичен, и рассуждает строго и в одном направлении, на протяжении всего текста доказывая выдвинутое в инициальной части статьи положение. Так, еще одна сущностная черта творчества Лермонтова, по Соловьеву, — «способность пророческая»: «Вторая, тоже от западных его родичей унаследованная черта — быть может, видоизмененный остаток шотландского двойного зрения — способность переступать в чувстве и созерцании через границы обычного порядка явлений и схватывать запредельную основу жизни и жизненных отношений» (31, с. 337). Эту вторую особенность Лермонтова Соловьев связывает с первой — «сосредоточенностью Лермонтова в себе», которая давала уже двойную остроту и силу взгляду.

Блистательный анализ этого качества — пророческого лермонтовского мышления — не приводит Соловьева к мысли о его парадоксальности, умению видеть один предмет сразу с нескольких позиций, с взаимоисключающих точек зрения, особенно это касается стихотворения Лермонтова «Сон», которое Соловьев называет «сном в кубе». Сопоставим подходы Вл.С. Соловьева и В.В. Набокова, использовавшего эти же наблюдения применительно к «Герою нашего времени». Вот анализ Вл.С. Соловьева: «За несколько месяцев до роковой дуэли Лермонтов видел себя неподвижно лежащим на песке среди скал в горах Кавказа, с глубокой раной от пули в груди, и видящим в сонном видении близкую его сердцу, но отдаленную тысячами верст женщину, видящую в сомнамбулическом состоянии его труп в той долине. — Тут из одного сна выходит, по крайней мере, три: 1) сон здорового Лермонтова, который видел себя самого смертельно раненным — дело сравнительно обыкновенное, хотя, во всяком случае, это был сон в существенных чертах своих *вещий*, потому что через несколько месяцев после того, как это стихотворение было записано в тетради Лермонтова, поэт был действительно глубоко ранен пулей в грудь, действительно лежал на песке с открытой

раной, и действительно уступы скал теснились кругом. 2) Но, видя умирающего Лермонтова, здоровый Лермонтов видел вместе с тем и то, что снится умирающему Лермонтову:

И снился мне сияющий огнями  
Вечерний пир в родимой стороне...

Меж юных жен, увенчанных цветами,  
Шел разговор веселый обо мне.

Это уже достойно удивления. Я думаю, немногим из вас случилось, видя кого-нибудь во сне, видеть вместе с тем и тот сон, который видится этому вашему сонному видению. Но таким сном (2) дело не оканчивается, а является сон (3):

Но, в разговор веселый не вступая,  
Сидела там задумчива одна,  
И в грустный сон душа ее младая  
Бог знает чем была погружена.

И снилась ей долина Дагестана,  
Знакомый труп лежал в долине той,  
В его груди, дымясь, чернела рана,  
И кровь лилась хладеющей струей.

Лермонтов видел, значит, не только сон своего сна, но и тот сон, который снился сну его сна — сновидение в кубе. Во всяком случае остается факт, что Лермонтов не только предчувствовал свою роковую смерть, но и прямо видел ее заранее» (31, с. 338—339).

Вл. Набоков, намного позже анализировавший композицию «Героя нашего времени» изоморфно «Сну», все-таки приходит к выводу о некоем «фокусе» соединения взаимоисключающего в «Герое нашего времени»: *когда герой заговорит, его уже нет в живых*: «Это замечательное сочинение (в оригинале везде пятистопный ямб с чередованием женской и мужской рифмы) можно было бы назвать «Тройной сон» [речь идет о стихотворении. — К.Ш.]. Некто (Лермонтов, или, точнее, его лирический герой) видит во сне, будто он умирает в долине у восточных отрогов Кавказских гор. Это Сон 1, который снится Первому Лицу. Смертельно раненному человеку (Второму Лицу) снится в свою очередь молодая женщина, сидящая на пиру в петербургском, не то московском особняке. Это Сон 2 внутри Сна 1. Молодой женщине, сидящей на пиру, снится Второе Лицо (этот человек умирает в конце стихотворения), лежащее в долине далекого Дагестана. Это Сон 3 внутри Сна 2 внутри Сна 1, который, сделав замкнутую спираль, возвращает нас к начальной строфе. <...> Внимательный читатель отметит, что весь фокус подобной композиции состоит в том, чтобы раз за разом приближать к нам Печорина, пока он наконец сам не заговорит с нами, но к тому времени его уже не будет в живых» (30, с. 863—864).

Как видим, Набоков увидел фокус романа, да и стихотворения, наверное, в парадоксальности композиции, Соловьев сводит свой искусный анализ к предчувствию гибели, то есть к некоему стереотипу, который он сам и формирует.

Социофизический контекст творчества М.Ю. Лермонтова у Соловьева становится иллюстрацией той же идеи — стремления к смерти, демонизму, но уже не только по отношению Лермонтова к себе, но и к другим: «Демоническое сладострастие не оставляло Лермонтова до горького конца; ведь и последняя трагедия произошла оттого, что удовольствие Лермонтова терзать слабые создания встретило, вместо барышни, бравого майора Мартынова, как роковое орудие кары для человека, который должен и мог бы быть солью земли, но стал солью, так жалко и постыдно обуявшему. Осталось от Лермонтова несколько истинных жемчужин его поэзии, попить которые могут только известные животные; осталось, к несчастью, и в произведениях его слишком много сродного этим самым животным, а главное, осталась обуявшая соль его гения, которая, по слову Евангелия, дана на поправление людям. Могут и должны люди попить обуявшую соль этого демонизма с презрением и враждой, конечно, не к погибшему гению, а к погубившему его началу человекоубийственной лжи. Скоро это злое начало приняло в жизни Лермонтова еще другое направление. С годами демон кровожадности слабеет, отдавая большую часть своей силы своему брату — *демону нечистоты*. Слишком рано и слишком беспрепятственно овладел этот второй демон душой несчастного поэта и слишком много следов оставил в его произведениях. И когда, в одну из минут просветления, он говорит о «пороках юности преступной», то это выражение — увы! — слишком близко к действительности» (31, с. 343).

«Демон нечистоты», дуэль как «безумный вызов высшим силам», наконец, последняя формула, или нравственный закон, выведенный Соловьевым, действующий, по его мнению, с математической точностью, — умножение того, что он увидел в Лермонтове, то есть умножение зла, возведение его в степень, как по отношению к себе, так и к другим: «На дуэли Лермонтов вел себя с благородством, — он не стрелял в своего противника, — но по существу это был безумный вызов высшим силам, который во всяком случае не мог иметь хорошего исхода. В страшную грозу, при блеске молнии и раскатах грома, перешла эта бурная душа в иную область бытия. Конец Лермонтова и им самим, и нами называется *гибелью*. Выражаясь так, мы не представляем себе, конечно, этой гибели ни как театрального провала в какую-то преисподнюю, где пляшут красные черти, ни как совершенного прекращения бытия. О природе загробного существования мы ничего достоверного не знаем, и потому и говорить об этом не будем. Но есть нравственный закон, столь же непреложный, как закон математический, и он не допускает, чтобы человек испытывал после смерти превращения произвольные, не обоснованные его предыдущим нравственным подвигом. Если жизненный путь продолжается и за гробом, то, очевидно, он может продолжаться только в той степени, на которой остановился» (31, с. 346). Таким образом, предчувствие «гибели» — это как раз, по Соловьеву, самоощущение внутреннего демонизма, зла, которое не приведет поэта к воскрешению.

Вл.С. Соловьев указывает на эстетизм — красоту формы лермонтовских произведений, но тем не менее нейтрализует это положение критерием содержания, опираясь на «воспетый им демонизм» [Лермонтовым. — К.Ш.]. Задачи — «подорвать ложь» — «уменьшить тяжесть, лежащую “на этой великой душе”» — выглядят в контексте сказанного философом умозрительными. Последовательная, в одном направлении рефлексия и приговор «судьи» над поэтом и его текстами приводит философа к однозначному решению: «Облекая в красоту формы **ложные мысли и чувства** [выделено нами. — К.Ш.], он делал и делает еще их привлекательными для неопытных, и если хоть один из малых сих вовлечен им на ложный путь, то сознание этого, теперь уже невольного и ясного для него, греха должно тяжелым камнем лежать на душе его. Обличая ложь воспетого им демонизма, только останавливающего людей на пути к их истинной сверхчеловеческой цели, мы во всяком случае подрываем эту ложь и уменьшаем хоть сколько-нибудь тяжесть, лежащую на этой великой душе» (31, с. 347). Итак, задача состояла в выявлении «ложных мыслей и чувств», которые увели поэта с подлинной дороги на пути «сверхчеловечества», и их опровержении. Они действительно будут ложными, если смотреть на них односторонне, то есть со стороны одного полюса антиномии, в данном случае отрицательного, и, диссоциировав антиномию, которая поднимает мышление Лермонтова над миром эмпирических вещей и представлений, опрокинуть их в этот мир, мир злобы, соединить его с ним, слить с земным злом полностью. А ведь именно от этого Лермонтов как раз бежал в воображаемые миры, в которых действовала не эмпирическая — воображаемая логика, логика N-измерений, позволяющая понять диалектику мира, находясь над ним, видя его с особых метафизических высот, преодолев и внутренние, и внешние противоречия.

В статье «Истины» (1901) В.Я. Брюсов, несомненно, переключаясь с антиномиями, установленными И. Кантом, отходит от кантовского положения о том, что антиномии должны предохранять разум от тщетной попытки познать мир «вещей в себе» и возводит антиномию в один из принципов общенаучного познания. «Для мышления нужна множественность, — независимо от того, будет ли она дроблением Я или предстанет как что-то внешнее. Мысль, и общее, жизнь, возникает из сопоставления по меньшей мере двух начал. Единое начало есть небытие, единство истины есть бессмыслие. Не было бы пространства, не будь правого и левого; не было бы нравственности, не будь добра и зла. Множественность начал — вот третья аксиома мышления. Мыслители, словесно оспаривающие эти три аксиомы, бессознательно принимают их, без веры в них никакое рассуждение невозможно» (11, с. 56). Лермонтов смотрел на мир как раз многопланово и многомерно, постигая его в своих произведениях в единстве хаоса и космоса, земного и небесного, добра и зла в дополнении и нерасторжимости взаимоисключаемого, что дало невероятную полноту описания и осмысления мира. Такое стремление к постижению истины как вселенского в собственном смысле слова находим у П.А. Флоренского, объясняющего вслед за Кантом, почему «истина есть антиномия». Как думается, такой ход мысли наиболее точен для понимания Лермонтова. «Тварь мятется и кружится в бурных порывах Времени; истина же должна пребывать. Тварь рождается и умирает, и поколения сменяются поколениями, истина же должна быть нетленной. Человечки спорят между собой, возражают друг другу; истина же должна быть непрекаемой и выше прекословий. Людские мнения меняются от страны к стране и из году в год, истина же — везде и всегда одна, себе равная. Одним словом, истина — это то, во что верили повсюду, всегда, все, потому что только в действительности и собственном смысле есть вселенское, что, как показывает самое значение и смысл слова, сколько возможно вообще все обнимает... <...> Для рассудка истина есть противоречие, и это противоречие делается явным, лишь только истина получает словесную формулировку... тезис и антитезис вместе образуют выражение истины. Другими словами, истина есть антиномия, и не может не быть таковою» (34, с. 145–147).

К.Р. Поппер говорил о знании следующее: «Все эти три истории — история Вселенной, история жизни на Земле и история человечества и роста его знаний — и сами по себе, конечно, являются главами в наших знаниях. Следовательно, последняя из этих глав — то есть история познания — должна состоять из знаний о знании. Она должна будет содержать, хотя бы в неявном виде, теории о теориях и в особенности теории о том, каким образом вырастают теории (29, с. 273). Поппер утверждает, что существует два различных смысла понятий знания или мышления: знание или мышление в субъективном смысле, состоящее «из состояний ума, сознания или диспозиций действовать определенным образом», и знание или мышление в объективном смысле, состоящее «из проблем, теорий и рассуждений, аргументов как таковых» (29, с. 111). Знание в этом объективном смысле, по Попперу, не зависит от чьей-либо веры или предрасположения соглашаться, утверждать или действовать. Знание в объективном смысле «есть знание без того, кто знает: оно есть знание без субъекта знания» (29, с. 111). О мышлении в объективном смысле Фреге писал: «Под суждением я понимаю не субъективную деятельность мышления, а его объективное содержание» (29, с. 111). Изучение мира «объективных» идей (это, по-видимому, общенаучные идеи, идеи попперовского «третьего мира», с помощью которых осуществляется координация знаний в различных областях, коррелирующих по определенным «темам»), во многом проливает свет на мир субъективного знания. Как думается, субъективность Соловьева и заключалась в том, что он перевел художественное мышление М.Ю. Лермонтова из мира больших идей в мир субъективных представлений, скорее в мир заблуждений, которые противостоят эмерджентности, то есть порождению принципиально нового, несводимого к совокупности того, из чего это знание возникло (29, с. 275). Поппер так говорит об идеях, когнитивных артефактах (к ним относятся и произведения искусства), их присутствию в «третьем мире»: «... наш мир создан не

нами. До сих пор мы даже не особенно его изменили по сравнению с морскими животными и растениями. Но мы создали новый продукт роста, или артефакта, который обещает со временем произвести в нашем уголке мироздания такие же огромные перемены, какие удалось совершить нашим предшественникам, растениям, вырабатывающим кислород, или кораллам, создающим острова. Эти новые продукты, изготовленные определенно нами самими, — наши мифы, идеи и особенно научные теории — теории о мире, в котором мы живем. Я предлагаю смотреть на эти мифы, идеи и теории как на одни из наиболее характерных продуктов человеческой деятельности. Как и орудия, они представляют собой органы, развившиеся вне нашего тела. Они — эндосоматические артефакты. Таким образом, к этим характерным продуктам мы можем причислить, в частности, то, что называют “человеческим знанием”, где слово “знание” берется в объективном или безличном смысле, в каком можно сказать, что знание содержится в книге, хранится в библиотеке» (29, с. 272).

Постоянное сравнение Лермонтова с Пушкиным оказалось и Лермонтову, и исследователям плохую услугу. Его творчество рассматривалось на основе природы творчества А.С. Пушкина, а не из особенностей строя мысли самого М.Ю. Лермонтова. Такие схемы позволяют видеть, в основном, то, чего нет, а не то, что есть в творчестве художника. В работах «Язык. Поэзия. Гармония» (1989), «Поэтический текст в научном контексте» (1996) мы, опираясь на работы о Лермонтове, постарались показать, что многочисленные «ошибки Лермонтова», на которые указывали исследователи, в том числе и поэты, заключались в том, что к ним применялись критерии эмпирические, стандарты, основанные на языке логического закона исключенного третьего. Пушкинская парадоксальность почти не имела внешне выраженного характера. Исследования показали, что если единицей гармонической организации пушкинского текста является слово, то лермонтовская гармония строится уже на единстве противоположностей, опирающихся лексически на антонимическую пару, а синтаксически на высказывания, по сути антиномичные. В.Я. Брюсову пришлось извлекать пушкинскую антиномию, упрятанную в глубину «Пророка», у Лермонтова антиномия находится в основной структурной позиции, расширяет границы художественного мышления, прорывает ледяную кору единовременного контраста пушкинского стиха.

Эмерджентность лермонтовского мышления (применим здесь науковедческий термин, так как речь идет о метатеории, или о теории теорий) заключалась в том, что его способ мышления — это идеи не повседневного (эмпирического) уровня: его творчество — «выставка приемов и способов письма» (В. Хлебников) — способов мышления вне «логики твердых тел» — другой уровень абстрагирования, основанный на «логике N-измерений», который символисты как раз осмысливали.

Можно по-разному относиться к идее о Лермонтове как поэте сверхчеловечества, но заслугу Д.С. Мережковского мы видим как раз в том, что ему удалось преодолеть эмпиризм в восприятии Лермонтова и вывести исследование его творчества, как и указывает сам Д.С. Мережковский, на метафизический уровень, вернее, перевести его в метафизический план. Понятно, что это не значит, что Лермонтов не был связан с миром эмпирических вещей и представлений. Метафизика, согласно В. Вундту, гипотетична, она восполняет научный опыт и на основе общенаучного сознания определенной эпохи строит непротиворечивое мировоззрение. Кстати, К.Р. Поппер осознавал важную роль метафизических допущений даже в науке, включая их в состав научных теорий разного уровня.

Д.С. Мережковский анализирует творчество Лермонтова также на основе сравнения его с Пушкиным. Но так резюмирует мысль о «милосердном ударе», нанесенном Лермонтову Соловьевым: «Мартынов начал, Вл. Соловьев кончил; один казнил временной, другой вечной казнью, которую предчувствовал Лермонтов:

И как преступник перед казнью

Ищу кругом души родной.

Казнь совершилась, раздавлена “ядовитая гадина”, лучезарному Аполлону — Пушкину — принесен в жертву дионисовский черный козел — козел отпущения всей русской литературы — Лермонтов» (28, с. 353).

В ходе анализа лермонтовского мышления Д.С. Мережковский уводит его из эмпирического плана в план метафизический: «Источник лермонтовского бунта — не эмпирический, а *метафизический* [выделено нами. — К.Ш.]. Если бы продолжить этот бунт в бесконечность, он, может быть, привел бы к иному, более глубокому, истинному смирению, но, во всяком случае, не к тому, которого требовал Достоевский и которое смешивает свободу сынов Божиих с человеческим рабством. Ведь уже из того, как Лермонтов начал свой бунт, видно, что есть в нем какая-то религиозная святыня, от которой не отречется бунтующий, даже под угрозой вечной гибели, той “преисподней, где пляшут красные черти”. Этой-то метафизически и религиозно утверждающей себя несмирности, несмиримости и не смогла простить Лермонтову русская литература. Все простила бы, только не это — не “хулу на Духа”, на своего смиренного духа.

Смотрите: вот пример для вас!  
Он горд был, не ужился с нами.  
Глупец! хотел уверить нас,  
Что Бог гласит его устами.

Смотрите ж, дети, на него,  
Как он угрюм, и худ, и бледен,  
Смотрите, как он наг и беден,  
Как презирают все его!

Вот за что обречен был Лермонтов на страшную казнь в сем веке и в будущем» (28, с. 355). Д.С. Мережковский говорит о тяготении Лермонтова к «сверхчувственному миру», о «прошлой вечности» Лермонтова, что также способствует



отходу от эмпиричности в оценках. «...эти единственные на земле “звуки небес”, что и Вл. Соловьева заставило увидеть в нем призвание “быть могучим вождем людей на пути <к> сверхчеловечеству”. <...> “В Лермонтове было два человека”, — говорит близко знавшее его лицо. “Во мне два человека”, — говорит Печорин. — <...> Главная ошибка, кажется, впрочем, не самого Лермонтова, а Печорина, заключается в том, что он считает отрезанную половину окончательно погибшею, тогда как обе половины одинаково живы метафизически, и лишь эмпирически одна половина подавила другую» (28, с. 358). Фактически говорится о переводе мышления в область иной степени абстрагирования, воображения, основанного на воображаемой логике.

Д.С. Мережковский, перенося мышление Лермонтова в план метафизический, имеет в виду, в первую очередь, то, что признания самого Лермонтова, тоска его по вечности — «первый намек на богосыновство в богоборчестве». По мысли Д.С. Мережковского — это любовь как влюбленность, Вечная Женственность, к ней проекция. «И этот ответ — не отвлеченная метафизика, а реальное, личное переживание самого Лермонтова: он это не выдумал, а выстрадал» (28, с. 371).

От земного к небесному идет Соловьев; Лермонтов, по мысли Мережковского, — от небесного к земному, обогащенный «нездешним» опытом. В непокорности, бунте Лермонтова против Бога есть Божественный смысл. Трагедия Лермонтова, по Мережковскому, «из глубины сердечной восходит до звездных глубин» (28, с. 377). «Неземная любовь к земле», «небесная тоска по родине земной» — оксюмороны по стилю мышления уже близкие к пониманию рефлексии Лермонтова. Переведение мышления Лермонтова на более высокий уровень абстрагирования Лермонтовских мыслей о земном, позволяет Мережковскому хотя бы не выправлять лермонтовские парадоксы. Но размышляет он над ними в духе, тем не менее, идей Вечной Женственности и всеединства Вл.С. Соловьева.

Идеи Мережковского о метафизической природе поэзии Лермонтова развили Д.Л. Андреев и В.В. Розанов. Именно Д.Л. Андреев показал восхождение Лермонтова к такому уровню мышления, когда орудием его являются устоявшиеся идеи «третьего мира», выкристаллизовавшиеся в «метатеории» Лермонтова. «...если бы не развилась пятигорская катастрофа, со временем русское общество оказалось бы зрителем такого непредставимого для нас и неповторимого ни для кого — жизненного пути, который привел бы Лермонтова-старца к вершинам, где этика, религия и искусство сливаются в одно и где все блуждания и падения прошлого преодолены, осмыслены и послужили обогащению духа и где мудрость, прозорливость и просветленное величие таковы, что все человечество взирает на этих владык горных вершин культуры с благоговением, любовью и трепетом радости» (1, с. 458). В своей метаистории Д.Л. Андреев говорит практически о сущностных идеях, единстве «бессубъектного» знания «третьего мира», в который в итоге входят и идеи литературы как особого способа познания действительности.

Таким образом, Мережковский, не разрубив узла противоречий, по крайней мере, осуществляет попытку устранения ошибки — он выявляет слабости, присущие предыдущему решению «проблемы». В процессе устранения ошибок (субъективность Лермонтова в понимании Соловьева, эмпирическая логика) Мережковский намечает векторы смысла, которые позволяют преодолеть голый эмпиризм, в который «загнал» Лермонтова Вл.С. Соловьев.

К.Р. Поппер говорит о трудностях понимания теорий, людей; по-видимому, это можно отнести и к произведениям искусства: «Понимание теории — это почти необъятная задача, так что мы смело можем сказать, что теорию никогда до конца не понимают, хотя некоторые люди могут понимать некоторые теории очень хорошо. На самом деле понимание теории имеет много общего с пониманием человеческой личности. Можно неплохо знать или понимать систему склонностей (dispositions) человека, то есть быть в состоянии предсказывать, как он будет вести себя в различных ситуациях, но так как существует бесконечно много возможных ситуаций, такое понимание склонностей человека представляется недостижимым. С теориями происходит нечто подобное: полное понимание теории означало бы понимание всех ее логических следствий» (29, с. 284). Так и с художественным творчеством, которое, как и наука, направлено на постижение мира. Ведь даже Д.С. Мережковский не увидел логических следствий особого способа мышления Лермонтова.

Существенной в понимании особенностей стиля мышления Лермонтова стала статья И.Ф. Анненского «Юмор Лермонтова» (1909). Но прежде обратимся к статьям А. Белого «О теургии» (1903), А.А. Блока «Педант о поэте» (1906), В.Я. Брюсова «Оклеветанный стих» (1903), которые предшествовали ей.

У Брюсова, внимательно анализировавшего творчество Пушкина на основе критерия антиномии, очень немного написано о Лермонтове, он не использовал этого критерия применительно к стилю мышления поэта. Замечания В.Я. Брюсова имеют внешний характер: «Лермонтов любил первый смеяться над тем, что ему особенно дурно, чтобы другие не оскорбляли его чувства насмешкой», — пишет он (12, с. 76).

Странно, но будучи уже автором статьи «Истины» (1901), Брюсов вслед за Соловьевым переводит мышление Лермонтова в план субъективный. Лермонтов, по Брюсову, был поэтом для себя самого. В этом существенное отличие лермонтовской поэзии от пушкинской. «... Лермонтову было важно уяснить себе свое чувство» (12, с. 76). Есть и замечания, связанные с особым типом рефлексии поэта: «У Лермонтова стихи выходили из головы уже законченными. Его варианты и первые, и позднейшие равнопрекрасны и равноценны. Он не работал, а только выражал. Он вовсе не был стихотворцем, а только поэтом. Пушкин желал, чтобы слух об нем прошел по всей Руси великой. Лермонтов задумывался над тем, не лучше ли оставить свои мечты навсегда



в глубине души, как драгоценность, которой люди недостойны. “Что в сердце, обманутом жизнью, хранится, то в нем навсегда и умрет”, — говорил он. Тут же мелькала еще мысль, что все равно, если б и стоило говорить о своих сокровенных думах, у языка нет сил, чтобы выразить их. “Стихом размеренным и словом ледяным не передашь ты их значенья”. Здесь “размеренный” и “ледяной” не украшающие эпитеты, а *определяющие*. Стих всегда размерен, все слова — ледяные. “Душу можно ль рассказать?” — воскликнул Мцъри» (12, с. 77). Здесь В.Я. Брюсов подходит к коренной проблеме языка Лермонтова, имеющего антиномичный — из мира объективных идей — строй, и поэтому противопоставленного повседневному, обыденному языку, основанному на логике исключенного третьего.

В статье А. Белого «О теургии» (1903) есть противоречие, свойственное почти всем символистам. Поэты фиксируют выход идей Лермонтова за пределы мира эмпирических вещей и представлений, но в то же время обвиняют его ощущением «ноуменального греха»: «Он прочел бы в душе имя Той, Которая выше херувимов и серафимов — идей — ангелов, — потому что Она — идея вселенной, Душа мира, которую Вл. Соловьев называет Софией, Премудростью Божией и Которая воплощает Божественный Логос... К Ней обращены средневековые гимны: “Mater Dei sine spina — rescatorum medicina”... К ней и теперь обращены гимны» (5, с. 396). Как видим, А. Белый находится на путеводной нити идей Вл. Соловьева: «Но Лермонтов не воскликнул:

Знайте же, Вечная Женственность ныне

В теле нетленном на землю идет!

(Соловьев)

Личная неприготовленность к прозреваемым идеям погубила его... И в конце концов:

А жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг,

Такая пустая и глупая шутка!

Тем, кто не может идти все вперед и вперед, нельзя проникать дальше известных пределов. В результате — ощущение нуменального греха, странная тяжесть, переходящая в ужас» (5, с. 397).

Констатация факта прозрения Лермонтова, к сожалению, еще не стала осмыслением его сущности. «Он увидел слишком много. Он узнал то, чего другие не могли знать», — терминология все та же, от Соловьева идущая. Белый пытается уйти от сложившихся стереотипов, погрузив творчество Лермонтова в круг идей того же Соловьева, но от этого Лермонтов становится все дальше.

В 1906 году молодой Александр Блок написал негодующую рецензию на книгу профессора Н. Котляревского «М.Ю. Лермонтов. Личность поэта и его произведения». Профессор Котляревский считал горе поэта, его страдания результатом литературной моды. Александр Блок отвечает: «Почвы для исследования Лермонтова нет — биография нищенская. Остается “провидеть” Лермонтова. Но еще лик его темен, отдален и жуток. Хочется бесконечного *беспристрастия*, пусть умных и тонких, но бесплотных догадок, чтобы не “потревожить милый прах”. Когда роют клад, прежде разбирают смысл *шифта*, который укажет место клада, потом “семь раз отмеривают” — и уже зато раз навсегда безошибочно “отрезают” кусок земли, в которой покоится клад. Лермонтовский клад стоит упорных трудов» (9, с. 400). Ключевые слова статьи Блока — «шифр», «загадка»: «Чем реже на устах, — тем чаще в душе: Лермонтов и Пушкин — образы “предустановленные”, загадка русской жизни и литературы» (9, с. 400). Но, к сожалению, это была все же констатация фактов: «Только литература последних лет многими потоками своими стремится опять к Лермонтову, как к источнику...» (9, с. 399). «Лермонтов — писатель, которому не посчастливилось ни в количестве монографий, ни в истинной любви потомства...» (9, с. 399). Эти ставшие уже устойчивыми повторения все больше утверждают нас в мысли, что поэты шли «мимо Лермонтова», объясняя свой пессимизм и «упадок» пессимизмом Лермонтова как своего предшественника.

Очень важно обратиться к статьям И.Ф. Анненского. Его заслуга в том, что именно он окончательно отвел эмпиризм в оценках Лермонтова: «Так нравятся у Лермонтова эти, точно заново обретенные, *вещи-мысли*: лицо слепого, паутина снастей, тихо сидящая на берегу белая женская фигура, законность нашего безучастия к тому, о чем мы только говорим, и т.д., — пишет он. — Эти вещи-мысли бывают иногда значительны, но всегда и непременно они светлы и воздушны. Вот в чем их обаяние. И невольно поражают нас эти вещи-мысли после столь обычных и неизбежных теперь вещей-страхов, вещей-похотей с их тяжелой телесностью, навязчивых, липких, а главное, так часто только претенциозных» (2, с. 407).

Рационализм, лежащий в основе такого восприятия Лермонтова, противоположен эмпиризму Вл.С. Соловьева. Анненский утверждает способность Лермонтова переключать мышление с частного, случайного к общему, при этом не порывать с реальным: «Люди Лермонтова были только его мыслями о людях. Вы можете отыскать их сами в жизни, а поэт скажет вам только, что он думает о тех, которых он видел. В Грушницком незачем, в сущности, искать сатиру, тем не менее пародию на героя. Это просто мысль, и даже скорбная мысль, о человеке, который боится собою и, думая, не хочет додумываться до конца! Смерть Грушницкого, во всяком случае, прекрасна. Так не высмеивают людей, — пишет Анненский. — Любил Лермонтов замыкать свои главы мыслью, не сентенцией, а именно мыслью» (2, с. 408).

Анненский наиболее решительно отделяет эмпирические данные от рефлексии над ними. Язык статьи И.Ф. Анненского, термин «мысль-образ» выводит мышление

Лермонтова из мира явлений, переводя его в мир сущностей. Он утверждает возвышение мысли Лермонтова над голым эмпиризмом.

Речь идет, по-видимому, о постижении поэтом действительного содержания предмета, которое выражается в единстве всех многообразных и, может быть, даже противоречивых форм бытия в противоположность эмпирически постулируемому, внешним формам существования. Как утверждал Я.Э. Голосовкер, «...для воображения существует иная система действительности, чем для здравого смысла мира первого приближения. Следовательно, категории, лежащие в основе логики воображения, будут иными, чем категории формальной логики здравого смысла» (17, с. 19). «Действительность воображения» есть не что иное как «эстетическая действительность», в которой действуют особый закон логики, как его называет Голосовкер, «закон неисключенного третьего». В этой «действительности» «дилемма разрешается синтезом, ибо среднее дано и противоречие снимается вовсе» (17, с. 46). Перевести установки мышления Лермонтова в эмпирический план — значит лишить их почвы воображения, возможности мыслить синтетически, порождая не просто образы, а именно мысли-образы.

Душевная трагедия Лермонтова, как и трагедия в его осмыслении, заставляет Ходасевича в самом поэте искать причины этого. Язык — самое подлинное свидетельство мысли художника. Ходасевич ведет нас по пространству лермонтовского текста узкой тропой, проложенной Вл.С. Соловьевым. Зло, наслаждение злом — эта тема особенно пристально исследуется Ходасевичем: «Но этого для Лермонтова недостаточно. Мало заставить читателя вынести муки и страсти нечеловеческие: надо еще показать, как на пути “превосходства в добре и зле” можно терять человеческий облик вовсе. Демон, томящийся своим мятежом, готов вочеловечиться. Мцыри, томящийся миром, звереет. Это минутное озверение для него сладостно, едва ли каким-нибудь словом, кроме сладострастия, можно обозначить тот трепет, с каким Лермонтов описывает борьбу Мцыри с барсом» (35, с. 438).

Антиномия Лермонтова, лежащая в основе оксюморона «красота безобразная», диссоциируется Ходасевичем — крен идет в сторону «безобразного». Добро (красота) в случае с Лермонтовым, по мысли Ходасевича, влечет зло. «Вот где отличие поэзии Лермонтова от среднего, так сказать “нормального” романтизма. У романтиков мир, сам по себе прекрасный, еще украшен, сдобрен пороком и безобразием, — злом, вводимым в малых дозах, как острая и вредная приправа. По Лермонтову, порочный и страстный, а потому безобразный мир пытается скрыть лицо под личиною красоты» (35, с. 440). Эмпиризм, лежащий в основе такого понимания, закрепляется, наконец, термином «прозаизм». Ходасевич утверждает: «Нужно было выстрадать слишком много, чтобы и к Богу обратиться с последней благодарностью и последней просьбой... <...> Бога Лермонтов укорял много раз. Но нигде укор не был выражен им с таким вызовом, как в этом язвительном прозаизме [выделено нами. — К.Ш.]»:

*Устрой лишь так, чтобы Тебя отныне*

*Недолго я еще благодарил.*

Вот строки, кажется, самые кощунственные во всей русской литературе: в них дерзость содержания подчеркнута оскорбительной простотой формы» (35, с. 435). Понимание Лермонтова здесь еще более прямолинейно, язык поэту приписывается прозаический, заземляющий эмпирические посылки Соловьева. «Лермонтов стоял перед Богом лицом к лицу, гоня людей прочь», — считает Ходасевич. Так же, как у Соловьева, посылки Ходасевича не метафизические — от познания Божественного к людям. А наоборот: от ужаса в людском мире к новому злу — к вызову Богу. Путь к Лермонтову здесь также отрезан эмпирическими рамками. «Соблазненный миром» — вот основной тезис Ходасевича. «Поэзия Лермонтова — поэзия страдающей совести. Его спор с небом — попытка переложить ответственность с себя, соблазненного миром, на Того, кто этот соблазнительный мир создал, кто “изобрел” его мучения» (35, с. 443).

Прямое причисление Лермонтова к романтизму уже изменяет ракурс исследований Вяч.И. Иванова (статья «Лермонтов»): «Лермонтов — единственный настоящий романтик среди великих русских писателей и поэтов прошлого века; этим он отличается от того, кого чтит “своим высшим солнцем и движущей силой”, от Пушкина, хотя всю жизнь и оставался его учеником не только в искусстве слагать стихи и мастерской пластике характеров своих повествований, но и в упорном преследовании высочайшей точности и простоты слога вообще и строгой наготы прозаического рассказа в частности; учеником он был гениальным и никогда только учеником, не дошедшим, однако, по крайней мере в лирических произведениях, до гармонии и совершенства творений учителя» (21, с. 846). Заметил Вяч. Иванов нечто отличающее Лермонтова от Пушкина — двойственность его природы. «Последует Фаустово убеждение, достоинство каждого настоящего романтика, о сожигании двух душ в одной груди. Всю жизнь душа Лермонтова, раздвоенная и истерзанная, страстно искала, но никогда не достигала — гармонии, единства, цельности» (21, с. 847). А ведь это и была его, лермонтовская, гармония — как в «Парусе» — парадоксально: покой для него — буря, парус в ней «годится», нужен, живет.

«Ему свойственно различать в основе каждой душевной привязанности катуловскую дихотомию: odi et amo (ненавижу и люблю). Никакой силе свыше, никакой власти он не подчинился без долгого и упорного борения. В своих сердечных переживаниях на смену влюбленному мечтателю тотчас является беспощадный наблюдатель обнаженной и ничем не прикрашенной действительности; он наносит сам себе все новые раны после многих мучительных разочарований. “Странная” любовь к родине также полна противоречий, отражающих — и это положительная сторона — противоречивые порывы русского характера и русской судьбы» (21, с. 849). Понятие позитивного

противоречия — это продвижение по пути понимания дополнительности противоположного, не разрыва его, и это уже связь взаимоисключающих членов антиномии. Единство противоположного обнаруживается Ивановым и на уровне социологического контекста: «Когда элегический тон надоедает, он [М.Ю. Лермонтов. — К.Ш.] становится горячим ревнителем величия или даже экспансии империи. Образ жизни его также не соответствует его воззрениям. Безупречный армейский офицер, храбрый воин, он во всеулышание говорит о своей ненависти к войне, но с наслаждением, с опьянением бросается в кровавые стычки и сражения кавказских походов. Он громко провозглашает свою любовь к свободе, но не желает связывать себя дружбой с вольномыслящими либералами. Он ненавидит крепостное право, которое позорит народ, презирает порабощение всех сословий под ярмом тупого полицейского деспотизма, он предсказывает “черный год” страшной революции, которая низвергнет царский трон. Но он отнюдь не восхищен принципами 1789 года и холоден к левым гегелянцам. Он не скрывает своих симпатий к монархическому строю; он высоко ценит настоящее родовое дворянство, не порабощенное, не порабощающее; он поддерживает славянофилов в их критике запада» (21, с. 849).

Выходя за пределы соловьевских посылок, Иванов все же не преодолевает их до конца. Вяч. Иванов видит неоспоримую заслугу поэта в том, что в эпоху позитивизма он стал одним из самых убежденных защитников онтологической ценности человеческой личности. Онтология мышления Лермонтова не в воображении — а в реальности ирреального: «Реальность, представшая ему впервые, была двулика: в ней виденное наяву и виденное в полусне следовало одно за другим и подчас смешивалось» (21, с. 853). Внешний разрыв — раскол, незавершенность — действительное отклонение от внутренней нормы, артикулированной Пушкиным — это тот рубеж, который и разделяет поэтов. Мы уже упоминали, что Пушкину присуще антиномичное мышление. Но оно упрятано под ледяную кору его стиха. У Лермонтова антиномия-проблема поставлена в основную структурную позицию — в ней пребывает тот разрыв и раскол, с помощью которого поэт выкристаллизывает истину, объединяя противоположные понятия, заставляя смыслы «витать» над ними. «Как некоторые философские школы строго различали понятия *natura naturans* и *natura naturata*, — пишет Иванов, — подобно тому и мы в искусстве отличаем форму созидательную, то есть само законченное художественное произведение — *forma formata*, и форму зиждущую, существующую до вещи как действительный прообраз творения в мысли творца ...эфирная модель..., которую можно назвать *forma formans*, потому что она, форма эта, и есть созидательная идея целого и во всех его отдельных частей. “Единая глыба мрамора”, о которой говорит Микель-Анджело в своем знаменитом сонете, есть *forma formata* к идее, ее предвещающей...» (21, с. 857). В тексте статьи Иванова появляются термины, приближающиеся к терминам ономаопоэтической школы, — внутренняя и внешняя форма. К ним идет он издали, из глубины философских воззрений на красоту. Как отмечает Э. Кассирер, «спекулятивная эстетика, вышедшая из круга флорентийской академии и развивавшаяся затем от Микеланджело и Джордано Бруно до Шефтсбери и Винкельмана, — просто продолжение и разработка основных мотивов, возникших у Плотина и в неоплатонизме. Согласно этому воззрению, художественное произведение рассматривается только как отдельное, особенно яркое выражение той “внутренней формы”, на которой основана вообще связь универсума. Построение и членение художественного произведения есть непосредственно созерцаемое единичное выражение того, что есть мир как целое. Оно, как в фрагменте бытия, показывает действующий в нем закон, выявляет ту связь всех единичных моментов, высший и совершенный пример которых мы видим в космосе. Там, где эмпирическое рассмотрение обнаруживает только внеположность в пространстве и времени, где мир, следовательно, распадается для него на множество частей, там эстетическое созерцание видит то взаимопроникновение формирующих сил, на котором основана как возможность красоты, так и возможность жизни, так как оба, феномен красоты и феномен жизни, охвачены феноменом *формирования* [курсив автора. — К.Ш.] и заключены в нем» (25, с. 251, 252).

Подлинное произведение — это формотворчество и жизнотворчество — новая реальность — одновременно. Внутренняя форма определяется по аналогии: «Мы разумеем его раннее, еще неопределенное и колеблющееся интуитивное прозрение того космического начала, которое литераторы после Гете обычно стали называть Вечной Женственностью, употребляя слово столь же двусмысленное, как то понятие темное и неопределенное, которое оно должно было выражать, тогда как Новалис, обученный Яковом Беме, почитал мистическую сущность, явленную в конце “Фауста”, под священным именем Девы Софии. Идею Софии мы определяем по аналогии с тем, что было сказано выше об искусстве — как форму зиждущую, *forma formans*, вселенной в Разуме Бога» (21, с. 859). Терминология Вл. Соловьева у Иванова приобретает внутреннее содержание, присущее текстам Лермонтова. «Прекрасное стихотворение “Ангел” — вздох тоскующей души, помнящей песнь ангела, несущего ее в мир, — свидетельствует, что семнадцатилетний автор был практически уже посвящен в учение о предсуществовании и анамнезисе» (21, с. 862).

Вяч.И. Иванову было проще запечатлеть это в принятой символистами терминологии. Но он, по-видимому, первым вырвался за пределы привычного русла, переключая стиль (форму) мышления Лермонтова в плоскость воспроизведения сущностных идей, показав, что и формулировка их поэтому антиномичная. Попперовский третий мир сущностного, «объективного» знания вмещает в себя антиномизм мышления, который коррелирует с воображаемой геометрией Лобачевского, воображаемой логикой Васильева, «противоречием» Флоренского, паранепротиворечивой логикой, теорией размытых множеств и другими понятиями, связанными с осмыслением антиномизма, так явно и ярко выраженного в стиле мышления М.Ю. Лермонтова. Мучаясь с

определением особенностей художественного сознания Лермонтова, Вяч. Иванов подводит нас, наконец, к понятию, которое восполняет утраченное звено в рассуждениях символистов — он говорит как раз об особой форме мышления художника: «Романтические элементы лермонтовского творчества принадлежат западным влияниям; но есть и другие черты его сложной личности, тесно связывающие его с вековым духовным развитием его народа, глубоко проникнутого духом восточной мистики, главным образом мистики Платоновой. Платонизмом можно признать *forma mentis* (форму мышления. — Сост.) поэта, выявляющуюся всякий раз, как буря страстей не смущает его чистого созерцания. Мы подразумеваем под платоническим духовным складом, разумеется, не принадлежность к философскому учению, о котором Лермонтов не имел точного представления, но врожденный дар видеть вокруг всех вещей как бы излучение вечной идеи» (21, с. 862). Понятие анамнезиса («воспоминания») подчеркивает запредельное происхождение души, противоположность чувственного, изменчивого, неистинного знания доказанному знанию вечных и неизменных сущностей, созерцаемых умом. У Лермонтова и говорится постоянно о «силе мысли» («мысль сильна...»):

Как часто силой мысли в краткий час  
Я жил века и жизнью иной,  
И о земле позабывал...

...мысль сильна,  
Когда размером слов на стеснена,  
Когда свободна, как игра детей,  
Как арфы звук в молчании ночей!  
1831-го июня 11 дня

Пространство текстов Лермонтова — познающее, мыслительное. И хотя мы пришли к выводу о том, что антиномичный стиль мышления был присущ Лермонтову, может быть, и «врожденно» (см.: 37), путь его в творчестве как способе познания жизни и искусства можно очертить как возвышающийся над миром эмпирических вещей и представлений, стиль его мышления в первой половине XIX века можно определить как стиль неклассического и даже постнеклассического знания, хотя он и вбирает в себя опыт предшествующий, в частности, опыт стиля мышления А.С. Пушкина.

В предисловии к первому изданию «Критики чистого разума» (1781) И. Кант говорит о некоторых проблемах, присущих, видимо, всем мыслителям: «На долю человеческого разума в одном из видов его познания выпала странная судьба: его осаждают вопросы, от которых он не может уклониться, так как они навязаны ему его собственной природой; но в то же время он не может ответить на них, так как они превосходят возможности человеческого разума» (24, с. 73). По Канту, человеческий разум впадает в противоречие, выражающееся в антиномии, когда пытается познать мир именно в его сущности как безусловное целое. Антиномии Канта — это «сигналы» границы мира явлений и мира сущностей — вещей в себе, внешне противоречащие друг другу и в то же время одинаково доказуемые ответы на осмысленные вопросы.

А.В. Гулыга приводит выразительную запись из черновиков Канта: «Рассудок больше всего действует в темноте... Темные представления выразительнее ясных. Мораль. Только внести в них ясность. Акушерка мыслей. Все акты рассудка и разума могут происходить в темноте... Красота должна быть неизреченной. Мы не всегда можем выразить в словах то, что думаем» (18, с. 113). Вспомним лермонтовское: «Мысль сильна, когда размером слов не стеснена...». А.В. Гулыга упоминает о стихотворениях символистов А. Белого и А.А. Блока, связанных с осмыслением учения Канта. Он отмечает, что Блок считал главным в учении Канта понятие пространства и времени. «Есть как бы два времени, два пространства, — комментировал русский поэт немецкого философа, — одно историческое, календарное, другое нечислимое, музыкальное». По Блоку, «музыкальность» означает способность чувствовать мировую гармонию, выйти за пределы исторической детерминации и цивилизации, отрешиться от них» (18, с. 124). Здесь мы подошли к понятию гармонии, которая является критерием совершенства, и основа ее как раз дополнительность, «синтетический метод», умение мыслить антиномично, чтобы взять предмет в «пределе его» (П.А. Флоренский) — как мыслит и Блок о времени — календарном (детерминированном) и музыкальном (индетерминированном).

Кропотливая работа критики, рациональной критики — залог возможности устранения ошибок — критики, чем бы она ни была, самого разума (по Канту), рационального познания (по Попперу). И то и другое было основой мышления Лермонтова. Надо здесь прибавить еще и критику эстетическую и самокритику. Может, в этом основа «едкого» (по словам Соловьева, «злого») всепроникающего взгляда Лермонтова, выкристаллизовавшегося в своем творчестве антиномии-проблемы.

А.В. Гулыга, говоря об И. Канте, отмечает, что современная эвристика занимается проблемами, «которые уже волновали Канта» (18, с. 113). То же самое можно сказать о Лермонтове, творчество которого наглядно (по форме) показывает, что и разум, и воображение выполняют направляющую роль в познании, они ведут рассудок к определенной цели, ставят перед ним все новые проблемы. Именно так можно прийти к «синтетике поэзии» (В.Я. Брюсов), создавая максимально широкое обобщение, выходя за границы опыта, эмпирических представлений. Таким образом, стиль мышления Лермонтова, вслед за понятиями критической философии, можно назвать философским, критическим. Ему присущ именно философский критицизм, что находит выражение в антиномизме творчества, художественного мышления.

В основе такого критицизма лежит «априорный синтез», связанный с пониманием субъекта как самого «разума» в его общих и особенных функциях. Идеальность, к которой такие системы относятся и на которую опираются, «есть идеальность высших положений разума, в которой все специальные и произвольные результаты уже каким-либо образом преобразованы и посредством которой должны быть “априорно



определены» (25, с. 176). И в то же время это единство всегда соотносится с определенным фактом или само становится фактом, который подвергается или может быть подвергнут критике или оспариванию — это и есть сущность антиномии. Вспомним предисловие к «Герою нашего времени», где М.Ю. Лермонтов строит постулаты своего «критического реализма»: «Эта книга испытала на себе еще недавно несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналистов к буквальному значению слов <...> Герой нашего времени, милостивые государи, точно портрет, но не одного человека. Это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии <...> Довольно людей кормили сластями, у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины» (26, с. 276). И хотя здесь речь идет об этических проблемах, критицизм, связанный определением общего как факта и объекта рефлексии присутствует.

Итак, символистский метапоэтический текст выкристаллизовывает проблему осмысления стиля мышления Лермонтова. Здесь снова, видимо, стоит опереться на теорию К.Р. Пошпера, считающего, что «традиционная эпистемология с ее концентрацией внимания на втором мире или знания в субъективном смысле, не имеет подлинного отношения к исследованию научного знания: эпистемология должна заниматься исследованием научных проблем и проблемных ситуаций, научных предположений (которые я рассматриваю просто как другое название для научных гипотез и теорий), научных дискуссий, критических рассуждений, той роли, которую играют эмпирические свидетельства и аргументации, и поэтому исследованием научных журналов и книг, экспериментов и их значения для научных рассуждений. Короче, для эпистемологии решающее значение имеет исследование третьего мира объективного знания, являющегося в значительной степени автономным» (28, с. 113). Повторим, что в систему «третьего мира» Пошпер включил и мысли, и творения подлинных художников. В применении к исследованиям символистов о Лермонтове это означает, что их «парадокс о поэте» с формированием устойчивого мнения о его «злополучной» судьбе оказывается разрешимым, если исследование творчества поэта ввести в круг научных идей самих символистов: в первую очередь, это связано с их идеями синтетике поэзии и антиномии как основополагающего принципа поэтического мышления. Последний и был «артикулирован» М.Ю. Лермонтовым в его творчестве, но это становится очевидным именно сейчас, когда идеи размытых множеств, паранепротиворечивой логики становятся общезначимыми, а множественность путей мышления, взаимоисключающие характеристики одного понятия — чуть ли не общим местом. Как видим, поэты-символисты, переведя исследование творчества Лермонтова в эмпирический план, утратили критерий антиномии, который был ими же введен в исследование поэзии, но они же фактически и восстановили его статус в процессе критического осмысления личности и творчества М.Ю. Лермонтова.

#### Библиографический список

1. Андреев Д.А. Из книги «Роза Мира» // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб., 2002. — С. 453—461.
2. Анненский И.Ф. Юмор Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб., 2002. — С. 404—409.
3. Бальмонт К.Д. Поэзия как волшебство. — М., 1915.
4. Белый А. Мысль и язык (Философия языка А.А. Потебни) // Логос. — М., 1910. — Кн. 2. — С. 240—257.
5. Белый А. О теургии // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб., 2002. — С. 392—398.
6. Блок А.А. О современном состоянии русского символизма // Собр. соч.: В 8 т. — М. — Л., 1962. — Т. 5. — С. 425—433.
7. Блок А. О назначении поэта // Собр. соч.: В 8 т. — М. — Л., 1962. — Т. 6. — С. 160—168.
8. Блок А.А. Памяти Врубеля // Собр. соч.: В 8 т. — М. — Л., 1962. — Т. 5. — С. 421—424.
9. Блок А. Педант о поэте // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб., 2002. — С. 399—403.
10. Бор Н. Альберт Эйнштейн // Бор Н. Избранные научные труды. — М., 1971. — Т. 2.
11. Брюсов В.Я. Истины // Собр. соч.: В 7 т. — М., 1975. — Т. VI. — С. 55—62.
12. Брюсов В.Я. Оклеветанный стих // Собр. соч.: В 7 т. — М., 1975. — Т. 6. — С. 75—78.
13. Брюсов В.Я. Основы стиховедения. — М., 1924.
14. Брюсов В.Я. Синтетика поэзии // Собр. соч.: В 7 т. — М., 1975. — Т. 6. — С. 557—573.
15. Брюсов В.Я. Пророк // Собр. соч.: В 7 т. — М., 1975. — Т. 7. — С. 178—198.
16. Васильев Н.А. Воображаемая логика. — М.: Наука, 1989.
17. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. — М., 1987.
18. Гулыга А.В. Кант. — М., 1981.
19. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. — М., 1984.
20. Зиммель Г. К вопросу о метафизике смерти // Логос. — М., 1910. — Кн. 2. — С. 34—50.
21. Иванов Вяч.Ив. Лермонтов // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб., 2002. — С. 847—862.
22. Иванов Вяч.Ив. Заветы символизма // Борозды и межи. — М., 1916. — С. 124—136.



23. Иванов Вяч.Ив. Мысли о символизме // Борозды и межи. — М., 1916. — С. 136—149.
24. Кант И. Критика чистого разума // Сочинения: В 6 т. — М., 1964. — Т. 3.
25. Кассирер Э. Жизнь и учение Канта. — СПб., 1997.
26. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // Собр. соч.: В 4 т. — М. — Л., 1959. — Т. 4.
27. Ломинадзе С.В. Поэтический мир Лермонтова. — М., 1985.
28. Мережковский Д.С. М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб., 2002. — С. 348—387.
29. Поппер К.Р. Объективное знание. Эволюционный подход. — М., 2002.
30. Набоков В.В. Предисловие к «Герою нашего времени» // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб., 2002. — С. 863—874.
31. Соловьев Вл.С. Лермонтов // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб., 2002. — С. 330—347.
32. Соловьев Вл.С. Общий смысл искусства // Собр. соч. / 2-е изд. — СПб., 1886—1894. — Т. 6.
33. Флоренский П.А. Антиномия языка // Собр. соч.: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2. — С. 152—199.
34. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины // Собр. соч.: В 2 т. — М., 1990. — Т. 1.
35. Ходасевич В.Ф. Фрагменты о Лермонтове // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб., 2002. — С. 434—444.
36. Штайн К.Э. Метапоэтика: «Размытая» парадигма // Три века русской метапоэтики: Антология: В 4 т. — Ставрополь, 2002. — Т. 1. — С. 604—616.
37. Штайн К.Э. К вопросу о семиологии первого произведения // Первое произведение как семиологический факт. — СПб. — Ставрополь, 1997. — С. 4—13.
38. Штайн К.Э. Поэтический текст в научном контексте. — СПб. — Ставрополь, 1996.
39. Штайн К.Э. Художественный текст в эпистемологическом пространстве // Язык и текст в пространстве культуры. — СПб. — Ставрополь, 2003. — С. 10—26.
40. Штайн К.Э. Язык. Поэзия. Гармония. — Ставрополь, 1989.

#### ПЕРЕСЕЧЕНИЕ ТЕМ: ФЕНОМЕНОЛОГИЯ — АКМЕИЗМ

Формирование феноменологического движения в европейской философии приходится на начало века. В 1910 году в России начинает выходить «Логос» — международный ежегодник по философии культуры. Постоянными участниками русского издания были С.И. Гессен, Ф.А. Степун, В.В. Яковенко и др. В первом выпуске ежегодника была напечатана статья А. Белого «Мысль и язык (Философия языка А.А. Потебни)». В 1911 году в «Логосе» опубликована программная работа родоначальника феноменологии Э. Гуссерля «Философия как строгая наука». Восприятие феноменологии в России было подготовлено широко распространенными в творческой среде идеями В. фон Гумбольдта и А.А. Потебни, учение о внутренней форме слова и поэтического произведения которых, идея наглядности образа предшествовали понятию эйдоса в феноменологии. Непосредственное объединение идей Гумбольдта — Потебни с феноменологической постановкой вопроса осуществляется в работе Г. Шпета «Внутренняя форма слова» (1927).

Формирование акмеизма и феноменологии происходит в одной эпистемологической реальности, и хотя перекличка идей акмеистов с идеями Э. Гуссерля была косвенной, все же она свидетельствует о пересечении тем, то есть о том, что философский и поэтический методы коррелируют, раскрываются один через другой.

Поэзия находилась в центре особого внимания феноменологов, это происходило по двум основным причинам: 1) материал поэзии — язык, в феноменологии языку придается исключительное значение, потому что именно в слове объективируется предмет и 2) поэтическое осознание мира сходно с феноменологическим. Перед феноменологом, согласно Э. Гуссерлю, бесконечное поле эйдетического, сущностного исследования, а значит, богатейшие возможности использования фантазии, воображения, особого мыслительного конструирования, хотя и с обязательной опорой на собственное восприятие. Гуссерль отмечал, что много полезного можно извлечь из опыта истории, а в еще большей мере из искусства, особенно из поэзии. Ведь они — плоды воображения, где упор сделан на оригинальность образования новых форм, на полноту деталей. С другой стороны, феноменологи считают, что феноменология — наиболее целесообразный метод исследования художественного творчества. «Поэтический образ, — отмечает Г. Башляр в предисловии к книге «Поэтика пространства», — являет собой простейший пример жизненного опыта языка, рассматриваемый как сама суть сознания, он обнаруживает свою феноменологичность» (1, с. 178).

Что делает феноменолог? Феноменолог непосредственно созерцает то, что он сам и «полагает», как бы «ставит перед своим умственным взором». Благодаря этому, можно научиться «видеть» то, что само себя раскрывает, как бы отдалось непосредственным проявлениям сознания, которое в этом случае многое открывает исследователю. Имеется в виду восприятие как раз в смысле специально осуществляемой феноменологом рефлексии на собственное сознание.

Что делает поэт? Он ставит перед своим умственным взором некий предмет, который определенным образом вписывается в структуру его сознания, а также в его поэтический

мир, т. е. он созерцает, переживает, рефлектируя то, что он сам и полагает, ставит перед своим умственным взором, объективируя все это в языковом материале.

Что делает читатель? Отталкиваясь от языкового строя текста, он идет к смыслу, одновременно ему на этом пути предстоит сопережить представленное перед умственным взором автора. Он прочитывает, концептуализируя сказанное и одновременно переживая зрительные, слуховые, осязательные и другие впечатления от активизированных в процессе прочтения предметов, «сцен», «картин» и т.д. Это и есть «переживание предметности».

Есть тексты, которые в чистом виде воспроизводят переживаемое созерцание предмета через рефлексию и могут быть взяты в виде образца феноменологического опыта: «Цветок» А.С. Пушкина и «Ветка Палестины» М.Ю. Лермонтова, «Брожу ли я вдоль улиц шумных» Пушкина и «И скучно и грустно» Лермонтова. Это свидетельствует о действительных точках пересечения поэтического, читательского и философского опыта в создании стихотворения и его интерпретации.

Создавая образ, поэт выбирает самые существенные моменты предмета, который лежит в основе образа, он при этом в какой-то мере противопоставляется привычным мнениям, суждениям, вообще привычному взгляду на вещи, беря известное «в скобки», обретая новое виденье мира. С действиями поэта сходен феноменологический метод редукции. Феноменологическая редукция связана с принципом ограничения, воздержания от привычных суждений, «заклучения в скобки» привычных философских и научных предпосылок (принцип *epochè*). Определение этого принципа дано Э. Гуссерлем. Он оставляет в стороне общий тезис, который характеризует сущность естественной установки, «заклучает в скобки» все и любые положения, которые относятся к «оптическому подходу». Мы заключаем в скобки «весь этот естественный мир», и пусть он постоянно «здесь перед нами» является для нас «наличным» и всегда остается осознаваемой «действительностью» — мы вправе заключить его в скобки. Когда это осуществляется, то мы не отрицаем этот «мир», мы осуществляем «феноменологическое *epochè*», которое полностью освобождает от использования всякого суждения, касающегося пространственно-временного наличия бытия (см.: 4). Феноменологическая редукция, по Гуссерлю, создает возможность движения «назад, к самим вещам». Здесь имеется в виду то, что феноменология движется к первоистокам проявления «данности» вещей в сознании, т.е. движение идет не от привычного нам мира к его сознанию, а от сознания к миру.

В процессе феноменологического описания важную роль играет анализ языковых факторов. Во-первых, языковые оболочки (слои) — это самый существенный элемент структуры феноменов выражения (в отличие от феноменов сознания), конкретный феномен выражения расчленяется Гуссерлем следующим образом: 1) в нем есть «физический феномен», в котором знак конституируется со своей физической стороны (чувственный знак, артикулированный комплекс звуков, письменный знак на бумаге и др.); 2) в нем присутствует акт, который придает выражению значение и «созерцательную полноту» (как бы мы сказали, «вид»), в котором конституируется отношение к выражаемой предметности. Благодаря единству этих двух сторон, выражение отличается от простого знака-символа, который может что-то обозначать, символизировать, но ничего не выражать (4, с. 31). Выражение обязательно имеет значение (смысл). Оно обладает значением не потому, что оно сообщает некоторую мысль, но потому, что оно обладает определенным отношением к предмету, по Гуссерлю. Таким образом, значимость выражения зависит от его предметной направленности, следовательно, к предметам Гуссерль пришел через «значения».

В феномене Гуссерль выделяет следующие элементы (слои): 1) словесную языковую оболочку, взятую в смысле физико-материальных процессов речи, письма, обозначения и т.д., эти процессы многочисленны; 2) конкретные психические переживания познающего (переживание предмета), получающие внешнюю форму выражения; 3) «предмет», полагаемый мыслью; 4) сам процесс наполнения «смыслом» и «значением» выражения и познавательного переживания осуществляется благодаря обнаружению предметного содержания данного переживания. Итак, «феномен выражения» имеет следующее расслоение: языковую оболочку — психическое переживание предмета, предмет, мыслимый в сознании, смысл как инвариантную структуру и содержание языковых выражений.

Язык, по Гуссерлю, это арена встречи имманентного созерцания и вещного опыта человека. Язык объективирует предметную направленность сознания: «Проследивая поток явлений в имманентном созерцании, — пишет Гуссерль, — мы переходим от феномена к феномену и никогда не приходим ни к чему, кроме феноменов. Только тогда, когда имманентное созерцание и вещный опыт получают словесное выражение, вступают в известное отношение находящийся в созерцании феномен и познанная в опыте вещь» (4, с. 26). Гуссерль считает, что феноменологический аналитик из словесных понятий не извлекает суждений, он «созерцательно проникает в те феномены, которые язык обозначает соответствующими словами, или углубляется в феномены, которые представляют собою вполне наглядно реализацию опытных понятий, математических понятий...» (4, с. 18). Таким образом, направление феноменологического исследования идет от языковых оболочек к «являющемуся» в сознании предмету. Иногда термины «явление» и «феномен» Гуссерль употребляет как синонимы. Отвлеченные словесные значения способны, согласно теории Гуссерля, выражать понятия сущности. «Все дело при этом заключается в том, чтобы видеть и считать вполне естественным, что совершенно подобно тому, как можно непосредственно слышать звук, можно созерцать «сущность», сущность «звука», сущность «вещного явления», сущность «видимой вещи», сущность «образного представления» и т.д., созерцая, высказывать сущностные суждения. И это восприятие

помещается в непрерывный ряд (поток), но не произвольный, а такой, в котором один и тот же предмет проявляет себя постепенно все в новом и новом **виде**» (4, с. 31). В сложном «феноменологическом единстве» его объекты как бы «вложены» в конкретные психические переживания, во вне выступающие как соответствующие языковые выражения. Феноменология мышления заключается в том, что знание само мыслит себя изнутри с порождением «являющегося» предмета, который предстает перед нами картинно, в том или ином «виде» — это интенциональный предмет.

Предметность сознания связана у Гуссерля с понятием интенциональности. Исследователи отмечают, что философское, теоретическое значение слово *intentio* впервые получает в переводах Фомы Аквинского (10, с. 6). Интенция у него представляет внешний, эмпирический мир и является отображенным в душе подобием мира. Интенциональное, таким образом, означает ирреальное, идеальное. Развивал мысли об интенциональности и Ф. Brentano, которого Гуссерль считал своим непосредственным предшественником. Под интенциональностью Ф. Brentano понимал основную структуру сознания, т.е. только его предметность, под интенциональным предметом только имманентный, «внутренний», но отличный от сознания предмет. Интенциональный предмет возникает на основе трансцендентного, или реального предмета внешнего мира, т.е. объекта, независимо от того, существует ли это материально или не существует. У Brentano интенциональный, имманентный предмет все же подразумевает обращение сознания к реальным предметам. У Гуссерля в центре теории — феноменологически «очищенный», редуцированный предмет. По Гуссерлю, интенциональность позволяет структурировать мир, это в то же время синтез и анализ предмета, созидание его и уничтожение. Э. Гуссерль ни в коем случае не отрицает существования материального, пространственно-временного мира, он лишь считает, что мир мыслим лишь при расположении интенциональной данности этого мира сознанию. «Изучить какой-нибудь род предметности в его общей сущности... значит проследить способы его данности и исчерпать его существенное в соответствующих процессах приведения к ясности» (4, с. 14). Этот процесс приведения к ясности и связан с понятием интенциональности. Теория интенциональности Гуссерля — это учение об особых типах, состояниях, направленностях сознания, которые можно различить в пределах самого сознания. Предметное бытие берется как коррелят сознания в особом смысле — «как воспринятое, представленное, взятое на веру, предположение» (4, с. 14). Интенциональность определяется как сложное содержание предмета. Предмет «является» сознанию вместе со смыслом, смысл сопологаем, но одновременно интендирован. В этом процессе важны два момента: 1) как актуальный опыт данного индивидуального сознания включает в себя моменты предшествующего опыта и 2) каковы те свойства наличного сознания, которые обуславливают будущую познавательную деятельность, т.е. имеет место повторение старого опыта и «творчество» нового. Здесь феноменолог «перешагивает» сферу значений слов и переходит к чистому созерцанию, к рассмотрению интенционального предмета, устанавливая его «совмещение» со значением.

В процессе интенциональных актов происходит конструирование интенционального предмета (предметного сознания). Способы конструирования многообразны, но они могут варьироваться: физический предмет (например, дерево), идеально созерцаемый предмет (квадрат), вымышленный предмет (например, русалка). Кроме того, следует учитывать, что при этом сознание предстает в различных модусах, воспринимая, воображая, вспоминая, предполагая, оценивая предмет. В пределах каждого модуса имеются тончайшие внутренние различия: например, воспоминание о давнем и воспоминание, следующее за восприятием, отличаются друг от друга.

Следует остановиться и на проблеме рефлексии, или возвращения сознания на самое себя. Гуссерль выделяет несколько уровней рефлексии: уровень предметного содержания элементов, сознание феноменолога особым образом рефлектирует на процесс восприятия и его феноменологическое восприятие восприятия — это уже саморефлексия. При изучении времени возникает рефлексия нового уровня, феноменолог теперь обращается к изучению первичной саморефлексии, осуществляет как бы новую саморефлексию рефлексии. В целом Гуссерль сводит многообразные виды рефлексии в несколько основных типов: 1) рефлексия направляется на предметно-объектные (ноэматические) структуры сознания; 2) рефлексия выявляет акты сознания, т.е. его ноэматические структуры. Каждый из типов в свою очередь подвергается более детальной обработке с точки зрения направленности и характера рефлексии; 3) феноменолог обращает внимание на само его (Я), на его рефлексивные процедуры.

С проблемой рефлексии, наконец, связан поставленный Гуссерлем вопрос о феноменологическом воображении, о своеобразной фантазии, которая роднит его с поэтом. Сущность метода феноменологии как раз и заключается в соединении противоположных во многом начал: «превращать в современные» любые акты сознания, вызывая их в рефлектирующем восприятии, и развивать способность свободной фантазии, которая необходима как представителям эйдетических наук, так и поэзии. Это также роднит феноменолога и поэта.

Виды или сцены, представленные нашему воображению, имеют в своей основе предметную сущность языка. На это указывал еще Г.Г. Шпет: «Все, обозначаемое в языке, распадается на два класса: отдельные предметы, или понятия, и общие отношения, которые связываются с первыми частью для обозначения новых предметов, частью для связи речи» (12, с. 19). «Предмет, — пишет Г.Г. Шпет, — по отношению к вещам может рассматриваться, в его идеальности, как некоторое формальное единство, господствующее, прежде всего, над некоторым формальным многообразием, и затем, через посредство и над эмпирически чувственным многообразием вещей, как

по их видам, так и индивидуально» (12, с. 95). Важно отметить, что мыслимое в понятии предметное содержание никогда не охватывает всего содержания предмета вообще. Это «содержание, целесообразно и планомерно подобранное в соответствии с намерением и замыслом сообщения и выражения» (12, с. 98). Шпет отмечал, что художник, фантазируя, воспроизводит действительность, но действительность здесь не объект точного изображения и сообщения о ней. Определенный объект имманентен творчеству и, по сравнению с действительностью, представляется как некоторый «идеал», по сравнению с действительным предметом, — как некоторый «квазипредмет», идеализированный предмет. «Правила» творчества, — пишет Шпет, — исходят от него, но он сам никогда не оторван начисто от действительности, т.к. он заключает в себя ее же, только преобразованную» (12, с. 148). Таким образом, поэтический предметный мир может быть гораздо шире мира реальных предметов, хотя они и взаимообусловлены.

Предметный поэтический мир не может не иметь коррелята в имени, связанного с определенной картинностью его изображения. Ибо если эмпирический мир предстает человеку в чувствах (ощущениях), и в первую очередь, визуальном, слуховом, обонятельном, осязательном; воображаемый (поэтический) мир словесно должен воссоздать эту, да еще и в некотором роде - сверхкартину. Наиболее строго этот вопрос был разработан в ранней работе А.Ф. Лосева «Философия имени» (1927), где показана диалектика отношений между «эйдосом» и «логосом», т.е. «картинной», «смысловой изваянностью», «меоном» и смыслом вообще в структуре имени. По Лосеву, эйдетическая сфера обеспечивает не только языковую стихию вообще, но особенно — художественно-языковую. «Художественное слово есть, значит, эйдос, данный в своем алогическом означении, когда это последнее отождествляется с эйдосом» (8, с. 249). Противопоставление эстетического и грамматического строя речи строится как раз на основе концептуализации эйдетического момента в слове. По Лосеву, логос выражения логоса есть предмет грамматики, а логос выражения эйдоса — это предмет эстетики» (8, с. 223).

Основа разграничения поэтики (эстетики поэзии) и грамматики заключается именно в актуализации эйдоса, или некоей иконичности, картинности изображения. В «Философии имени» читаем: «Пусть мы трактуем о таких конструкциях, как метафора, символ, аллегория, троп и т.д. Во-первых, здесь мы имеем отвлеченный смысл, например, метафоры. Во-вторых, тут перед нами та «картина», которая, собственно, и делает метафору метафорой, т.е. «переносным значением», — отождествляющим с отвлеченным смыслом. В-третьих, мы тут не просто созерцаем метафору, но судим о ней, т.е. отыскиваем ее отвлеченный смысл, говорим о степени пригодности подобранных тут алогических средств, создавших картинность и т.д. Если этот последний третий пункт говорит о логосе, то второй пункт требует логоса выражения; и в первый пункт, требующий такого отвлеченного смысла, который бы отождествлялся со своим определенным выявлением, указывает на логос выражения именно эйдоса. Такова эстетика, — в данном случае, эстетика поэзии, или поэтика. Наоборот, грамматика, трактующая, например, о падежах или временах и являющаяся в основе синтаксисом... грамматика как раз оперирует логическими, т.е. понятийными, отвлеченно-смысловыми категориями, но, конечно, не просто с логическими как таковыми (ибо тогда это была бы логика), но с логически выражающими категориями» (8, с. 224). «Эйдетические» моменты имени и всего произведения в целом, обуславливают актуализацию «сцен», картин, развертывающихся перед умственным взором читателя в момент прочтения текста.

Становление акмеизма проходит в обстановке диалогизма как с теоретиками символизма, так и отталкивании от идей авангарда. В то же время «словесные завоевания» предшествующей эпохи сохраняют свое значение. Это прежде всего отношение к языку и слову как художественному произведению. В статье «Анатомия стихотворения» (1921) Н. Гумилев дает определение поэзии, исходя из взглядов А.А. Потебни: «...по определению Потебни, поэзия есть явление языка или особая форма речи. Всякая речь обращена к кому-нибудь и содержит нечто, относящееся как к говорящему, так и слушающему, причем последнему говорящий приписывает те или иные свойства, находящиеся в нем самом» (3, с. 65). Это нечто, «относящееся к говорящему и слушающему во многом держится на «представлении», или внутренней форме, так как именно она образна, наглядна, живописна, что так важно для акмеистов, а ведь «отношение представления к значению и составляет внутреннюю форму слова» (11, с. 23).

Журнал акмеистов назывался «Аполлон», тем самым подчеркивалась ориентация не на музыкальное, дионисийское начало, как это было у символистов, а на начало аполлоновское, основу которого составляла живопись. «Внимание к художественному строению слов подчеркивает теперь не столько значение напевности лирических строк, их музыкальную действенность, сколько живописную графическую четкость образов, — пишет В.М. Жирмунский, — поэзия намеков и настроений заменяется искусством точно выверенных и взвешенных слов...» (5, с. 110). Если Э. Гуссерль призывает разговаривать с самими вещами, идти «назад, к вещам», то акмеисты любят «строгие формы внешнего мира», стремятся к «художественному содержанию вещей» (5, с. 106—109).

Так, О. Мандельштам говорит о «борьбе за представимость целого, за наглядность мыслимого» (9, с. 121). «Любите существование вещей больше самой вещи, — писал он, — и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма» (9, с. 172). Таким образом, речь идет не о направленности поэтического мышления на конкретный предмет, а на его «существование», наличие, то есть это «сознание о» предметах. «Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира как живого равновесия... побуждает черпать силы в произведениях, возникших на романской почве» «...научимся носить «легче и вольнее подвижные оковы бытия» (9, с. 173). Известно, что на



теорию акмеистов оказали большое влияние творчество и поэтическая теория М.А. Кузмина, который декларировал «кларизм» — «прекрасную ясность», к которой поэт приходит, «соблюдая чистоту родной речи, имея свой слог», поэт — «искусный зодчий как в мелочах, так и в целом», он должен быть «понятным в выражениях» (6, с. 474).

«Кларизм», который декларировался еще и символистами, удивительным образом совпадает с понятием «приведения к ясности» в феноменологии, которое осуществляется через языковую деятельность и выявляется в интенциональной направленности на предметы. «Хочется говорить о предметах внешней жизни, — пишет об акмеистах В.М. Жирмунский, — таких простых и ясных...» (5, с. 109). Речь идет не просто о предметной направленности, но о сходном с феноменологической постановкой «переживанием предметности» через модусы чувств: «Борьба между акмеизмом и символизмом, ... — пишет С. Городецкий, — есть прежде всего борьба за **этот** мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Земли... У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще» (2, с. 470—471). О. Мандельштам уточняет процесс «приведения к ясности» через соотношение слова и вещи. Слово, по его мнению, не следует отождествлять с вещью, предметом, который оно обозначает. «Не требуйте, — пишет он, — от поэзии сугубой вещественности, конкретности, материальности. Это тот же революционный голод. Сомнение Фомы ... Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предвывает написанное стихотворение» (9, с. 43). Современный поэт, по Мандельштаму, это тот, в ком «поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в его предшественниках пели соловьи и розы» (9, с. 44). В этом положении обнаруживается несомненное влияние идей А.А. Потебни о взаимодействии науки и поэзии как разных форм познания.

Интересен термин «эйдолология», принятый в Цехе поэтов, который С. Городецкий объяснял как «систему образов, присущую каждой выразившейся поэтической индивидуальности», а Н. Гумилев считал, что «эйдолология подводит итог темам поэзии и возможным отношениям к этим темам поэта. ... эйдолология непосредственно примыкает к поэтической психологии» (3, с. 66).

Термин, несомненно, этимологически связан с греческим *eidos* (образ, форма, сущность) — понятием идеи вещи, или ее «вида». По Платону, это идея, умопостигаемая форма, существующая у отдельных вещей. У Гуссерля — это чистая сущность вещи, итог интеллектуального созерцания предмета, результат предметной деятельности сознания. Интересно и то, что Гуссерль говорит о психологии «как строгой науке», это, в первую очередь, переживание предметности, интенциональная направленность сознания; Гумилев ведет речь о «поэтической психологии». Следует вспомнить и «психологизм» в исследовании языка у Потебни, метод которого А.Ф. Лосев называет не «психологическим, а конструктивно-феноменологическим» (7, с. 605). Центральным в поэтике акмеизма является слово. О. Мандельштам считал, что «у футуристов слово как таковое ползает на четвереньках, в акмеизме оно впервые принимает более достойное вертикальное положение и вступает в каменный век своего существования» (9, с. 169). Слово выявляет предметность, материю вещи и становится единичей гармонической организации — именно оно обладает непосредственной предметной направленностью. В этом сходство поэзии акмеистов с поэзией А.С. Пушкина. Внешняя ориентация идет у акмеистов на классический тип текста при внутренней многослойности, глубине и очень сложных формах деконструкции.

Следует отметить ориентацию акмеистов на порядок и гармонию классического типа текста в противоположность авангардному. «Есть художники, — пишет М. Кузмин, — несущие людям хаос, недоумевающий ужас и расщепленность своего духа, и есть другие — дающие миру свою стройность» (6, с. 473). Н. Гумилев говорит о «согласованности», «полной гармонии», о том, что стихотворение «должно быть безукоризненно даже до неправильности. Потому что индивидуальность стихотворению придают только сознательные отступления от общепринятого правила, причем они любят ридиться в бессознательные... Эти неправильности играют роль родинки, по ним легче всего восстановить в памяти облик целого» (3, с. 49). Здесь в блестящей форме выражена мысль о центрации и децентрации поэтического текста, о его маргинальности: через преодоление «сопротивления материала» (О. Мандельштам) достижение безукоризненности, гармоничности.

Итак, в данном случае через поэтические теории можно пронаблюдать взаимосвязь идей В. фон Гумбольдта, А.А. Потебни, феноменологической философии и художественного творчества акмеистов. Корреляция тем в наибольшей степени выражается в идее предметной направленности, в рассмотрении слова как краеугольного камня поэзии, вызывающего в воображении предметы и вещи, в интенциональной направленности слова-образа (наглядности по Потебне), приведении его к «прекрасной ясности» («кларизму»), что находит в итоге выражение в сходстве терминов «эйдолология» — «эйдетическая наука» (феноменология).

#### Библиографический список

1. Башляр Г. Предисловие к книге «Поэтика пространства» // Вопросы философии. — 1987. — № 5.
2. Городецкий С.М. Некоторые течения в современной русской поэзии // Русская литература XX в.: Хрестоматия. — М., 1980. — С. 467—469.
3. Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. — М., 1990.
4. Гуссерль Э. Философия как строгая наука // Логос. — М., 1911. — Кн. 1.



5. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977.
6. Кузмин М.Н. О прекрасной ясности // Русская литература XX в.: Хрестоматия. — М., 1980. — С. 473—474.
7. Лосев А.Ф. Из ранних произведений. — М., 1990.
8. Лосев А.Ф. Философия имени. — М., 1927.
9. Мандельштам О.Э. Слово и культура. — М., 1987.
10. Матьюс Ю.Й. Проблема интенциональности в эстетике Р. Ингардена: Автореф. дисс. ... канд. филос. наук. — Рига, 1975.
11. Овсянко-Куликовский Д.Н. Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве // Литературно-критические работы. — М., 1989. — Т. 1.
12. Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова. — М., 1927.

**БУНИН ИВАН АЛЕКСЕЕВИЧ** [10(22).X.1870, Воронеж — 8.XI.1953, Париж] — поэт, писатель, переводчик, лауреат Нобелевской премии в области литературы (1933).

Метапоэтика И.А. Бунина представлена статьями «Недостатки современной поэзии» (1888), «Памяти сильного человека» (1894), «Е.А. Баратынский» (1900) и стихотворными произведениями.

На формирование метапоэтики И.А. Бунина оказало влияние творчество таких поэтов, как В. А. Жуковский, С.Я. Надсон, И.С. Никитин, А.А. Фет, Я.П. Полонский, А.Н. Майков и А.М. Жемчужников. Влияние этих поэтов оказалось прочным и стойким. Именно их стихи переводили на язык искусства те впечатления, какие получал И.А. Бунин.

Поэт считал, что предметом поэзии может быть сам быт уходящих помещичьих усадеб. В метапоэтике И.А. Бунина прослеживается приверженность прочным классическим традициям, «к прелестям нагой простоты». Одна из наиболее подвластных поэту областей, считал Бунин, мир природы; поэт должен проникнуться людской радостью и печалью, выразить в стихах «нужды и потребности общества». В становлении личности поэта огромное значение имела живая, не книжная связь с природой и народом, стихия фольклора, сказки, предания, легенды, которые он слышал от близких, от дворовых и крестьян, стихия живого национального языка. И.А. Бунин полагал, что именно в средней России «образовался богатейший русский язык» и что неслучайно оттуда «вышли чуть не все величайшие русские писатели во главе с Тургеневым и Толстым» (Предисловие // Господин из Сан-Франциско, франц. изд.).

Творчество — важнейший акт деятельности поэта, одна из важнейших функций его психической жизни. И.А. Бунин декларирует: «Ограничивать условными требованиями рамки поэзии — значит стеснить свободное проявление человеческого чувства духа, укладывать в прокрустово ложе — мысль, чувство и волю».

Поэт стремится заглянуть за пределы человеческой очевидности, переступить черту, которую сторожит «незрячий взор смерти». А. Твардовский писал: «Я не знаю ни у кого из русских поэтов такого неотступного чувства возраста “лирического героя”, он как бы не сводит глаз с песочных часов жизни, следя за необратимостью уходящей струйки времени» (Твардовский А. О Буние // Бунин И.А. Собрание сочинений: В 9 т. — М., 1965—1967. — Т. 9. — С. 24).

Неповторимым лиризмом бунинского стиха восхищался А. Блок: «Так знать природу, как умеет Бунин, — мало кто умеет. Благодаря этой любви поэт смотрит зорко и далеко, и красочные и слуховые его впечатления богаты» (Блок А. О лирике // Собр. соч.: В 8 т. — М. — Л., 1962. — Т. 5. — С. 141).

Ю.Н. Айхенвальд писал: «На фоне русского модернизма поэзия Бунина выделяется как хорошее старье. Она продолжает вечную пушкинскую традицию и в своих строгих очертаниях дает образец благородства и простоты. Счастливо-старомодный и правоверный, автор не нуждается в «свободном стихе»; он чувствует себя привольно, ему не тесно во всех этих ямбах и хореях, которые нам оставило старое время. Он принял наследство. <...> Самая характерная черта в нем — это внутреннее соединение реальности и мифа, осязательной определенности и безграничного. Бунин принял обе эти категории, связал их в одну жизнь и, любовно и внимательно подойдя к малому, этим приобщил к себе и великое. Он не отвернулся от самой прозаической действительности и все же стал поэтом. <...> Да, если мир — море и правит его кораблями некий Капитан, то среди самых чутких Его голосу, среди ревностных Божьих матросов, находится и поэт Бунин...» (Айхенвальд Ю.Н. Иван Бунин // Силуэты русских писателей. — М.: Республика, 1994. — С. 419 — 427.)

Текст печатается по изданию:

**1. И.А. Бунин. Собр. соч.: В 9 т. — М.: Худож. лит., 1965.**

**Т. 1.: Стихотворения 1886—1917:**

- Ритм — С. 353;
- Слово — С. 369;
- Поэту — С. 370—371;
- В горах — С. 401;
- Щеглы, их звон стеклянный, неживой... — С. 449—450.

**Т. 9.: Освобождение Толстого. О Чехове. Избранные биографические материалы, воспоминания, статьи:**

- Недостатки совр поэзии — С. 487—494;
- Е.А. Баратынский — С. 507—524.

**САША ЧЕРНЫЙ** (псевд.; наст. имя АЛЕКСАНДР МИХАЙЛОВИЧ ГЛИКБЕРГ) [1(13).X.1880, Одесса — 5.VIII.1932, Ла Фаввер, Франция] — поэт, литературный критик, прозаик, переводчик.

Метапоэтика С. Черного представлена статьями, рецензиями, а также стихотворными произведениями.

Метапоэтические воззрения С. Черного сформировались под влиянием русской классической литературы (А.С. Пушкина, Л.Н. Андреева, А.И. Куприна, М. Горького, И.А. Бунина).

По воспоминаниям Г. Алексева, с которым С. Черный делился своими взглядами, поэт говорил, что «путь писателя — глухая, одинокая тропа, и как можно помочь и кого

можно по ней вести?» (Алексеев Г. Встречи с прошлым. Вып. 7. — М., 1990. — С. 173). Он считал, что органичность «надобно открыть в себе самом», в поисках «Новой Красоты» надо прислушиваться только к себе. Тем не менее он ориентировался на классическую систему ценностей, и прежде всего на эстетику А.С. Пушкина. С. Черный, поэзия которого воспринималась как «пощечина общественному вкусу», отверг положения русского авангарда. Он утверждал, что внутренняя свобода, которая необходима поэту, чтобы свободно, вольно разговаривать с миром, ничего общего не имеет со вседозволенностью: «Не потрафляй, даже если ты можешь рассчитывать на восемнадцать изданий».

Поэт неоднократно интерпретирует свое творчество в стихотворениях и статьях. Он уподобляет свою лирику райской птице, привязанной на цепочке, которую «свирепая муза» сатиры хватает время от времени «за голову и выметает ее великолепным хвостом всякого рода современную блевотину».

С. Черный декларировал расширение поэтического словаря путем введения в него «непоэтических» слов, использование смешения жанров, сближения высокого и низкого, расшатывания стихотворных размеров.

«Даже когда стихи были пропитаны ядом сарказма, когда они дышали чувствами отвращения и злости, в голосе поэта, наряду с насмешкой, звучала тоска. Недаром один из разделов своей книги «Сатиры и лирика» Саша Черный назвал «Горький мед», — пишет И. Эвентов (Русская стихотворная сатира 1908—1917 годов. — Л.: СП, 1974. — С. 26). Эта черта усложненной рефлексии поэта не прошла незамеченной для современников. А.И. Куприн в статье под характерным названием «Поэт-одиночка» отмечал, что «в причудливые, капризные, прелестные, статные формы» Саша Черный облакал «и гнев, и скорбь, и смех, и задумчивую печаль...» (Журнал журналов. — 1915. — № 7. — С. 3). Еще ранее А. Амфитеатров в статье «О Саше Черном» писал: «...Такой мрачно-язвительной, комически-унылой, смешно-свирепой стихотворной маски не появлялось на российском Парнасе со времен почти незапамятных» (Амфитеатров А.В. Разговоры по душе. — М., 1910. — С. 62). А.Е. Колтоновская восклицала: «Какая странная сатира! Сатира-шарж, почти карикатура на современность, а вместе с тем — элегия, интимнейшая жалоба сердца, словно слова дневника» (Колтоновская Е. Критические этюды. — СПб., 1912. — С. 189).

815

Текст печатается по изданию:

**Черный Саша. Собр. соч.: В 5 т. — М.: Эллис Лак, 1996.**

**Т. 1: Сатиры и лирики. Стихотворения 1905—1906:**

- Недоразумение — С. 88—89;
- Два толка — С. 95;
- Молил поэта Блок-поэт... — С. 97;
- Недержание — С. 98;
- Традиции — С. 100—101;
- Продолжение... — С. 102—108;
- Книжный клоп... — С. 216;
- Эго-черви — С. 331.

**Т. 2: Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы. 1917—1932:**

- Пока не требует Демьяна... — С. 215;
- Молодому парнасскому полотеру — С. 218;
- Пролетарская муза — С. 226—227;
- Из дневника поэта — С. 235—236.

**Т. 3: Сумбур-трава. 1904—1932. Сатира в прозе. Бумеранг. Солдатские сказки. Статьи и памфлеты. О литературе:**

- Опыты Брюсова — С. 382—384.

**АННЕНСКИЙ ИННОКЕНТИЙ ФЕДОРОВИЧ** [20.VIII(1.IX).1855, Омск — 30.XI(13.XII).1909, С.-Петербург] — поэт, переводчик, критик, педагог, драматург. Метапоэтика И.Ф. Анненского представлена в «Книгах отражений» (1906; 1909), а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтика И.Ф. Анненского, с присущим ей субъективным авторским началом, по-видимому, имеет генетическую связь с романтической линией русской критики, восходящей к именам П.А. Вяземского, В.А. Жуковского, Н.М. Карамзина. Однако для них характерно прежде всего стремление к самораскрытию, к обнажению критического «Я». Значительно ближе к И.Ф. Анненскому А.А. Григорьев, внимание которого привлекала именно личность писателя. Теория «органической критики» развивала созвучное поэту положение о том, что произведения «живорожденные» отражают «сердечную мысль» художника. Исследователи отмечают, что от литературно-критического дебюта И.Ф. Анненского до последних лет направленность его творчества резко отличается от устремлений его современников-модернистов; демократизм, пронизывающий все, им написанное, сближает его с традициями русской классической литературы XIX века.

В метапоэтике И.Ф. Анненского ярко прослеживается субъективность авторского начала, ассоциативно-образные ходы приобретают доминирующее значение в композиционной структуре. В предисловии к «Книге отражений» он указывает: «Самое чтение поэта есть уже творчество». При этом мысль И.Ф. Анненского никогда не бывает вполне адекватна мысли художника, о котором он пишет. Она идет по им самим проложенному руслу, ищет подспудное, сталкивается с мыслью писателя, в какой-то момент пересекается с нею и вновь отталкивается от нее. В статье «Искусство мысли» он отмечает: «А меня, каюсь, интересует именно мысль, и притом не столько

содержанием своим, сколько затейливостью игры, блеском». Поэт считает, что ни одно великое произведение поэзии не остается досказанным при жизни поэта, но зато в его символах надолго остаются вопросы, влекущие к себе человеческую мысль.

Поэт был знаком со многими работами А.А. Потебни. Метапоэтика И.Ф. Анненского обусловлена концепцией лингвиста о взаимоотношении слова и его восприятия: «Так, при понимании мысль говорящего не передается слушающему; но последний, понимая слово, создает свою мысль, занимающую в системе, установленной языком, место, сходное с местом мысли говорящего. Думать при слове именно то, что думает другой, значило бы перестать быть самим собою». Учет индивидуально-психологических свойств читателя, контекста эпохи приводит И.Ф. Анненского к основному положению метапоэтики — об активном «отражении», то есть таком, при котором отражаемая мысль, отражаясь, эволюционирует. Концепция анализа и истолкования поэзии у него совершенно самобытна. Поэт полагает, что эстетически оправдан такой метод анализа, при котором исследователь, отталкиваясь от конкретного содержания художественного произведения, развивает заложенные в нем импульсы, наполняя их историческим и философским содержанием своей эпохи. Только при этом условии поэзия может быть осмыслена как явление, эволюционирующее во времени. В его черновиках находим: «Понимание есть модернизация. Следовательно, поэтическое создание есть нечто эволюционирующее. Само по себе оно есть некий таинственный символ». В «Книгах отражений», где собраны метапоэтические тексты И.Ф. Анненского, поэт, считают авторы словаря «Русские писатели 20 века» (М., 2000), отталкивался от критики Добролюбовского толка... Анненский прокладывал пути критики эстетической, исследующей формы художественности <...> В своих оценках он оставался верен принципу единства эстетического и нравственного, единства красоты-правды. Это и означало для Анненского быть критиком «интимным и серьезным» (С. 36).

«При всей нарочно акцентированной субъективности тона литературных высказываний Анненского, он в творчестве каждого автора, в каждом анализируемом произведении стремился вскрыть объективно новое, до него не привлекавшее внимания, проникнуть в замысел писателя и в подтекст его создания, органически и иногда неожиданно связывая последнее с его человеческим обликом, с его биографией» (А.В. Федоров. Иннокентий Анненский: Личность и творчество. — Л.: Худож. лит., 1984. — С. 185).

Современники Анненского (В. Иванов, А. Гизетти) называли его поэтом «мировой дисгармонии». В этом была своя правда. Анненский писал: «...Вечность не представляется мне более звездным небом гармонии... Я потерял бога и беспоконно, почти безнадежно ищу оправдания для того, что мне кажется справедливым и прекрасным» (Письмо Анненского к А.В. Бородине от 15 июня 1904 г.). Подвергая сомнению традиционные ценности — Бог, труд, красота, любовь, мысль, Анненский с надеждой останавливался на одной — мысли. Поэзия Анненского, рожденная «красотой мысли», которую он ценил превыше всего, по стилю и методу была не только ассоциативно-психологической, но и глубоко интеллектуальной. В стихотворении «Пусть для ваших открытых сердец» Анненский уподобляет свою музу не «светлой фее», а «старому мудрецу».

Сущностью поэзии для Анненского представляется «неразрешенность разнозвучий» — «Творящий дух и жизни случай...» (стихотворение «Поэзия»). В эпоху, когда человеческая жизнь превращается в «хаос полусуществований», поэтическим средством выявления половинчатости чувств и мыслей, разорванности сознания в творчестве Анненского становится ирония.

В своем постижении поэтической структуры текста Анненский исповедовал суждения «не о предмете, а по поводу предмета» (Книга отражений. С. 267). Анненский осмыслил поэзию «эстетически», исследуя форму художественности. Его критические работы субъективны, импрессионистичны в том смысле, что он начинал с «разбора собственных впечатлений от произведения и исходил из интуитивного чувства родственности себе выбранного им художника. При этом поэт-критик стремился проникнуть в сердцевину индивидуальности поэта, его мирозерцания. В своих оценках он оставался верен принципу единства эстетического и нравственного, единства красоты-природы. Это означало для Анненского быть в постижении тайн поэзии «интимным и серьезным».

Исследователи отмечают близость поэзии и метапоэтики Анненского. Одна из черт — многоголосие. «Это многоголосие, смена образов говорящего... вызывает непрерывную смену точек зрения на тот или иной мотив, то или иное действующее лицо, и этой сменой ракурсов, многосторонностью освещения обуславливается своего рода колебание и углубление всей перспективы, в которой нам предстают создания творчества...» (там же, с. 185—186).

Текст печатается по изданию:

**1. И.Ф. Анненский. Книги отражений. — М.: Наука, 1979.:**

- Бальмонт-лирик — С. 93—122;
- Что такое поэзия — С. 201—207.

**2. И.Ф. Анненский. Избр. произведения. — Л.: Худож. лит., 1988:**

- Поэзия — С. 32;
- Мой стих — С. 143;
- Поэзия. *Сонет* — С. 146;
- Поэту — С. 171.
- Ненужные строфы — С. 40;
- ? («Пусть для ваших открытых сердец...»). — С. 44;
- Рождение и смерть поэта — С. 53—55;
- Третий мучительный сонет — С. 57;
- Лирика часов — С. 137—138;

- Перебой ритма — С. 104;
- Пэон второй — пэон четвертый — С. 104—105.

**СОЛОВЬЕВ ВЛАДИМИР СЕРГЕЕВИЧ** [16(28).I.1853, Москва — 31.VII(13.VIII).1900, с. Узкое под Москвой] — философ, поэт, публицист, критик.

Метапоэтика В.С. Соловьева представлена в статьях «Знание поэзии в творчестве Пушкина», «Судьба Пушкина» (1897), «Мицкевич» (1898), «Лермонтов» (1899), а также в цикле статей об А.А. Фете, Ф.И. Тютчеве, А.К. Толстом, Я.П. Полонском и стихотворных произведениях.

Основой метапоэтики В.С. Соловьева являются его философские воззрения, связанные со стремлением к синтезу, возврату к огромным и целостным концепциям в духе Платона и Гегеля. Понятие «всеединство» и стало одним из центральных в его философско-эстетической системе. Эстетика его неразрывно связана с пониманием прекрасного лишь как части искомого идеала «Истины, Добра и Красоты».

Метапоэтический дискурс В.С. Соловьева является синкретичным: с одной стороны, это «корифей русской философской критики... ее подлинный основатель» (Р. Гольцева, И. Роднянская); с другой стороны, в нем обнаруживается научный подход (методика исследования, система терминов), и в то же самое время он характеризуется поэтичностью мышления.

В этой связи В.С. Соловьев постулирует двоякую миссию искусства. Согласно его воззрениям, в широком смысле искусство есть «теургия», т.е. жизненно-практическая задача претворения и преображения действительности в идеально-телесный космос абсолютной красоты. В узком специфическом смысле миссия искусства заключается во фрагментарных пророческих предвещениях «положительного всеединства». Согласно платоническим воззрениям В.С. Соловьева, художник — вдохновенный медиум, черпающий свои образы из идеального космоса и увековечивающий соответственные им эмпирические явления красоты в условном материале, предвывая тем самым их полное и реальное увековечивание. Художник служит совершенной красоте и только через нее — добру и истине.

«Его [Соловьева. — К. Ш.] анализ пушкинской и лермонтовской поэзии показывает, — считает Э.Л. Радлов, — что и в этой сфере он применял тот же критерий нравственного вдохновения, и это потому, что этот критерий для него является всеобъемлющим и абсолютным. Это не значит, что Соловьев смотрел на искусство, и в частности на поэзию, как на средство распространения нравственных идей. Он восставал против внесения в искусство чуждых ему точек зрения: пользы, служения общественным идеалам и т.д. Он энергично защищал мысль, что искусство имеет свою цель, свое назначение и ничему чуждому искусству служить не должно. Объект искусства — только красота и ничто другое; красота должна спасти мир, придать вечную жизнь тому, что теперь находится в процессе бытования; таким образом, красота и искусство оказываются все же средством к достижению безусловного и в связи с нравственным мировым порядком» (Радлов Э.Л. Характер творчества и поэзии Вл. Соловьева // Вл. Соловьев: Pro et contra. — Антология. — СПб. — 2002. — Т. 2. — С. 915).

Важной чертой метапоэтики В.С. Соловьева, порожденной панэстетическим мировосприятием, был «мифологизм» — восприятие мира как мифа, «творимой легенды». Миф при этом эстетизировался, отождествляясь совершенно с произведением искусства.

Наиболее сложным, противоречивым понятием в метапоэтике и философии В.С. Соловьева является «душа мира». Философ отождествляет «душу мира» с Софией — запредельным божественным замыслом вселенной. В некоторых случаях он стремится избавиться от пантеизма, от отождествления божественного бытия с мировым. Воссоединения с Софией жаждет прорывающаяся ввысь «мировая душа» (она же — «первая тварь, materia prima»). То он видит в Софии что-то вроде личности с волей и желаниями, то характеризует ее как бессознательное и доличное стремление к единству, личным образом реализуемое лишь в человеке, «центре всеобщего сознания природы». Любящего и художника-теурга вдохновляет сама София, Вечная Женственность, чей небесный образ равно просвечивает сквозь индивидуальный лик любимой женщины и сквозь изменчивые лики природы.

Художник рассматривается как пророк новой общечеловечности благодаря своей опоре на сверхсоциальное, тройкой вере в присутствие красоты: в мире запредельном, в мире человеческой души и в мире природной материи. Пророческая миссия художника воспринята В.С. Соловьевым под влиянием поэзии А.С. Пушкина.

Вл. Эрн так определил ведущую линию философских воззрений Вл. Соловьева, лежащих в основе его метапоэтики: «Основная идея христианства — идея богочеловечества, есть живой принцип всего мышления Соловьева. Но если мы спросим, в чем отличие [курсив автора. — К. Ш.] Соловьева от всяких других философов, в чем гениальное своеобразие его философии, в чем *differentia specifica* всего, им сделанного, всего им замышленного, — мы должны сказать, что это откровение ему Вечной Женственности. Целое мира он постиг, как образ женской красоты. “Радугу, небо с землею мирящую” — “лестницу чудную, в небо ведущую”, он увидел в “тайнице божьих советов”, в “Деве всеславной” и “всепобедной”, космический аспект которой есть вечная женственность <...> существенная действительность познаваемого открывается актом веры, сущность или идея познаваемого постигается воображением. То же, что воспринято верой и постигнуто воображением, актуализируется, т.е. воплощается в хаотическом материале ощущений, — творчеством. «Только совокупность всех трех моментов выражает полную «действительность предмета» (Эрн Вл. Гносеология В.С. Соловьева // Сборник первый. О Владимире Соловьеве. — М., 1911. — С. 134 — 186).



Текст печатается по изданию:

**1. В.С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика.** — М.: Искусство, 1991.:

- Судьба Пушкина — С. 271—299;
- Значение поэзии — С. 316—370;
- Лермонтов — С. 379—398.

**2. В.С. Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы.** — Л.: Сов. писат., 1974:

- Три подвига — С. 70—71;
- А.А. Фету, 19 октября 1884 г. — С. 72—73;
- Восторг души расчетливым обманом — С. 74—75;
- Сказочным чем-то повеяло снова — С. 85;
- Слов нездешних шепот странный — С. 85;
- Памяти Фета — С. 115;
- А.А. Фету (посвящение) — С. 116—117;
- Родина русской поэзии — С. 118;
- Песня моря — С. 123;
- Ответ на Плач Ярославны — С. 123—124;
- Три свидания — С. 125—132;
- На смерть Я.П. Полонского — С. 132.

**3. В.С. Соловьев. Сочинения: В 2-х т.** — М.: Мысль, 1988. — Т. 2.

- Общий смысл искусства — С. 390—404.

**МИНСКИЙ** (наст. фамилия **ВИЛЕНКИН**) **НИКОЛАЙ МАКСИМОВИЧ** [15(27).I.1856, с. Глубокое Виленской губернии — 2.VII.1937, Париж] — поэт, писатель, один из основателей русского символизма.

Метапоэтика Н.М. Минского представлена статьей «Старинный спор» (1884), работой «При свете совести» (1890) и др., а также стихотворными произведениями.

На формирование метапоэтики раннего Н.М. Минского оказали влияние «поэты-шестидесятники», но уже вскоре он объявил о разрыве с традициями шестидесятничества — «самообожествления личности в делании, в творчестве». Статья «Старинный спор» — «декадентский» манифест, обозначивший, вместе с трактатом «При свете совести», сочинениями Д. Мережковского, А. Волынского, В. Брюсова, мировоззренческие контуры нового направления. В 1890-е годы поэт проповедует культ красоты «вакхического наслаждения», а затем переходит к богоискательству. Ю.И. Айхенвальд: «Минский приобщился к философии (он и в статьях своих развивал теорию гедонизма). Когда он узрел Бога, он не умер, а воскрес — воскрес для красоты и мысли, для глубоких прозрений в то, что ждет нас “на том берегу” (о котором говорит, задумчиво говорит его “Вечерняя песня”)...» (Айхенвальд Ю.Н. Минский // Силуэты русских писателей. — М.: Республика, 1994. — С. 369).

В позиции Н.М. Минского определяются то постнекрасовские «народнические» тенденции, то символистские посылки, склонность к риторике и аллегоризму. В контексте раннего творчества неожиданной стала статья «Старинный спор», написанная Н.М. Минским в полемике с И.И. Ясинским (Заря. — Киев, 1884. — 29 авг.); вместе они пытались создать в Киеве общество «Новые романтики» (предмодернистской направленности). Вспоминая об этом времени в эмиграции, Н.М. Минский писал, что после цензурной расправы над его гражданскими стихами он «впал в ересь» и в поэме «Холодные слова» (Сев. вестник. — 1896. — № 1) «всенародно отрекся от “чувствительных и теплых слов” любви к людям, поднял знамя индивидуализма, самообожествления, эстетизма, написал книгу “При свете совести”, явно богоискательскую...» (Новая рус. книга. — Берлин, — 1922. — № 8. — С. 40). Н.М. Минский выдвинул некую «религию небытия» — философское учение о «меонизме» (от греч. «меон» — несуществующее), оспаривая народнические темы «совести», «жертвы», исходя из идей Ф. Ницше и различных религиозно-мистических учений. Основная суть философии Н.М. Минского состояла в полном отрицании альтруизма. Д.С. Мережковский назвал трактат «При свете совести» «странным вымыслом поэта, оригинальным возрождением пламенного гностицизма древней Александрии 3 и 4 веков в современном Петербурге» (Мережковский Д.С. ПСС. — Т. 18. — М., 1914. — С. 264). Художественной иллюстрацией «меонизма» стала драма «Альма» (СПб., 1900); ее героиня является как бы типом будущего «человеческого существа»: преодолев все привязанности и инстинкты (любовь, материнство, страх и т.п.), она идет навстречу «небытию». Человек, по логике Н.М. Минского, томится в оковах телесности (конечного своего бытия), и он должен преодолеть свою «вещественность» во имя «вечного небытия». (Прототипом героини считают З. Гиппиус, в которую Н.М. Минский был тогда безнадежно влюблен)

Опубликовав трактат «Религия будущего: Философские разговоры» (СПб., 1905), Н.М. Минский утвердил за собой «печальное титуло отца русского декаданта», — по определению С.А. Венгерова (Рус. лит-ра XX в.: 1890—1910. — М., 1914. — Т. 1. — Кн. 3—4. — С. 357—363; в указанном изд. интересны все материалы о Н.М. Минском, начиная с очерка «“Меонизм” Н.М. Минского в сжатом изложении автора»; см. здесь также: Полонский Г.И. «Поэзия Минского»; Радлов Э.Л. «Философия Н.М. Минского»). В «Религии будущего...» Н.М. Минский подверг критике все категории человеческого сознания и нравственности, объявив их «несуществующими». Стремясь дать мистическое оправдание мира, он обосновывал «строй современной души» путем устранения понятия о грехе, через отрицание зла как самостоятельного начала жизни. Т.о., были сняты с души «все оковы долга, обычая, привычек — и на престол жизни, вместо счастья,

возведена свобода...» (Религия будущего. С. 299). Как одну из русских поэтико-философских концепций, проникнутых «движением, горением», воспринял эту книгу В.В. Розанов (Золотое руно. — 1906. — № 7/9). Проповедуемая «одинокая тропа индивидуализма», — писал Н.М. Минский в эмиграции, — была «единственным обходом бездны, к которой... привела нас проповедь любви к людям... ибо любовь без дел мертва». И, по его логике, «чтобы сделать возможным действительную любовь к людям и служение им, декадентство как бы отвернулось от людей, обратилось к влюбленной в себя, самообожествленной, творчески-свободной личности». А потому, признавался Н.М. Минский, «все наши модернисты, начиная от символистов... так мне дороги, близки, понятны» (Новая рус. книга. — 1922. — № 3. — С. 4—41).

На рубеже прошлого тысячелетия Н.М. Минский поставил вопрос о нравственной основе бытия человека, искусства: «Все темнее и безотраднее становится путь; угасают лучи, замирают звуки. А совесть зовет все дальше и дальше. Выведет ли она душу к новому свету или покинет ее среди мрака?»

Минский утверждает «преимущество» искусства перед жизнью: искусство приходит на помощь нашей ограниченности в познании многообразия мира. Один из принципов ее преодоления — использование принципа «контраста», «синтеза двух противоположных начал»: «Художник сгущает эти рассеянные контрасты, делает их ощутимыми», — пишет Минский. Как видим, задолго до создания «воображаемой логики» (Н. Васильев), до «Истин» В. Брюсова, до «принципа дополнительности» Н. Бора — одного из ведущих в познании XX века — Минский выводит дополнительность, синтез противоположных начал, опираясь на художественный критерий.

Как и прежде, Н.М. Минский обеспокоен судьбой личности, но более всего — личности творческой. Особое значение эта проблема приобрела в книге «От Данте к Блоку» (Берлин, 1922). Деятельность названных поэтов Н.М. Минский рассматривал «лишь как моменты в огромной вековой проблеме личности». По его логике, сходство поэтов состояло в том, что Блок вступал в свой ад (революцию) с тем же чувством, что и Данте: с осознанием необходимости и справедливости совершающейся мести. Книга рецензировалась в берлинских изданиях — журнале «Новая русская книга» (1922. — № 11/12) и газете «Накануне» (1922. — 29 авг.).

Стихи Н.М. Минского печатались за границей в различных периодических изданиях и сборниках. «Много жизней пришлось пережить за свою жизнь, и каждая рождала новые песни», — так он писал о себе в предисловии к сборнику «Из мрака к свету» (Берлин; П.; М., 1922), объединившему стихи разных лет.

Текст печатается по изданию:

**1. Н.М. Минский // Русская поэзия конца XIX — начала XX в. — М.: Изд-во МГУ, 1979.:**

- Наше горе — С. 242;
- Напрасно над собой я делаю усилья — С. 242;
- Поэту — С. 242—243;
- Как сон — С. 243—244.

**2. Н.М. Минский. При свете совести (Мысли и мечты о цели жизни). — СПб., 1890. — С. III—VIII, 195—261.**

**3. Н.М. Минский. От Данте к Блоку. — Берлин: Изд-во «Мысль», 1922.**

**СОЛОГУБ** (псевд.; наст. фамилия — ТЕТЕРНИКОВ) **ФЕДОР КУЗЬМИЧ** [17.II (1.III). 1863, Санкт-Петербург, — 5.XII.1927, Ленинград] — поэт, прозаик, переводчик, драматург, теоретик театра, публицист.

Метапоэтика Ф.К. Сологуба представлена в статьях «Искусство наших дней» (1915), «Мечта преображения» (1915), «Демоны поэтов» (1915), а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения Ф.К. Сологуба сформировались под влиянием эстетики А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Е.А. Баратынского, Ф.И. Тютчева, французских символистов (П. Верлена, А. Рембо и др.).

Одна из основных идей метапоэтики Ф.К. Сологуба — «преображение жизни искусством», «красотой», то есть творческой волей художника. Поэтическое творчество в его понимании — средство преодоления зла и страданий, ущербности жизни («Но что мне помешает // Воздвигнуть все миры, // Которых пожелает // Закон моей игры»; «Я — бог таинственного мира // Весь мир в одних моих мечтах».) Преображение «мира» в поэзии осуществляется на основе творимых мифов о Дон Кихоте, Альдонсе и Дульцинее, звезде Маир и земле Ойле, Ананке и Айсе и др. В статье «Мечта преображения» (1915) он пишет: «Без веры в чудо невозможно жить... невозможно чудо преображения, но оно необходимо... Разрешение этого рокового противоречия дается человеку в восторге творчества». Метапоэтические данные о принципах «преображения жизни» имеются в его романе «Навыи чары» («Творимая легенда»): «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я — поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром — над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном». Поэзия в его определении антиномична — мечта возвращает к реальности и оборачивается иронией: «Всякая поэзия хочет стать лирикой... Но всякая истинная поэзия кончается иронией».

На метапоэтику Ф.К. Сологуба повлияло его увлечение философией А. Шопенгауэра. Для поэта Шопенгауэр — носитель цельного мировоззрения, объясняющего противоречия действительности, разрешающего проблему зла. Ф.К. Сологуб обширно цитирует

произведения философа, термины А. Шопенгауэра обильно вводятся в поэтическую ткань стихов; поэтом используется принцип импрессионизма мысли философа (от субъективных конкретных впечатлений непосредственно к рефлексии и обобщению). Метод А. Шопенгауэра, создающего концепции «исключительно из бездны своих переживаний», установка на индивидуальный «личный... опыт, самонаблюдение», «самоуглубление» открывают путь к абсолютизации личного опыта, личных страданий, возводимых к трагедии человечества.

Источником метапоэтики Ф.К. Сологуба явились и философские концепции Ф. Ницше («дионисийство», «вечное возвращение», «героический пессимизм»).

Утверждая, что «метод — бесконечное варьирование тем и мотивов», в теоретических работах и в поэтическом творчестве Ф.К. Сологуб создает поэтические мифы, устойчивые образы-символы, с помощью которых он дает осмысление миропорядка, жизни, судьбы человека. «Основная тема ранней лирики Сологуба — тема «чуда», сказки и тема смерти. Сологуб в меньшей степени зависел от поэтических традиций, нежели Бальмонт. Несовершенство его первого сборника (1896) объясняется не какими-то литературными традициями, а невыработанностью его собственной поэтической концепции, в основу которой уже во втором сборнике (1896) и легла противопоставленность идеальных стремлений реальному земному существованию. В той или иной форме она присуща всем его стихотворениям:

И напрасно кипит напряженно мечта,  
Этот мир и суров, и нелеп:  
Он — немой и таинственный склеп,  
Над могилой, где скрыта навек красота.

(Л.К. Долгополов. Поэзия русского символизма / История русской поэзии: В 2-х т. — Л.: Наука, 1969. — С. 261.)

В метапоэтике Ф.К. Сологуба сказывается влияние идей солипсизма. Солипсизм для поэта — это личность, «подавленная в жизни», в «утешающей мечте» вознаграждающая себя за свой плен. «Нет сомнения, что Сологуб — поэт крайне субъективный, — писал В.Я. Брюсов, — хотя он не всегда говорит от первого лица. В конце концов единственная задача его поэзии — открытие своеобразного мирозерцания поэта. И рисуя картины природы, и рассказывая свои старинные баллады, и повторяя античные мифы, — Сологуб занят лишь собой, своим отношением к миру. <...> Только помня это основное назначение поэзии Сологуба, можно верно оценивать его стихи. Все выражения, которыми он пользуется, все его образы имеют целью не столько объективное изображение явлений, событий, чувств, сколько их субъективное истолкование» (В.Я. Брюсов. Федор Сологуб. Как поэт / Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7-ми т. — М., 1975. — Т. 6).

Ф.К. Сологуб полагает, что поэзия, искусство «всегда бывает выражением наиболее общего миропостижения данного времени», «наиболее глубоких и общих дум современности», дум, «направленных к мирозданию, к человеку, к обществу». «Живая жизнь души протекает не только в наблюдении предметов и в приурочивании им имен, — писал он, — но и в постоянном стремлении понять их живую связь и поставить все, являющееся нашему сознанию, в некоторый всеобщий знаменитый чертеж». Для этого «все сложное представляющегося нам мира сводится к возможно меньшему числу общих начал, и каждый предмет постигается в его отношении к наиболее общему, что может быть мыслимо». В этих размышлениях лежат истоки понимания символа как антиномичного соединения конкретно мыслимого предмета в системе широчайшего обобщения.

Гармония стиха, по мнению Ф.К. Сологуба, противостоит дисгармоничной действительности и художественно преодолевает ее («Я слагал эти мерные звуки, // Чтобы голод души заглушить, // Чтоб сердечные вечные муки // В серебристых струях утопить»). Творимую поэтом красоту, гармонию И. Эренбург интерпретирует так: «Все предметы вырастают до небывалых размеров, но теряют плотность и вес. Мир вещей претворяется в мир понятий, волны ритма заливают вселенную» (Эренбург И.Г. Портреты современных поэтов. — М., 1923.).

Поэтическое творчество — ведущая тема Ф.К. Сологуба: «Только творчество во всех его проявлениях делает пребывание человека на земле жизнью. Искусство — это и есть высшая форма жизни».

Текст печатается по изданию:

**1. Ф. Сологуб. Стихотворения. — Л.: Сов. писатель, 1978:**

- Рифма — С. 79;
- Что напишу? Что изреку... — С. 91;
- Творчество — С. 109;
- Терцинами писать как будто очень трудно? — С. 122—123;
- Суровый звук моих стихов — С. 232;
- Предстоящих несчастий предтечами — С. 287—288;
- Беспредельно утомленье — С. 357;
- Снег на увядшей... — С. 388;
- Пьяный поэт — С. 393;
- Я испытал превратности судеб — С. 413—414;
- Для тебя, ликующего Феба... — С. 414—416;
- Поэт, ты должен быть бесстрастным... — С. 418—419;
- Ах, этот вечный изумруд... — С. 476.
- Я не люблю строптивости твоей — С. 482—483.

2. Ф. Сологуб. Демоны поэтов. Собр. соч.: В 12 т. — СПб.: Сирин, 1913. — Т. 10. — С. 169—186.

3. Искусство наших дней // Русская мысль. — 1915. — № 12. — С. 35—62.

**МЕРЕЖКОВСКИЙ ДМИТРИЙ СЕРГЕЕВИЧ** [2(14).VIII.1865, Петербург — 9.XII.1941, Париж] — поэт, писатель, философ, литературный критик, драматург, организатор журнала «Новый путь».

Метапоэтика Д.С. Мережковского представлена в книге «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893), в статьях «М.Ю. Лермонтов — поэт сверхчеловечества» (1908—1909), «Две тайны русской поэзии» (1915) и др., а также в поэтических текстах.

Интерес к современной ему французской поэзии, религиозно-мистические искания определили участие Д.С. Мережковского в зарождавшейся в России декадентской культуре.

Одной из парадоксальных черт метапоэтики Д.С. Мережковского является отрицание литературного творчества, утверждения в начале века о неизбежном конце русской литературы (современная литература в России «оглупила себя, чтобы жить»). Мережковские (Д.С. Мережковский и его жена З.Н. Гиппиус) выдвинули лозунг «религиозной общности» — магистральной идеей преемственности русских революционеров, начиная с декабристов, к исканиям и духовным заветам — святым и абсолютным — радикальной русской интеллигенции, в том числе и к ее эстетическим требованиям. Д.С. Мережковский боролся за религиозное (теургическое) искусство, тот «божественный идеализм», без которого, как ему казалось, нет путей в будущее. В качестве трех главных элементов нового искусства критик выдвигал мистику, символику и «расширение художественной впечатлительности».

Мировую историю Д.С. Мережковский рассматривает как триединый процесс: язычество с его культом плоти сменяется церковным христианством (в отличие от истинного учения Христа) с его умерщвлением плоти и аскетизмом. Но истинное христианство, считал Д.С. Мережковский, исчерпало себя, и перед нами открывается царство «Третьего завета»: соединение плоти и духа. Другими словами, судьба мира проходит через 3 основных этапа: Бога-Отца, Творца Ветхого Завета, когда жизнь развивается по закону «господин и раб»; Сына Божьего Христа (отношения «отец и дитя»), длящегося и поныне; а в грядущем откроется «Третий Завет» — Царство Духа, когда жизнь будет проходить в любви и интимности и начнется Новая религиозная эпоха в жизни человечества. К 1909 году Религиозно-философское общество усилиями Д. Философова и З. Гиппиус превратилось в литературное с публицистическими интонациями.

В начале 90-х годов Д.С. Мережковский выступает адептом «субъективной критики», противопоставляя ее критике объективной, научной, стремящейся «только к холодной, бесстрастной исторической достоверности». Н. Минский называл субъективную критику Д.С. Мережковского миссионерской и проповеднической. «Каждая проповедь, как известно, — писал Минский, — должна быть обмотана вокруг какого-нибудь текста. Мережковский избрал текстом для своей «неохристианской» проповеди всю русскую литературу».

Д.С. Мережковский утверждает прорыв за «пределы предельного», освобождение от бремени «низкой» реальности, погружение во нематериальный мир «символов» и «знаков» вечного духовного бытия как главное содержание поэзии.

Концепция субъективного метода в метапоэтике формировалась у Д.С. Мережковского параллельно с рядом религиозно-философских идей, в частности с идеей «нового религиозного сознания» — неохристианства. Романтическая по существу, она нашла полемическое заострение в борьбе поэта с позитивистской идеологией и неприемлемым для него «художественным материализмом» писателей-реалистов, а также с «историческим христианством».

Эссе Мережковского о Лермонтове подверглось критике Ю.Н. Айхенвальда, считающего, что основное противопоставление в статье — Пушкина и Лермонтова — неверно, как неверно и созерцательное начало русской литературы, о котором пишет Мережковский. Особенности метапоэтического текста Мережковского Айхенвальд определяет так: «Шопенгауэр говорит, что писать надо архитектурно, а не так, как играют в домино, — приставляя слова к словам. Д.С. Мережковский в известном смысле мог бы служить наглядным опровержением этому правилу: он часто играет в домино, он приставляет слова к словам, цитату к цитате, — и тем не менее как вывод получается у него и красота, и смысл. <...> И все же Шопенгауэр прав; и все же, несмотря на искусство игрока, ему, тонкому игроку, сопротивляешься — иллюзия рассеивается. Ум слов не делает самого Мережковского. И основная мысль его статьи меркнет, не успевши просиять. Без пафоса и внутренней подлинности, его искусная мозаика не переходит в картину» (Ю.Н. Айхенвальд. Мережковский о Лермонтове // Силуэты русских писателей. — М.: Республика, 1994. — С. 103).

По-видимому, это одна из сторон знаменитого эссе Д.С. Мережковского; интуитивные прозрения поэта о поэте еще ждут своих интерпретаторов.

Текст печатается по изданию:

1. Д.С. Мережковский. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. — М., 1991:
  - Лермонтов — поэт сверхчеловечества — С. 378—415.
  - Две тайны русской поэзии — С. 416—482;
2. Д.С. Мережковский. Акрополь: Избр. Лит.-критич. статьи. — М.: Кн. Палата, 1991:
  - Из книги «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» — С. 158—172;
  - О мудром жале — С. 315—316.



3. Д.С. Мережковский. Собр. стихотворений. — СПб.: Фолио-пресс, 2000:

- Поэту — С. 59;
- Поэту наших дней — С. 78—79;
- Дон Кихот — С. 134—136;
- Смерть Надсона — С. 138—139;
- Совесть — С. 142—143;
- Уж дышит оттепель, и воздух полон лени — С. 152—153;
- Певец — С. 201—202;
- Поэт — С. 235.

**ГИППИУС ЗИНАИДА НИКОЛАЕВНА** [8(20).XI.1869, Белев — 9.IX.1945, Париж] — поэт, писатель, литературный критик.

Метапоэтика З.Н. Гиппиус представлена статьями «Необходимое о стихах» (1903), «Нужны ли стихи» (1903) и др., а также стихотворными произведениями.

«Символизм делает прозрачными явления жизни и говорит понятно о непонятном», — пишет З.Н. Гиппиус. «Прозрачность» как непереносимое условие поэтической интерпретации жизни означала для поэта метафизический ракурс в их осмыслении. Поэтические образы и мотивы лишены самоценного значения, они только указывают, «кивают» на те смыслы, которые за ними угадываются.

Истинная суть поэтического самовыражения раскрывается для З.Н. Гиппиус в религиозном плане; художественное начало поглощается началом религиозным, подлинно сущностным и безусловным. Образная ткань стихотворения предстает как эманация отвлеченных понятий и представлений, как форма выражения невыразимого. З.Н. Гиппиус признавалась, что не видит особого интереса в сочинении вещей «посюсторонних»: «Я <...> очень искренно считаю себя неспособной к вещам трезвым, сочным, как я выразилась — “из плоти и крови”». В ранней книге М. Шагинян, посвященной поэзии Гиппиус, сделаны подсчеты. «Перед нами в обеих книгах всего 161 стихотворение. Из них более пятидесяти являются выражением отношения автора к Богу, прямого или косвенного, с неизменным упоминанием имени Божьего; причем одиннадцать из этих стихотворений <...> суть прямые — по форме и содержанию — молитвы, сознательно облеченные автором в стихотворную форму» (О блаженстве имущего. Поэзия З.Н. Гиппиус. — М., 1912).

Непереносимым условием творчества, по мнению З.Н. Гиппиус, является предельная отчетливость в воплощении творческого задания, ясность и «простота». Эта простота — не первоначальная элементарность, а итог прохождения через сложности. «...меня пленяет, — пишет она В. Ходасевичу, — этот ваш современный уклон к простоте, искание второй простоты (первая — ненаходима, да и сохрани Бог к ней возвратиться)».

З.Н. Гиппиус определяет стихи как форму, в которой высказывается «самое свое интимное всем». Это — сочетание двух даров — умения найти и удачно соединить слова и дара «своего я».

З.Н. Гиппиус поражала сознанием и даже культом своей исключительности («Люблю я себя, как Бога», — писала она в раннем стихотворении «Посвящение»). Ей была свойственна нарочитая манера говорить наперекор общепринятым суждениям, сражать противника очень злыми репликами. «Изломанная декадентка, поэт с блестяще-отточенной формой, но холодный, сухой, лишенный подлинного волнения и творческого самозабвения», — так опреляли З.Н. Гиппиус [Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924—1974). — Париж; Нью-Йорк. — 1987. — С. 34]

После 1905 года в метапоэтических воззрениях З.Н. Гиппиус утверждается своеобразный «утилитаризм», обусловленный доктриной религиозной общечеловечности, предпологавшей соединение задач общественно-политического и религиозного обновления. Ограничение творческой деятельности рамками эстетических, узкопрофессиональных задач она считала недостойным и выступала против декадентства, игнорировавшего общественную проблематику.

О необходимости учиться истинной свободе слова З.Н. Гиппиус также писала в статье «Опыт свободы»: «Пусть не говорят мне, что в России, мол, никогда не было свободы слова, а какой высоты достигла наша литература! ...мы говорим о *той мере* свободы, при которой возможна постоянная борьба за ее расширение. Довоенная Россия такой мере во все времена отвечала» (Литературный смотр: Свободный сб. — Париж, 1939. — С. 9—10).

В одном из стихотворений, не вошедших в прижизненные книги стихов, Гиппиус дала формулу метапоэтики:

Тройною бездонностью мир богат.  
Тройная бездонность дана поэтам.  
И разве поэты не говорят  
Только об этом?  
Только об этом?  
Тройная правда — и тройной порог.  
Поэты, этому верно верьте.  
Только об этом думает Бог:  
О человеке.  
О любви.  
И Смерти.

Гиппиус была одной из первых, кто начал давным-давно, в конце XIX века, разрабатывать нестандартные метры и ритмы, экспериментировать со строфической



(в частности, оригинально разрабатывать русский сонет). В свои книги она избегала включать открытые эксперименты, но стоит отметить, что многое в них предвосхищает искания футуристов: поиски рифмы к главенствующему в стихотворении или строке слову, «несогласие рифмы», «передние рифмы», «основные рифмы» и др.

В центре метапоэтики З. Гиппиус и ее поэзии — мысль. Б.А. Садовский отмечал: «На всем творчестве З.Н. Гиппиус лежит печать глубокой мысли, отнюдь не рассудочности; в нем, если можно так выразиться, преобладает чистый ум. <...> Самые стихи Гиппиус — спокойные, холодные мысли, овеянные дыханием поэзии» (Современник. — 1912. — № 5. — С. 363).

С.К. Маковский, говоря о сухости поэзии З. Гиппиус, сравнивал ее со стальной гравюрой, но при этом приводит отзыв Иннокентия Анненского: «Эта отвлеченность вовсе не схематична по существу, точнее — в ее схемах всегда сквозит или тревога, или несказанность, или мучительное качание маятника в сердце» (Пайман А. История русского символизма. — М., 1998. — С. 45)

Текст печатается по изданию:

**З.Н. Гиппиус. Стихотворения. — СПб., 1999:**

- Необходимое о стихах — С. 71–74;
- Колодцы — С. 200;
- Есть речи — С. 231;
- Свободный стих — С. 210–211;
- Сиянья — С. 263.

**БРЮСОВ ВАЛЕРИЙ ЯКОВЛЕВИЧ** [1(13).XII.1873, Москва — 9.X.1924, там же] — поэт, прозаик, публицист, драматург, критик, литературовед, переводчик.

Метапоэтика В.Я. Брюсова представлена статьями «Звукоспись Пушкина» (1923), «Левизна Пушкина в рифмах» (1924), «Опыты по метрике и ритмике» (1918), «Ключи тайн» (1904), «Пророк» (нач. 20-х годов), «Синтетика поэзии» (1924) и др., а также многочисленными стихотворными произведениями.

Метапоэтика В.Я. Брюсова сложилась под влиянием теории познания Лейбница, философских воззрений Спинозы, Гегеля, Канта, поэтических достижений французских символистов, А.С. Пушкина, А.А. Фета, иррациональной философии Шопенгауэра и Ницше.

Метапоэтический дискурс В.Я. Брюсова характеризуется энциклопедичностью. Его творчество связано с естественнонаучным знанием его времени (Эйнштейн, Резерфорд, Бор, Циолковский, Чижевский): «Я интересуюсь, — говорил Брюсов, — не только поэзией, но и наукой, вплоть до четвертого измерения, идеями Эйнштейна, открытием Резерфорда и Бора... Материя таит в себе неразгаданные чудеса... Что такое душа, как не материальный субстрат в особом состоянии». Поэта интересуют проблемы логики (Н. Васильев), лингвистики (В. Гумбольдт, А. Потебня), эстетики (Гегель, Шопенгауэр, Ницше, Соловьев).

Основой метапоэтики В.Я. Брюсова следует считать теории творчества В. фон Гумбольдта и А.А. Потебни. Одним из центральных понятий метапоэтики является синтетика поэзии. Один из аспектов этого понятия — синтез научного и художественного знания. Утверждая, что поэтическое произведение приводит к синтетическому суждению, В.Я. Брюсов подчеркивал, что «в подлинном создании поэзии это суждение всегда — широкая новая мысль, равноценная лучшим завоеваниям науки, т.к. сущность поэзии — идеи, а не что иное». Поэзию и науку роднит, по Брюсову, познание истины. Метод ученого — анализ; художника — синтез. Если наука идет от представления к понятию, то поэзия, наоборот, претворяет понятия в целостные представления, хотя за каждым таким представлением скрыта некая условная «истина, взятая аксиоматично». По Брюсову, двум типам творчества, научному и художественному, соответствует два типа речи — научная и поэтическая. Они оперируют предельно противопоставленными категориями: научная — терминами (в основе — понятия); поэтическая — образами (в основе — представления).

Основываясь на антиномизме Канта и применении его к творчеству В. фон Гумбольдтом и А.А. Потебней, В.Я. Брюсов считает антиномию существом всякого истинно художественного произведения: «Где есть такая антиномия, неразрешимая аналитическими методами науки, вступает в свои права искусство, в частности поэзия, достигающая синтеза своими приемами образности и наглядности». В статье «Истины», определяя «поэтический критерий» — антиномизм поэзии, В.Я. Брюсов конструирует новую логику, предваряя выводы русского логика Н. Васильева о законе исключенного четвертого и датского физика Н. Бора о глубоких истинах («deep truths»), в основе которых лежат взаимоисключающие определения одного и того же объекта. Таким образом, В.Я. Брюсову по сути удалось создать, обосновать поэтическую логику и репрезентировать ее в поэтических текстах.

В метапоэтике В.Я. Брюсов пересматривает многие системы и ценности, выработанные русской литературой конца XIX века, разрушает привычные стереотипы читательского восприятия, утверждает релятивизм истин и право полной свободы творческого сознания. Цель искусства — «выражение полноты души художника», где находят примирение «день и ночь, Митра и Адонис, Христос и Дьявол».

В предисловии к сборнику «Русские символисты» (вып. I.) поэт определяет символизм как лирику тонких, едва уловимых переживаний, намеков, оттенков, нюансов, случайных ассоциаций и капризно построенных ассонансов, цель которой — «рядом сопоставленных образов как бы загнипотизировать читателя».

Определяя поэтическое мировоззрение В.Я. Брюсова, Д.Е. Максимов пишет, что хотя поэт был бесконечно далек от Пушкина, «...все же пушкинское творчество, широта его содержания явились как бы образцом, моделью поэтического мира Брюсова. Он сознательно стремился приблизиться к пушкинской «всесторонности», к пушкинскому «принципу эха», к стройности и ясности Пушкина, усвоить его ритмы, его интонации и характер движения его поэтической мысли. <...> Обращение к пушкинскому творчеству и — шире — к русской классике вообще помогло Брюсову упорядочить, дисциплинировать свою поэзию, бороться за освобождение ее от наиболее резких проявлений декадентской манеры» (Максимов Д.Е. Брюсов: Поэзия и позиция. — Л.: СП, 1969. — С. 81).

Экспрессивные призывы символистов к эгоцентризму и даже себялюбию оставались по сути упрощенно понятым нищезанятием. Еще в 1898 году его крайних представителей — Бальмонта, Добролюбова — В. Брюсов назвал своими оставшимися в прошлом идеалами, а годом позже «обожание лишь себя» отверг как «низшую заповедь» (Литературное наследство. — Т. 85. — С. 743).

Брюсовский эстетизм — это защита «свободного искусства», содержанием которого должна стать «душа художника, его чувствование, его воззрение», а форма воздействует своими собственными средствами — стихотворным размером, неслучайными рифмами, звуковым обликом слова (Собр. соч. — Т. 6. — С. 62, 235). Свою теорию «свободного искусства Брюсов противопоставляет как утилитарной народнической эстетике, так и петербургским религиозным исканиям символистов».

Статьи Брюсова выполнены в различных жанрах: литературно-критические декларации («Ключи тайн» — 1904, «Священная жертва» — 1905), статьи-обзоры («Футуристы» — 1913, «Акмеисты» — 1913), критический диалог («Карл V», «Здравого смысла тартарары» — 1914). Он пользовался также жанрами статей-трактатов, статей-публикаций, комментативных заметок, рецензий, отзывов, «кропотливых академических изысканий» (по приблизительным данным, более 600 статей и рецензий, 80 из них посвящены исследованию творчества Пушкина). Глубинное постижение пушкинского наследия В. Брюсовым дало А. Блоку основания назвать его поэтом «пушкинской плеяды», а А. Белый в своей рецензии писал, что автор, покинув «болотистую страну декадентских исканий», пришел к «пушкинской простоте сложности, себя упрядившей» (Белый А. Брюсов. — С. 395).

В статье «Ключи тайн», открывающей первый номер «Весов», Брюсов писал: «Все мы живем в вечности. Те вопросы бытия, разрешить которые может искусство, — никогда не перестают быть злободневными. Искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество». Эти слова имеют двоякое назначение: прежде всего, они утверждают право художника на познание мира теми средствами и способами, которые выходят за рамки нашего обыденного сознания; но в то же время в них звучит уверенность, что искусство должно быть не просто переложением в стихи банальных современных истин, но и само по себе оно обладает суверенной областью познания. «Как известно, — пишет Н.А. Богомолов, — в природе всякого практического творчества лежат три краеугольных камня: научность, художественность и публицистичность. В зависимости от эпохи, от индивидуальности критика, от предмета исследования на первый план выходят то одна, то другая, то третья сторона. В своем историческом развитии критика Брюсова все три типа использовала» (Богомолов Н.А. Жизнь среди стихов // Валерий Брюсов: Среди стихов. — Л.: СП, 1990. — С. 31).

Следует отметить прогностический мотив метапоэтики В.Я. Брюсова (особенно после 1917 года): подводя итоги литературного развития предреволюционной эпохи, определить «смысл современной поэзии», дать прогноз на будущее.

Текст печатается по изданию:

**В.Я. Брюсов. Собрание сочинений: В 7-ми т. — М., 1975:**

**Т. 1:**

- Сонет к форме — С. 33;
- Творчество — С. 35—36;
- Юному поэту — С. 99—100;
- Поэту — С. 447;
- Служителю муз — С. 533.

**Т. 2:**

- Поэт — Музе — 65;
- Родной язык — С. 66—67;
- Памятник — С. 96—97;
- Певцу «Слова» — С. 186;
- Последние поэты — С. 255—258.

**Т. 3:**

- Ученик Орфея — С. 10—11;
- К.Д. Бальмонту — С. 82;
- Новый синтаксис — С. 154—155;
- Поэзия («Ты знаешь, чью любовь мы изливаем в звуки?») — С. 213;
- Поэзия («Поэзия везде...») — С. 213;
- Я за то свою мысль ненавижу — С. 214;
- Сонет о поэте — С. 254—255;
- Есть слова волшебства — С. 259—260.
- Опыты по метрике и ритмике — С. 457—544.

**Т. 6:**

- Ключи тайн. — С. 78—93;
- Синтетика поэзии — С. 557—570.

**Т. 7:**

- Левизна Пушкина в рифмах — С. 148—162;
- Пророк — С. 178—196.

**БАЛЬМОНТ КОНСТАНТИН ДМИТРИЕВИЧ** [3(15).VI.1867, дер. Гуминищи Владимирской губернии — 24.XII.1942, Нуази-ле-Гран, близ Парижа] — поэт, прозаик, драматург, критик, эссеист, переводчик.

Метапоэтика К.Д. Бальмонта представлена в книге «Поэзия как волшебство» (1915), в статьях «Русский язык», «Звуковой зазыв» (1925), «Малое приношение», «Звездный вестник» и др., а также в стихотворных произведениях. Она формировалась под влиянием поэзии и метапоэтики Г. Ибсена, П.Б. Шелли, Э. По, Ш. Бодлера, В.Я. Брюсова.

«Я» поэта находится в центре метапоэтики К.Д. Бальмонта. Его поэт — поэт романтического типа, свободный от всяких социальных обязанностей и этических норм и чуждый повседневной действительности. «Моими лучшими учителями в поэзии были — усадьба, сад, ручьи, болотные озера, шелест листьев, бабочки, птицы и зори», — напишет поэт на закате жизни в статье «О поэзии Фета» («Где мой дом?». М., 1992. — С. 369).

Искусство, с его точки зрения, — воплощение отдельных мгновений жизни, преломленных через интуитивное восприятие художника. Поэзия обладает магической силой, так как исполнена музыки. К.Д. Бальмонт считал музыку особым таинственным искусством, непосредственно связанным с природными стихиями.

Поэт — тема и смысл, магистральный образ и цель его стихов. Внешний мир интересует К.Д. Бальмонта постольку, поскольку он может выразить «Я» поэта. Эгоцентризм прослеживается во всем его творчестве. «Как неожиданна собственная душа!» — писал он Ясинскому (1900), не уставая следить за непредсказуемыми поворотами своей души, за собой, за своими переменчивыми впечатлениями. «Мимолетность» — один из основных концептов метапоэтики К.Д. Бальмонта: человек существует только в данное мгновение, в данный миг выявляется вся полнота его бытия; веще слово приходит в этот миг — и всего на миг. Эстетика символизма напрямую смыкается здесь с импрессионизмом. Внимание к мимолетности характеризует К.Д. Бальмонта как символиста, так как в символе он сопрягает миг и вечность. В метапоэтических размышлениях поэта импрессионизм предстает как одна из разновидностей литературного творчества. Бальмонт отмечает, что «символизм, импрессионизм и декадентство суть не что иное, как психологическая лирика, меняющаяся в составных частях, но всегда единая в своей сущности» (Горные вершины. — М., 1904. — С. 77). Бальмонт рассматривает декадентство как мирозерцание поэта, символизм — как творческий метод, а импрессионизм — как стиль: «Импрессионист — это художник, говорящий намеками, субъективно прожитыми, и частичными указаниями воссоздающий в других впечатление видимого им целого» (там же, с. 77—78).

Идея относительности языка и поэтического слова, воспринятая символистами из теорий В. фон Гумбольдта — А.А. Потебни, находит в метапоэтике К.Д. Бальмонта яркое выражение. Соединяя музыкальность поэтической речи с некоторыми моментами лингвистического учения А.А. Потебни (о «внутренней форме» слова), Бальмонт размыкает принципы смысловой значимости звука в поэтическом слове. Если А.А. Блок утверждает действенность слова, могущество («Слова поэта суть уже его дела. Они проявляют неожиданное могущество: они испытывают человеческие сердца...»), то у К.Д. Бальмонта слово обладает заговорной силой, волшебством, а «...заговорное слово побеждает самое грозное зло и вызывает к жизни самые желанные сочетания творческой мечты».

Лирический герой его поэзии движим стремлением окунуться в «безбрежность» мира, в бесконечное его разнообразие, поклониться всем богам и стихиям, изведать высшую полноту и интенсивность переживания каждого мгновения, каждой «мимолетности» жизни. «Стихийничество» Бальмонта исследователи связывают с культом красоты, безразличием к этическим ценностям, равнодушием к социальным проблемам и попыткой возвысить безусловную свободу демонической, «все преступающей личности».

«Музыка нашей поэзии в ноты свои любовно занесет его звучное имя, — пишет Ю.Н. Айхенвальд. — Сокровищница наших сюжетов все-таки примет яркие причуды его настроений, переливы от простого к утонченному, его родину, его экзотику, его искусство и даже искусственность <...>. Он к себе не строг, и тот ветер, которому он уподобляет свою поэзию, бесследно унесет многое и многое из его неудачных песен и незрелых дум; но именно потому, что этот ветер развеет его плевелы, навсегда останется от Бальмонта тем больше красоты». (Айхенвальд Ю.Н. Бальмонт: В кн.: Силуэты русских писателей. — М.: Республика, 1994. — С. 377).

Текст печатается по изданию:

**1. К.Д. Бальмонт. Избранное: Стихотворения; Переводы; Статьи. — М., 1983.:**

- Хвала сонету — С. 109—110;
- Разлука — С. 111;
- Нам нравятся поэты — С. 114.
- К Бодлеру — С. 114—115;
- Я — изысканность русской медлительной речи... — С. 137—138;
- Мои песнопения — С. 138;
- Я не знаю мудрости — С. 177;

- Безглагольность — С. 191;
  - Как я пишу стихи — С. 229—230;
  - Поэт — С. 334;
  - Лучший стих — С. 339—340;
  - Лермонтов — С. 354—355;
  - Русский язык — С. 424—426;
  - Глагольные рифмы — С. 458;
  - Заветная рифма — С. 465—466;
  - Звездный вестник — С. 623—626;
  - Сквозь строй — С. 632—637.
  - Русский язык — С. 637—644;
- 2. К.Д. Бальмонт. Поэзия как волшебство. — М., 1915.**

**БЕЛЫЙ АНДРЕЙ** [псевд.; наст. имя — БОРИС НИКОЛАЕВИЧ БУГАЕВ; 14(26).X.1880, Москва — 8.I.1934, там же] — поэт, писатель, критик, философ, теоретик русского символизма.

Основные метапоэтические произведения представлены книгами «Символизм» (1910), «Луг зеленый» (1910), «Ритм как диалектика и «Медный всадник» (1929), «Жезл Аарона» (1917), «Поэзия слова» (1916) и статьями, в частности «Мысль и язык (философия языка А.А. Потебни)» и др., а также стихотворными произведениями.

Формирование метапоэтики А. Белого проходило под влиянием увлечения естественными науками (математикой, химией, астрономией), философией греческих мыслителей, Лейбница, Канта, Бэкона, Гельмгольца, Спинозы, Спенсера, Шопенгауэра, Ницше, Соловьева, неокантианства, эзотерической философией, антропософией Штайнера, психологией Вундта, историософией Шпенглера, религиозной философией. Метапоэтика А. Белого — это программа жизнетворчества. Сама жизнь трактуется им как одна из категорий творчества.

Основой метапоэтики Андрея Белого является философия языка В. фон Гумбольдта, Г. Штейнгаля, А.А. Потебни; учению последнего он посвятил специальную работу, введя имя ученого в ряд таких имен, как Менделеев, Лобачевский, Мечников, Пирогов. Поэта привлекает учение об антиномиях В. фон Гумбольдта, проблема связи языка с художественным творчеством, учение о внутренней форме слова. Он считает, что с включением «грамматики и языкознания в эстетику» изменяется сущность теории словесности. Для теории символизма учение А.А. Потебни имеет огромную роль: теория творчества сталкивается с теорией знания, и общие задачи их объединяют. «Потебня одинаково должен быть дорог и теоретикам мысли, и теоретикам искусства, — считает А. Белый, — множество положений, высказываемых и обоснованных Потебней, независимо от него всплыли, как боевые лозунги, еще и доньше оспариваемые школой искусства. Литературная школа символизма выдвинула следующие положения:

- творчество обуславливает познание;
- форма художественного произведения неотделима от содержания: это единство и есть символ искусства;
- корни мифического и религиозного творчества таятся в символе: между религией, мифологией и искусством есть внутренняя реальная связь.

На все три положения еще за сорок лет отвечает Потебня положительно: творчество слов исторически первее познавательного творчества, познавательное творчество, описав круг, возвращается к метафоре. <...> самый материал поэтического символа, слово, есть единство содержания и формы во внутренней форме. В сущности, слово — наклонность к метафорическому мышлению; это же последнее порождает миф, развивающийся в религию. Таковы ответы Потебни. Этими ответами он из прошлого связует себя с нами» (Логос. — М.: «Мусагет», 1910. — Кн. 2. — С. 240—258).

Система символизма представлялась поэту в виде мировоззренческой пирамиды, гранями которой должны служить наука и религия, поэзия и естествознание, философия техники и философия искусства, познание творчества. В вершине пирамиды, по мысли А. Белого, сойдутся монизмы: материализм, идеализм, рационализм, позитивизм, мистицизм. При этом модуляцией послужит история философии и культуры. «Наукообразность» теоретических построений А. Белого, его тяготение к жанру трактатов — с обстоятельным научным аппаратом, чертежами, схемами и формулами — все это отталкивало почитателей таланта поэта.

Ф.А. Степун называл мышление А. Белого — «упражнения на летящих трапециях под куполом одинокого “я”». Представление о «цельном мировоззрении» поэт связывал с понятием «символизм», с категорией символа. Обращаясь к этимологии, А. Белый противопоставляет символ (от греч. *συμβάλλω* — «вместе бросаю, соединяю») синтезу (от греч. *συντίθημι* — «вместе полагаю») как органическому соединению, а не механическому конгломерату.

По мысли А. Белого, символ — «это образ, взятый из природы и преобразованный творчеством, символ есть образ, соединяющий в себе переживания художника и черту, взятые из природы». Символ способен передать на сокровенном языке намек и внушения все невыразимое, сверхчувственное, неадекватное внешнему слову. Для поэта, как и для других символистов, характерна установка на языковую относительность. Отсюда один из главных тезисов А. Белого — о магии слова.

Разрабатывая принципы стиховедения как точной науки, А. Белый осмыслил целую систему фигур ритма и на ее основе пытался выявить ритмическую стилистику всех значительных русских поэтов.



Необычная художественная форма должна была выразить смутные, по преимуществу мистико-апокалиптические настроения автора. Дерзновенен сам замысел литературного произведения, создаваемого по законам музыкального жанра: с использованием перекрещивающегося чередования тем, приемов рефрена, контрапункта, «музыкального» строения фраз и т.п.

«Всеорганизующим тяготением оставалась антропософская насыщенность художественной и мемуарной прозы Белого, определившая такую особенность его произведений, как экзистенциальный принцип изображения явлений жизни, проводимый последовательно и настойчиво. Эта сущность его творчества предвосхитила многие открытия литературы XX века» (Ревакина А.А. Белый // Русские писатели 20 века: Биографический словарь. — М., 2000. — С. 85).

Метапоэтический дискурс А. Белого является многомерным, многоярусным, фактически стереометрическим, комментарии, в частности, к «Символизму», представляют собой особый жанр метапоэтики. Парадоксальность мысли А. Белого проявляется в том, что он строит строгую теорию, идя путем арабесок.

С 1910-х годов под влиянием антропософии Р. Штайнера поэт переопределяет символ как «образ духа в душе», или как «душу самосознающую». Третий сборник стихов А. Белого «Урна» (1909) отразил освоение поэтом разнообразных философских систем, поиски стройной идейно-эстетической концепции символизма; в нем сказались изучение стиховедческой литературы, ритмической выразительности русской поэтической классики от Пушкина до современников поэта.

Круг идей А. Белого Вс. Иванов рассматривает и в эпистемологии России начала века: «В одной из ранних и основных своих статей (1909 г.) «Эмблематика смысла» он писал: «Символическое единство есть единство формы и содержания». Он вовсе не склонен свое понимание символа ограничить только культурной действительностью своего времени. Напротив, по его словам: «как часто мы видим в истории, что символ изображается условными образами; в понятие о нем необходимо вводится образное содержание при помощи средств художественной изобразительности: символ не может быть дан без символизации; потому-то мы олицетворяем его в образе; образ, олицетворяющий Символ, мы называем символом в более общем смысле этого слова». Сходное утверждение необходимости внешней, воспринимаемой стороны у символа (позднее, в 20-е годы развитие в эстетических трудах М.М. Бахтина) в это же время обнаруживается и у других мыслителей, которые, как и связанный с ними единством позиции молодой Белый, стремились подойти к осмыслению искусства во всеоружии методов современных им естественных и точных наук и философии. Так, П. Флоренский в письме Андрею Белому от 8.V.1904 г. (ГБЛ) различает «символизируемые» и «символизированные» (т.е. «означающее» и «означаемое» применительно к знаку в семиотике), указывая на наличие согласованности между этими сторонами символа и выдвигая в связи с этим программу исследования символики разных народов и разных эпох, которую позднее он частично успел реализовать, дав при этом в предисловии к словарю символов и критическую оценку сделанного символистами (в том числе Белым) и не сделанного ими» (Иванов Вяч.Вс. О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества. — М.: СПб., 1988. — С. 339).

Интересны замечания Ю.М. Лотмана, касающиеся «поэтического косноязычия» А. Белого: «Свой путь А. Белый осмыслял как “поиски языка”, как борьбу с творческой и лично-биографической немотой. Однако эта немота осмыслялась им как проклятие, и как патент на роль пророка. <...> Андрей Белый отводил себе роль пророка, но роль истолкователя он предназначал тоже себе. Как пророк нового искусства он должен был создавать поэтический язык высокого косноязычия, как истолкователь слов пророка — язык научных терминов — метаязык, переводящий речь косноязычного пророчества на язык схем, стиховедческой стилистики и стилистических диаграмм. Правда, и истолкователь мог впасть в творческий экстаз, и тогда, как это было, например, в монографии «Ритм как диалектика», вдохновенное бормотание вторгалось в претендующий на научность текст. Более того, в определенные моменты взаимное вторжение этих враждебных стихий делалось сознательным художественным приемом и порождало стиль неповторимой оригинальности» (Лотман Ю.М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Там же, с. 437—438).

Текст печатается по изданию:

**1. А. Белый. Собр. соч. Стихотворения и поэмы. — М., 1994.:**

- Алмазный напиток — С. 254;
- Слово — С. 303.
- Будем искать мелодии — С. 320—323;
- Поется под гитару — С. 324—325;
- Поэт — С. 403—404;
- Предисловия в сборнике «Стихотворения» — 1923, Берлин. Вместо предисловия» — С. 480—482.
- Вместо Предисловия — С. 488—492;

**2. А. Белый. Символизм. — М., 1910.:**

- Эмблематика смысла — С. 49—143;
- Лирика и эксперимент — С. 231—285;
- «Не пой, красавица, при мне...» А.С. Пушкина — С. 396—428.
- Магия слов — С. 429—448;

**3. А. Белый. Мысль и язык (философия языка А.А. Потебни) // Логос. — М., 1910. — Кн. 2. — С. 240—258.**



**ИВАНОВ ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВИЧ** [16(28).II.1866, Москва — 16.VII.1949, Рим] — поэт, драматург, переводчик, историк, теоретик символизма.

К метапоэтическим работам относятся сборники «По звездам (статьи и афоризмы)» (1909) и «Борозды и межи. Опыт эстетические и критические» (1916), «Родное и вселенское» (1917), а также стихотворные произведения.

Метапоэтика В.И. Иванова, его философские и эстетические воззрения характеризуются многими исследователями как филологические. Его называют филологом и даже сверхфилологом. Д.Е. Максимов приводит несколько высказываний о том, что у него «филологическое чувство жизни, филологическая ориентировка во всех сферах, в поэзии, в мистике, в религии, в политике, повсюду». В.И. Иванов «живет не в первичном бытии, а во вторичном, филологическом бытии, и там ему все открывается. Он живет в очарованиях языка, очарованиях слов, как самостоятельным замкнутом бытии» (Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. — Л.: СП, 1975).

Поддерживая символический культ Аполлона и Диониса, В.И. Иванов говорит о синтезирующем свойстве языка: «Если я поэт, я умею живописать словом, если, поэт, я умею петь с волшебной силой... если, поэт и мудрец, я владею познанием вещей и, улаживая сердце слушателя, наставляю его разум и воспитываю его волю...» Установка на соединение и синтез моделируется на основе мифологического образа «лестницы Иакова»: «Ежели искусство вообще есть одно из могущественных средств человеческого соединения, то о символическом искусстве можно сказать, что принцип его действительности — соединение... И в каждом произведении истинно символического искусства начинается лестница Иакова». Дионис как символ снятия всяческих граней и перегородок, единонаправленности культуры, религии и искусства, воплощает в метапоэтике В.И. Иванова идею всеединства В. Соловьева.

По мысли В.И. Иванова, символ неисчерпаем и беспределен в своем значении. При этом делается установка на внушающую силу символа, который «неадекватен внешнему слову». Символ многолик, многомыслен и всегда темен в последней глубине. В качестве критерия отличия символа от аллегории поэт выделяет его неразложимость, органичность его образования, кристаллическую структуру: «Аллегория — учение, символ — означенное. Аллегория — иносказание, символ — указание. Аллегория логически ограничена и внутренне неподвижна, символ имеет душу и внутреннее развитие, он живет и перерождается», — пишет поэт. В означенном символа В.И. Иванов видел его знаковую природу, подразумеваемая под этим «шифрованное сообщение, подлежащее прочтению при помощи найденного ключа». Для осмысления символа важно означенное и преобразовательное начало творчества. При этом поэт предпринимает любопытную классификацию художественных направлений. Основным критерием здесь выступает соотношение слов и вещей, а также элемента подражательности творчества: «Человек уступает этому влечению подражательности или для того, чтобы вызвать в других наиболее близкое, по возможности адекватное представление о той или иной вещи, или же для того, чтобы создать представление о вещи, заведомо отличное от нее, намеренно ей неадекватное, но более угодное и желанное, нежели сама вещь. Реализм, как принцип означенности вещей, многообразен и разнолик в зависимости от того, в какой мере напряженна и действительна, при этом означенности, миметическая сила художника. Когда подражательность утверждается до преобладания, мы говорим о натурализме; при крайнем ослаблении подражательности мы имеем перед собой феномен чистой символики» («По звездам»: Стихи и афоризмы. — СПб.: ОРБ, 1909).

Символ — главное понятие философии искусства В.И. Иванова — именуется им монадой, что актуализирует идею микрокосмичности, «зеркальности целого в части» Лейбница. Смысл формируется «узнаванием» и констатацией «частичности», каждый отблеск опознается как конечный пункт луча, пронзающего всю толщу культуры и исходящего из единого и единственного источника. В имени В.И. Иванов совмещает метафизическое значение «начала» как платоновской идеи, как «*princípio*», и его хронотопическое значение: это то, с чего нечто начинается — и в пространстве, и во времени.

В метапоэтике В.И. Иванова семиотизации подвергается вся жизнь, теперь уже не отделяемая от искусства, становящаяся своего рода «новым жанром». В связи с «теургическим предназначением искусства» поэт призван не только обнаруживать, но и вносить смысл в мир, творить мир как символический, активно создавать связи и соответствия.

Творчество Вяч. Иванова, создателя оригинальной версии русского символизма, которую современники с полным правом называли «*philologia sasga*», «священная любовь к слову», преломило в себе две магистральные тенденции искусства «серебряного века»: возвращение русской культуры к духовным основам христианства и — одновременно — творческое осмысление и воссоздание художественных архетипов Возрождения, Средневековья, Античности, не пережитых русской культурой в их классическом, европейском варианте. По мнению Г. Федотова, русская империя изначально томилась тоской по Греции и Риму, и насытить эту тоску смог только Вяч. Иванов. Действительно, в «русской античности» Вяч. Иванова воплотились как христианские интуиции древней Эллады, так и чаяния Третьего завета, присущие неорелигиозным исканиям России нач. XX в.; В. Брюсов пронизательно заметил, что основной пафос поэзии Вяч. Иванова — сочетание жажды античной полноты жизни с христианским культом жертвы, страдания.

С нач. 1890-х гг. Вяч. Иванов испытывает значительное воздействие идей Ф. Ницше, усваивая и ретранслируя их, однако, в соответствии с христианскими нормами и ценностями. Ницшеанская концепция «дионисийства» опосредована и гуманизирована у Вяч. Иванова учением Вл. Соловьева об универсальном божественном Всеединстве как пределе хаотичного, оргиастического начала в человеке и универсуме. Учение

Ницше о «духе музыки» как иррациональной, экстатической, «дионисийской» основе эллинской культуры также переводится Вяч. Ивановым в регистр православия — идеи «соборного», сверхличного, «вселенского» единения личности, народа, мироздания.

Становясь основой всей системы взглядов Вяч. Иванова, «дионисизм» определяет его концепцию символизма и символа, теорию мифа и драмы, театра. В ницшеанской концепции Диониса автора более всего привлекало сплетение смерти и возрождения, особый синтез Христа и эллинского героя, первым из богов принесшего в жертву людям свое пламенеющее сердце (последующее развитие эти мотивы получают в сб. стихов и трагедии «Прометей»). Именно в этом ключе трактовал М. Волошин книгу Вяч. Иванова «Эрос» как наиболее родственную своим собственным интуициям в статье «“Эрос” Вячеслава Иванова» (1906): «Надо было, чтобы снова воскресло почитание культа Дионисова, и чтобы Фридрих Ницше втайне возжег древний жертвенник забытого бога, и чтобы сам Вячеслав Иванов написал свое исследование об “Эллинской религии страдающего бога”, и чтобы ключи русской жизни возмущались до самых своих истоков таинствами оргийных революционных действий, дабы древний гений Эрос, старший сын Хаоса, мог явить свой лик и имя его могло быть произнесено снова».

В работе «Эллинская религия страдающего бога» (Новый путь. — 1904. — № 1—3, 5, 8—9; первоначально прочитано в 1903 году в качестве лекций в парижской Высшей рус. школе общественных наук) Вяч. Иванов говорит о «дионисийском восторге» как о единственной силе, преодолевающей ужас всепоглощающей смерти, скорбь и муку живущего. «Животворность» ивановского Диониса, в отличие от «засушенного Аполлона», «гербаризации живых цветов культуры», присущих новому искусству России и Запада, отметил Вл. Эрн, видевший в Вяч. Иванове «мыслителя огромной, пленительной глубины, ослепительного мастера слова, который в наши дни развил динамичное понимание культуры как явления, находящегося в синтетической зависимости от творческой стихии жизни» (Эрн Вл. Борьба за Логос. М., 1911. С. 110).

Сборник важнейших статей «По звездам» (СПб., 1909) окончательно утвердил Вяч. Иванова в качестве признанного, последовательного и бескомпромиссного мэтра русского символизма. В культурологии Вяч. Иванова символизм предстал как искусство «изначальное», но затем забытое, подавленное др. способами восприятия и отражения мира. Задача поэта, по мнению Вяч. Иванова, состоит в подлинном осмыслении теории творчества и возрождении символизма; ведь художник, «будучи органом народного самосознания, есть вместе с тем и тем самым — орган народного воспоминания. Через него народ вспоминает свою древнюю душу и восстанавливает спящие в ней возможности» (По звездам. С. 50).

Автор полагал, что символы были исконно заложены народом в души его поэтов как некие идеальные формы и смыслы; символ «всегда темен в последней глубине», это «органическое образование» имеет душу, перерождающуюся, неисчерпаемую и беспредельную в своем значении. Категорию символа Вяч. Иванов непосредственно связывал с мифом: «В большом всенародном искусстве мы идем тропой символа — к мифу... Из символа вырастает искони существовавший в возможности миф, это образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения, народного и вселенского... Только народный миф творит народную песню и храмовую фреску, хоровые действия, трагедии и мистерии. Мифу принадлежит господство над миром» (там же. С. 39). Для Вяч. Иванова символизм одновременно воспоминание и пророчество о той истинно религиозной эпохе, когда этот тип творчества соединит две разрозненные ныне сферы бытия — «realia» и «realioga» (реальное и реальнейшее), преодолев главный, по мнению Вяч. Иванова, «недуг» современного символизма — «недуг дисгармонии» поэтов, не примиривших «религиозного и эстетического сознания» (О поэзии И. Ф. Анненского // Аполлон. — 1910. — № 4).

Вяч. Иванов — теоретик «реалистического символизма» — считал себя поэтом «единосушной реальности» в духе средневековья, а не «реальноподобия», характерного для культуры Ренессанса. Его представление о том, что «высшая реальность течет через Символ», непосредственно сопоставимо с имеславческим движением — напряженными размышлениями в русской религиозной философии и филологии рубежа 19—20 вв. о природе слова как Имени Божьему, тождестве имени и сущности, «Слова-Бога» и «Слова-Символа» (Вл. Соловьев). Акцентированная символизмом магичность слова, внутренне близкая учению исихазма о «стяжании энергий», пронизана у Вяч. Иванова единой интуицией слова, иконы как образов Божьих, «символов Символа» религиозной культуры и христианской антропологии.

Своеобразной кульминацией, контрапунктом культурософии Вяч. Иванова являются сборники статей «Борозды и межи» (М., 1916) и «Родное и вселенское» (М., 1917). «Человек, взятый по вертикали в свободном росте в глубь и высь, — единственное содержание искусства; вот почему религия всегда умещалась в большом и подлинном искусстве, ибо Бог всегда на вертикали Человека», — пишет Вяч. Иванов (Борозды и межи. С. 163). Здесь же он вновь обосновывает свое понимание мифа как возможности выхода в метаисторию, утверждая, что миф творится «ясновидением веры» и является нашим «астральным сном», «коренной интуицией сверхчувственных реальностей». Особое место в теории символизма Вяч. Иванов отводит древней мистерии — чудотворному действию античного демоса, синкретичному единству мифа и священной оргии. По мнению Вяч. Иванова, в культуре Нового времени теургические потенции искусства способны реализовываться в трагедии, драме, возрождающих традиции «соборного» творчества.

В сборнике «Родное и вселенское» также присутствуют все основные мотивы культурософии Вяч. Иванова, однако лейтмотивом этой книги является публицистический пафос, апология «духовного лика славянства». События 1-й мировой войны придали

новые обертоны неустранимой проблеме русского самосознания — проблеме Востока и Запада в национальной самоидентификации России. Стремление русского символизма к образованию «христианского духовного космоса» обрело у Вяч. Иванова всю полноту концепции целостной, религиозной универсальной и национальной самобытной культуры славянства. В этой же книге Вяч. Иванов формулирует свое понимание революционных событий: «Революция протекает внерелигиозно. Целостное самоопределение народное не может быть внерелигиозным. Итак, революция не выражает донныне целостного народного самоопределения» (С. 185).

В историософии Вяч. Иванова, однако, понятие «революция» через категорию памяти связано с понятием «культура».

Е.Г. Эткинд утверждает, что метапоэтика Вяч. Иванова формируется в десятых — начале двадцатых годов в полемике с формалистами ОПОЯЗа, прежде всего Брикком и Шкловским, а также с лингвистическим формализмом (Л. Щерба). Ближе всего Вяч. Иванов, пожалуй, к тому из своих младших современников, на которого он неоднократно ссылается в лекционном курсе, — В.М. Жирмунскому; их объединяет признание общим учителем А.Н. Веселовского и стремление, вслед за Веселовским, подвести под теоретическую поэтику фундамент поэтики исторической. <...> ...для Р. Якобсона и Вяч. Иванова общее признание, что поэзия — прежде всего — язык. Однако для футуристов — и их истолкователей — формалистов — язык материален, поэтический прием — единственный «герой» науки о литературе — тоже; искать идейный смысл для них едва ли не преступно <...> Подобный антисемантизм Вяч. Иванову чужд. (Эткинд Е.Г. Вячеслав Иванов и вопросы поэтики // Там, внутри. — СПб.: Максима, 1997. — с. 194 — 195).

Текст печатается по изданию:

**1. В.И. Иванов. Собр. соч.: В 4-х т. — Брюссель, 1971—1987:**

- Заветы символизма — Т. 2 (1974), с. 588—603;
- Мысли о символизме — Т. 2 (1974), с. 604—612;
- О новейших теоретических исканиях в области слова — Т. 4 (1987), с. 631—650;
- Мысли о поэзии — Т. 3, с. 650—672;
- Наш язык — Т. 4 (1987), с. 673—680.

**2. В.И. Иванов. — Стихотворения. Поэмы. Трагедия. — СПб., 1995. — Кн. 1.:**

- Творчество — С. 84—85;
- Темные музы — С. 136;
- Поэты Духа — С. 155;
- Художник и поэт — С. 186;
- Переводчику — С. 194;
- Современники — С. 187—188;
- Апотропэй — С. 292—293;
- Венок — С. 293;
- Бог в лупанарии — С. 293—294;
- Тени Случевского — С. 294;
- Sonetto di risposta — С. 296;
- Ultimum Vale — С. 309;
- Поэту — С. 310—312;
- Ты царским поездом назвал (Александр Блоку) — С. 426—427.

**3. В.И. Иванов. — Стихотворения. Поэмы. Трагедия. — СПб., 1995. — Кн. 2.:**

- Поэзия — С. 89;
- Поэт на сходке — С. 230—232;
- Язык — С. 133.

**БЛОК АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ** [16(28).XI.1880, Санкт-Петербург, — 7.VIII.1921, Петроград] — поэт, драматург, публицист, литературный критик.

Метапоэтика А.А. Блока представлена в статьях «О лирике» (1907), «Письма о поэзии» (1908), «О современном состоянии русского символизма» (1910), «О назначении поэта» (1921) и др., а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения А.А. Блока находятся в русле идей А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Р. Вагнера, А.А. Григорьева, Ш. Бодлера, В.С. Соловьева. Его метапоэтика носит динамичный характер, рождается в процессе диалога со старшими и младшими символистами и в рефлексии над собственным творчеством.

Для метапоэтики А.А. Блока характерна смена целостных, имеющих символический характер картин мира, в центре каждой из которых — образ, воплощающий представления об основном, субстанциональном начале мира. В раннем творчестве такое начало воплощалось в образе Вечной Женственности, далее, в период первой русской революции, — в символе-категории «стихия». Характерно представление поэта об искусстве как хранителе национальных картин жизни, мысль об активной, «жизнетворческой», пересоздающей мир силе искусства. В русле романтической эстетики один из ключевых символов бытия у А.А. Блока — представление о мировой субстанции как «духе музыки», что свидетельствует об эстетическом понимании бытия.

Картина мира А.А. Блока связана с мифопоэтическими представлениями. Символ, миф являются, по мнению поэта, наиболее глубокими отражениями действительности.

В качестве посредника между читателем и поэтом употребляется «условный» язык. К языку складывалось отношение как к синтезу — язык как особый

материал поэзии должен вбирать в себя возможности материалов других искусств, в первую очередь музыки и живописи (символистский культ Аполлона и Диониса). Но не в подражании им проявляется синтезирующее свойство языка, а в самих его музыкальных и живописных потенциях. «Условный язык» характерен и для метапоэтики. При этом метапоэтический дискурс А.А. Блока органически связан с его поэтическим и драматургическим творчеством, системой повторяющихся символов. Разные типы текстов представляют собой взаимоинтерпретирующие системы. Анализируя метапоэтические тексты А.А. Блока, Д.М. Поцепня приходит к выводу о том, что «при выявлении эстетического начала в семантике блоковского слова велика роль большого контекста. Художественные мысли отдельных употреблений открываются нередко лишь в глубокой перспективе целой статьи, всей критической прозы и шире — творчества поэта. Именно в системе эстетически действенных словесных средств Блока оживают, наполняются новым эстетическим содержанием стершиеся метафоры: обнаруживается авторское своеобразие <...> употреблений. <...> Анализ отдельных словесных образов в лирике и критике и публицистике поэта обнаруживает единство эстетических свойств слова в поэзии и прозе А. Блока, а также организует цельность этих двух жанров» (Поцепня Д.М. Проза А. Блока. — Л.: ЛГУ, 1976. — С. 131.)

Один из центральных концептов метапоэтики А.А. Блока — «гармония». В ее определении он в целом исходит из античной эстетики. Для него гармония — «согласие мировых сил, порядок жизни» в противоположность беспорядку, хаосу: «Из хаоса рождается космос, стихия таит в себе семена культуры, из безначалия создается гармония. Порядок — родное дитя беспорядка». Одна из основных сил гармонии — порядок, или преодоленный беспорядок. Именно гармония, по А.А. Блоку, — подлинная действенная сила, способствующая преобразованию мира. Она должна родиться из безначальной стихии, то есть хаоса жизни; поэт должен привести «эти звуки в гармонию, то есть дать им форму», и, наконец, «внести гармонию во внешний мир». Таким образом, гармония — категория не только поэтики, но и жизнетворчества.

Одним из фундаментальных принципов ее проявления является симметрия. Это понимание во многом противоположно представлениям других поэтов-символистов. Блок конкретизирует понятие симметрии через такие синонимы как «ложь», «мертвечина», говорит о «губительном яде этой правильности», о том, что «правильность разлагающе действует на живую жизнь». Поэт награждает симметрию эпитетами с резко негативной оценкой: «страшно симметрично», «ядовитая симметрия». Анализируя творчество Ф. Сологуба, А.А. Блок особо выделяет понятие «чудовища жизни», хаоса, исказившего гармонию». Понятие симметрии синонимично здесь понятию стилизации, а значит не просто принципу организации, а художественному приему, имеющему определенную семантику. Симметрию в метапоэтике можно интерпретировать не только как внешнюю — жесткую клетку, но и внутреннюю — организующую, которая у А.А. Блока синонимична понятию порядка. Не случайно о «законченных созданиях» А.А. Блок пишет, что они «заклочены в кристаллы форм, которые выдерживают долгое терпение времени».

В метапоэтическом дискурсе символизма декларирование близости поэзии «духу музыки» наиболее свойственно А.А. Блоку. «Мировой оркестр» — один из основных концептов метапоэтики А.А. Блока. На оркестровое начало своих произведений он указывает в статьях «О современном состоянии русского символизма» и «О назначении поэта». Для метапоэтики А.А. Блока характерна платоновская идея двоимирия, а также двойственности, дуализма, стремящегося к синтезированию в символе.

Д.Е. Максимов отмечает, что проза Блока «...поражает своей грацией, естественным изяществом своей словесной ткани, поэтическим слухом автора, но еще более — тем благородно-человеческим чувством целого, в котором исходящие от Блока так называемые чисто эстетические оценки занимают подчиненное место, соответствуют лишь частным истинам. Главное достоинство и ценность прозы Блока — в том, что она по своему внутреннему заданию синтетична в самом высоком смысле этого слова. В статьях Блока изумляет редкое в раздробленном сознании эпохи сочетание духовной напряженности, тонкой художественной культуры с глубоким чувством ответственности перед своей совестью, народом, историей. <...> Проза Блока в целом, а не только в ее языковом разрезе принадлежит к миру искусства, составляя цепь прозаических художественных произведений. <...> ...размышляя об эстетической природе блоковской прозы, необходимо уже на первой стадии этих размышлений обратить внимание на особый характер строящего ее и обтекающего ее сознания. Это — сознание **свободное**, потенциально **синтетическое**, и уже в этом смысле по своей природе — **ценностное**, словесно реализованное именно в таком качестве, объединяющее многие сферы и аспекты восприятия, отражающее — поскольку это возможно — **в каждом реализующем его** проявлении, то есть в каждой единице текста, целостный образ мира, преломленного **целостной** индивидуальностью человека-поэта. <...> Читая прозу Блока, нельзя не увидеть и не понять, что лежащее в ее основе творческое сознание пронизано во всех своих проявлениях высоким чувством совести...» (Максимов Д.Е. Поэзия и проза А. Блока. — Л.: СП, 1975. — С. 263—265.)

Текст печатается по изданию:

А.А. Блок. Собр. соч.: В 8-ми т. — М. — Л.: ГИХЛ, 1962: Т. 1:

- Поэт в изгнании и в сомнении... — С. 42;
- Хоть все по-прежнему певец... — С. 43;



- Когда я стал дряхлеть и стынуть... — С. 281.
- Т. 2:**
- Поэт — С. 69—70;
- Незнакомка — С. 185—186;
- Они читают стихи — С. 245.
- Т. 3:**
- К Музе — С. 7—8;
- О, я хочу безумно жить... — С. 85;
- Искусство — ноша на плечах... — С. 115;
- Поэты — С. 127—128;
- Анне Ахматовой — С. 143.
- Т. 5:**
- О лирике — С. 130—159;
- Письма о поэзии — С. 277—300.
- О современном состоянии русского символизма — С. 425—436.
- Т. 6:**
- О назначении поэта — С. 160—168.

**КУЗМИН МИХАИЛ АЛЕКСЕЕВИЧ** [6(18).X.1872, Ярославль — 3.III.1936, Ленинград] — поэт, критик, прозаик, драматург, литературно-художественный критик, композитор.

Метапоэтика М.А. Кузмина представлена в статьях «О прекрасной ясности» (1910), «Эмоциональность как основной элемент искусства» (1923), а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения М.А. Кузмина близки пушкинской традиции гармонического стиля, символизму, экспрессионизму, авангардизму.

В.М. Жирмунский считает М.А. Кузмина «последним русским символистом». Искусство начинается для него с того мгновения, когда хаос побежден и все предметы располагаются в правильном и прекрасном порядке. Идея порядка, точных и строгих выверенных форм «аполлинийской» ясности — важные черты метапоэтики М.А. Кузмина.

С 1907—08 годов имя М.А. Кузьмина прочно входит в ряд русских символистов, авторов журналов «Весы», «Золотое руно» (а с 1909 — и «Аполлон»), хотя вряд ли можно признать его безусловно принадлежащим к этому направлению. Утверждение: «Мы можем назвать Кузьмина последним русским символистом. Он связан с символизмом мистическим характером своих переживаний, но в стихи он не вносит этих переживаний как непобежденного, смутного и трепещущего хаоса» (Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 107), — кажется ныне излишне решительным. Вообще М.А. Кузьмин предпочитал сторониться уже сложившихся литературных групп, особенно когда чувствовал в них строгость дисциплины (и потому особенно неверно частое причисление его к акмеистам, хотя некоторыми сторонами творчества он и был к ним близок), но и в широком теоретическом плане отнесение его к символистам наталкивается на серьезные возражения исследователей. Прежде всего это связано с тем, что даже в тех случаях, когда «мистический характер его переживаний» вполне ощутим, он не переходит в свойственное символистам представление о двоимирии как практически необходимой составляющей мирозерцания. Но и в более конкретных столкновениях М.А. Кузьмин чаще старается дистанцироваться от символизма как направления. Так, в рассказе «Высокое искусство» (1910) он полемизирует со статьей Вяч. Иванова «Заветы символизма» (см.: Богомолов Н.А. Михаил Кузьмин... С. 139—144), заодно иронически изображая и З. Гиппиус; в 1912 году он демонстративно отрекается от символизма в «Письме в редакцию» (Аполлон. — 1912. — № 6). И его творческая эволюция показывает, что он все более и более начинает стремиться к отказу от «большого стиля», на который символисты ориентировались.

Статья «О прекрасной ясности» оказала огромное влияние на метапоэтический дискурс акмеизма. Центральное положение ее — «прекрасная ясность», или «кларизм», которое поэт связывает с традицией латинской поэзии. Под «прекрасной ясностью» М.А. Кузьмин понимает не «расщепленность духа», а стройность, религиозный долг как способ найти в себе мир с собою и с миром; это ясная гармония и архитектоника, логичность в замысле, построении произведения, в синтаксисе, любовь к слову, экономия в средствах и скупость в словах, точность и подлинность. Кларизм, который декларировался еще символистами, удивительным образом совпадает с понятием Э. Гуссерля «приведение к ясности», которое осуществляется через языковую действительность и выявляется в интенциональной направленности на предмет. «Хочется говорить о предметах внешней жизни, — пишет об акмеистах, воспринявших идею кларизма, В.М. Жирмунский, — таких простых и ясных» (Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л.: Наука, 1977. — С. 107). Речь идет не просто о предметной направленности, но о сходном с феноменологической постановкой переживании предметности.

В 1907 году М. Кузьмин пишет: «Я люблю в искусстве вещи или неизгладимо жизненные, хотя бы и грубоватые, или аристократически уединенные».

Жизнь воспринимается поэтом как бесконечное движение, и даже смерть не могла оборвать цепь человеческих воплощений, где каждый когда-либо живший на земле вписывался в тот Божий мир, в котором равновеликими оказывались все и все. Подобная сложность поэтического мышления далеко не всегда воспринималась современниками адекватно. Чаще всего о раннем поэтическом творчестве М. Кузмина



предпочитали говорить, подобно Брюсову: «...везде и всегда он хочет быть милым, красивым и немного жеманным. Все, даже трагическое, приобретает в его стихах поразительную легкость, и его поэзия похожа на блестящую бабочку, в солнечный день порхающую в пышном цветнике» (Брюсов В.Я. Среди цветов. — М., 1990. — С. 379).

М.А. Кузмин в статье «Капуста на яблонях» заявлял о недопустимости применения утилитарных критериев к оценке произведений искусства: «К искусству чуть не с сотворения мира прилагаются разнообразнейшие (смотря по умонастроению эпохи), но одинаково чуждые ему мерки: моральные, утилитарные, политические, эстетические, философские и т.п. Все это, конечно, мимо цели».

Кузмин приобрел известность как мастер стилизаций и перевоплощений. К прошлому и настоящему он подходил как к условной театрализованной действительности.

Текст печатается по изданию:

**1. Кузмин М. Арена: Избр. стихотворения. — СПб.: Северо-Запад, 1994.**

- Пуститься бы по белу свету... — С. 71–72;
- С чего начать? Толпою торопливой... — С. 86;
- Эпилог — С. 156–157.

**2. Кузмин М. О прекрасной ясности // Аполлон. — 1910. — №4. — С. 5–10.**

**3. Кузмин М. Проза и эссеистика: В 3-х т. Т. 3. Эссеистика. Критика. — М.: «Аграф», 2000.**

- Аналогия или Провидение (О А.С. Хомякове как о поэте) — С. 17–20;
- Литературные статьи. Бальмонт — С. 246–249;
- Литературные статьи. Валерий Брюсов — С. 253–255;
- Эмоциональность как основной элемент искусства — 375–380.

**4. Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве. — Петроград: Полярная звезда, 1923.**

- Живые люди и натуральные — С. 30–31;
- Мечтатели — С. 154–157;
- Крылатый гость, гербарий и экзамены — С. 172–176;
- Эмоциональность и фактура — С. 177–179.

**4. Кузмин М. Стихотворения. — СПб.: Академический проект, 1999.**

- С какою-то странной силой... — С. 160.
- Из глины голубых голубок... — С. 247.
- Отдых. — С. 249–250.
- Пушкин. — С. 424–425.
- Гете. — С. 425.
- Лермонтову — С. 425–426.
- Стихи об искусстве — С. 465.
- Искусство — С. 467–468.
- Муза — С. 468.

**ИВАНОВ ГЕОРГИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ** [29.X.(10.XI).1894, Ковно — 26.VIII.1958, Йер, Франция] — поэт, прозаик, участник «Цеха поэтов».

Метапоэтика Г.В. Иванова представлена в основном стихотворными произведениями. В своей метапоэтике Г.В. Иванов солидаризуется с манифестами акмеистов: желанием точности поэтического слова, уходом от обсуждения тем, требовавших абстрактного поэтического инструментария, с ориентацией на говорной, а не напевный стих. Служение Логосу, вслед за О.Э. Мандельштамом, он понимает как высшее предназначение поэта, включающее в себя все богатство и разнообразие жизни как его самого, так и окружающего мира. Г.В. Иванов подчеркивает трагедийность существования поэта. Его ориентация на метапоэтику акмеистов подобна «страсти неопита». Поэт полемизировал с манифестами кубофутуристов, в которых декларировался отказ от поэтической культуры прошлого.

В метапоэтике Г.В. Иванова утверждается такое построение стиха, которое дает возможность создавать впечатление полной спонтанности в мире: сосредоточенность поэта на том, чтобы до дна дочерпать свою душу, передать ее содержание, уже как бы не думая о форме, о ритме, о звуке. Основы метапоэтики Г.В. Иванова точно определил Н. Гумилев: «В отношении тем Георгий Иванов всецело под влиянием М. Кузмина. Те же редкие переходы от «прекрасной ясности» к насмешливой нежности восемнадцатого века, к восторженно-звонким стихам-молитвам. Но, конечно, подражание уступает оригиналу и в сложности, и в силе, и в глубине». (Аполлон. — 1912. — № 3–4. — С. 101.)

В метапоэтике Г. Иванова наблюдается установка на цитатность, опора на известные факты искусства, вводимые в стих как уже готовый суток ассоциаций. Это было важно для поэта более всего как символ культуры, к которой он себя причислял, как имена, которыми он готовился, пользуясь словами другого поэта, переключаться в надвигающемся мраке. Этот прием, называющийся «цитатность» отметил впервые В. Марков. (Марков В. Русские цитатные поэты (П.А. Вяземский и Г. Иванов) // To honor Roman Jakobson the Hague. — Paris, 1967. — Vol. 2.)

В «Распаде атома» (1938) поэт писал о неизбежной границе, которой XX в. отделил современное искусство от традиции прошедших веков: художник теперь не вправе утешать зрителя вымышленной красотой и заставлять его проливать слезы над вымышленными судьбами. Конечно, традиция может оказаться — и ежеминутно оказывается — сильнее индивидуальных установок.

«Иванов — первый крупный поэт этой эпохи, открывший преимущества заниженной самооценки лирического героя по отношению к бытию, — считают авторы

библиографического словаря «Русские писатели 20 века» (М., 2000). — Это поэт, которому не страшно быть хуже читателя.

Удивительным образом Иванов в своей поздней лирике не заботится ни о разнообразии и богатстве словаря, ни о метафорической изощренности речи, пользуется прозаическим синтаксисом и употребляет слова преимущественно в основном, а не в переносном смысле. Его поэзия воистину не страшится быть «глуповатой» — настолько ее создатель свободен и умен. На самом деле она, конечно, ничуть не «глуповата», а пленительно, изысканно проста.

Из пепла, из ничего рождается шелково нежная, как только что затянувшаяся рана, ткань ивановских стихов. Напоминая о боли и скрывая ее, эта лирика произвольно оправдывает нашу грешную жизнь и грешную плоть. Оправдывает не из гордыни и не по слабости, но ради того, чтобы дать почувствовать: всякой личности дано хоть когда-нибудь, хоть на мгновение ощутить скрытую от глаз и слуха, всегда лишь брезжащую гармонию: «В награду за мои грехи, / Позор и торжество, / Вдруг появляются стихи — / Вот так... Из ничего» («Портрет без сходства»).

Из этого «ничего» Иванов создал в лирике «все». Адамович написал в год смерти поэта: «...постараемся забыть отдельные стихи Георгия Иванова, отдельные его строки, — что остается от них в памяти? Не колеблясь я скажу — свет...». И дальше поэт и критик, продолжительнее всех знавший Иванова при жизни, описывает свойства этого света в ледяном ивановском эфире: «...тихое, таинственное, немеркнувшее сияние, будто оттуда, сверху, дается... человеческому крушению смысл, которого человек сам не в силах был найти...» (Новый журнал. [Нью-Йорк]. — 1958. — № 52. — С. 61–62)».

Текст печатается по изданию:

**1. Г.В. Иванов. Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. — М.: Книга, 1989:**

- Как вымысел восточного поэта... — С. 43;
- Дитя гармонии — александрийский стих... — С. 43–44;
- Слово за словом, строка за строкой... — С. 80–81;
- В награду за мои грехи... — С. 94;
- Восточные поэты пели... — С. 101–102;
- Я не стал ни лучше и ни хуже... — С. 103;
- «Желтофиоль» — похоже на фиолетовую... — С. 115;
- «Мелодия становится цветком... — С. 116;
- Поэзия: искусственная поза... — С. 129;
- О нет, не обращаюсь к миру я... — С. 133–134.

**2. Г.В. Иванов. Собрание сочинений: В 3-х т. Т. 3. Мемуары. Литературная критика. — М.: «Согласие», 1994.**

- «Стихи о России» Александра Блока — С. 472–476.
- Черноземные голоса — С. 483–489.
- В защиту Ходасевича — С. 511–515.

**ГУМИЛЕВ НИКОЛАЙ СТЕПАНОВИЧ** [3(15).IV.1886, Кронштадт, — 25.VIII (?) 1921, Петроград] — поэт, прозаик, драматург, переводчик, критик, организатор литературного объединения «Цех поэтов».

Метапоэтика Н.С. Гумилева представлена в статьях «Жизнь стиха» (1910), «Наследие символизма и акмеизм» (1913), «Читатель» (опубликовано в 1923), «Анатомия стихотворения» (1921) и др., а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтика Н.С. Гумилева формировалась под влиянием символистской традиции, в особенности поэтических манифестов В.Я. Брюсова. Впоследствии поэт заявляет о себе как о приверженце культа строгой и четкой поэтической формы. Первостепенным моментом в литературном творчестве Н.С. Гумилев полагает «работу мозга». Поэт указывает, что «русская поэзия» в XX в. «попрощала с кустарным способом производства и стала искусством трудным и высоким, как в былые дни своего расцвета». Н.С. Гумилев утверждает поэзию, где «слова искренни, переживания глубоки, образы рождаются свободно». В отличие от символистов, идеалом поэта становится не музыкальная певучесть стиха, зыбкость и неопределенность слов и образов, а предметность, предельная четкость и выразительность при строгой, чеканной простоте внешнего композиционного построения и отделки.

Н.С. Гумилев был ведущим литературным критиком журнала «Аполлон» в начале века, специализировался на анализе поэзии. Позднее рецензии и статьи Н.С. Гумилева были собраны в книге «Письма о русской поэзии» (Пг., 1923; с предисловием Г.В. Иванова).

Молодых поэтов, сосредоточившихся вокруг «Аполлона» первоначально можно было принять за третье поколение символизма. Первым шагом к отчуждению от него было создание в 1911 году «Цеха поэтов», настаивавшего на особом внимании к поэтической технике. Самоопределение поэтов было подкреплено изданием журнала «Гиперборей» (СПб., 1912–13).

Отрицая преобладание аморфного образа и иррационального начала у символистов, поэты-акмеисты отказались от принципа, выдвинутого еще французскими символистами — «музыка прежде всего». Вместо музыки как высшего искусства акмеисты выдвинули архитектуру и живопись, а вместе с тем и пластическую выразительность образа в поэзии.

Все это потребовало изменить отношение к слову, которое перестало быть в арсенале акмеистов «символом, неисчерпаемым в своей глубине» (Вяч. Иванов), приближаясь к общеупотребительной речи. Эти новации дали основание В. Жирмунскому говорить о зарождении «неореализма» в недрах новой школы. И хотя реалистический элемент присутствовал в палитре акмеистов скорее как потенция, акмеизм воспринимался как искусство менее элитарное, чем символизм, менее притязавшее на звание поэзии для избранных.

Искушенный во всякого рода литературных баталиях, Брюсов вообще отказывал акмеистам в праве на самостоятельность, назвав их мнимой школой. «Акмеизм — выдумка, прихоть, столичная причуда, и обсуждать его серьезно можно лишь потому, что под его призрачное знамя стало несколько поэтов, несомненно талантливых», — писал он в журнале «Русская мысль» (1913. — № 4). А. Блоку тоже была чужда позиция «цеховых» начал, в которой едва ли не на первое место ставилась ювелирная техника стихописания. Позже, в послеоктябрьские дни, он скажет гневные и беспощадные слова об акмеистах в известной статье «Без божества, без вдохновенья» (1921): «...Гумилев и некоторые другие “акмеисты”, несомненно даровитые, топят самих себя в холодном болоте бездушных теорий и всяческого формализма, они спят непробудным сном без сновидений, они не имеют и не желают иметь тени представления о русской жизни и жизни мира вообще; в своей поэзии (а следовательно, и в себе самих) они замалчивают самое главное, единственно ценное: душу» (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1962. — Т. 6. — С. 183).

Н.С. Гумилев полагал, что каждое стихотворение представляет, с одной стороны, живой и целостный организм, все элементы которого — слово, ритм, рифмы, размер и строфическое построение — находятся в теснейшем, неразрывном, постоянном взаимодействии друг с другом, усиливая его «гипнотическую» силу, а с другой — должны обладать способностью нераздельно слиться с миром художественных тем и идей. В его метапоэтике наблюдается пересечение идей феноменологии, учения В. фон Гумбольдта — А.А. Потебни и установок акмеизма. Определение поэзии Н.С. Гумилев дает, исходя из взглядов А.А. Потебни: «...по определению Потебни, поэзия есть явление языка как особая форма речи. Всякая речь обращена к кому-нибудь и содержит нечто, относящееся как к говорящему, так и слушающему, причем последнему говорящий приписывает те или иные свойства, находящиеся в нем самом». Это нечто, «относящееся к говорящему и слушающему», во многом держится на представлении, или внутренней форме, т.к. именно она образна, наглядна, живописна, что так важно для акмеистов, ведь «отношение представления к значению и составляет внутреннюю форму слова» (Д.Н. Овсяннико-Куликовский). Интересен термин «эйдолология», принятый в «Цехе поэтов». Н.С. Гумилев считал, что «эйдолология подводит итог темам поэзии и возможным отношениям к этим темам поэта... эйдолология непосредственно примыкает к поэтической психологии». Термин несомненно этимологически связан с греческим *eidos* (образ, форма, сущность) — понятием идеи вещи, ее «вида». По Платону, это идея, умопостигаемая форма, существующая у отдельных вещей. У Гуссерля — это чистая сущность вещи, итог интеллектуального созерцания предмета, результат предметной деятельности сознания. Гуссерль говорит о психологии как «строгой науке», это, в первую очередь, переживание предметности, интенциональная направленность сознания. Н.С. Гумилев ведет речь о «поэтической психологии»; следует вспомнить и «психологизм» исследования языка у А.А. Потебни, метод которого А.Ф. Лосев называет не психологическим, а конструктивно-феноменологическим.

Анализируя «материалы искусств», поэт, вслед за О. Уайльдом, утверждает, что наиболее богатый материал искусства — это слово: «У слова есть не только музыка, нежная, как музыка альта или лютни, не только краски, живые и роскошные... не только пластичные формы, не менее ясные и четкие, чем те, что открываются нам в мраморе или бронзе».

Текст печатается по изданию:

**1. Н. Гумилев. Стихотворения и поэмы. — СПб.: Академический проект, 2000:**

- Песнь Заратустры — С. 63;
- Песня о певце и короле — С. 65—67;
- Читатель книг — С. 158;
- Памяти Анненского — С. 215—216;
- Ода Д'Аннунцио — С. 251—252;
- Творчество — С. 266—267;
- Память — С. 325—326;
- Слово — С. 328;
- Мои читатели — С. 344—345;
- Поэту — С. 389.

**2. Н. Гумилев. Письма о русской поэзии. — М.: Современник, 1990:**

- Жизнь стиха — С. 45—54;
- Наследие символизма и акмеизм — С. 55—58;
- Читатель — С. 59—64.
- Анатомия стихотворения — С. 65—68;

**ГОРОДЕЦКИЙ СЕРГЕЙ МИТРОФАНОВИЧ** [5.(17).I.1884, С.-Петербург — 8.VI.1967, Обнинск] — поэт, прозаик, переводчик, драматург, участник «Цеха поэтов». Метапоэтика С.М. Городецкого представлена в статьях «Поэт и национальность» (1908), «Идолотворчество» (1909), «Формотворчество» (1909), «Некоторые течения

в современной русской поэзии» (1913), «Против бессодержательной формы и неформленного содержания» (1936) и др., а также стихотворными произведениями.

Учась в Петербургском университете, С.М. Городецкий сблизился с А. Блоком, повлиявшим на формирование его мировоззрения. Также поэт испытал влияние идей В.И. Иванова — преодоление декадентского индивидуализма в «соборности», значение фольклора, пути от символа к мифу. Еще будучи молодым поэтом, С.М. Городецкий определил важность связи поэзии с древнеславянской мифологией и народным творчеством. Здесь важно отметить влияние на него трудов А.Н. Афанасьева.

В период «Руси» поэт выступает против «излишней изысканности» стихов, ощущения разлада народа и интеллигенции, минорной интонации в поэзии. Он пишет: «Раз человек почувствовал, что тоска не нужна, он русский... Тот факт, что я пишу сейчас, это не мое личное дело, а дело моего народа... водящего моей рукой, когда я пишу эти бодрые слова».

В литературных манифестах акмеизма С.М. Городецкий вместе с Н.С. Гумилевым говорит об изгнании из искусства мистицизма как обязательной темы и основной цели поэтического творчества. С изгнанием из поэтики мистики главное значение получает земной мир, многообразный и яркий: «Борьба между акмеизмом и символизмом... есть прежде всего борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю...» Поэт заявляет об ориентации на романское искусство, которое, в противоположность германскому, «любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию». Он связывает себя с литературной традицией У. Шекспира, Ф. Рабле, Ф. Вийона и Т. Готье. С.М. Городецкий выступает за сознательную раздельность слов вместо музыкальной слитности настроений и художественной неопределенности намеков. Он считает, что значительное произведение искусства требует «меры внутри себя», архитектоники. Поэт утверждает «неизбежность формы».

Как и в концепциях других участников «Цеха поэтов», в системе терминов метапоэтики С.М. Городецкого прослеживается корреляция с терминами феноменологии. Так, понятие «эйдолология» поэт объяснял как «систему образов», присущую каждой выразившейся поэтической индивидуальности.

В послеоктябрьские годы поэт не раз менял литературную и общественную позицию, сотрудничал в изданиях разной поэтической окраски, в т.ч. и близких к коммунистической идеологии.

Текст печатается по изданию:

**1. С. Городецкий. Стихотворения и поэмы. — Л.: Сов. писатель, 1974.:**

- Поэт (Из цикла «Сердце»). — С. 157—158;
- Мать родимая, тебе я эту книгу отдаю... — С. 165;
- Поэт — С. 185—186;
- Поэт — С. 254;
- Ночь, прощай! Я день свой встретил... — С. 298;
- Он верит в вес, он чтит пространство... — С. 309;
- Валерию Брюсову — С. 381—382;
- Велемиру Хлебникову — С. 382—383;
- Перед стихами — С. 392;
- Ямбы — С. 396—398;
- Поэт — С. 435.

**2. Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. — 1913. — № 1. — С. 46—50.**

**3. С. Городецкий. Избр. произведения: В 2-х т. — М.: Худож. лит., 1987.:**

- Лирика Никитина — Т. 2: Проза, с. 523—528.

**АХМАТОВА** (наст. фамилия ГОРЕНКО) **АННА АНДРЕЕВНА** [11(23).VI.1889, Москва — 5.III.1966, Москва, похоронена в Комарово, под Санкт-Петербургом] — поэт, литературовед, переводчик.

Метапоэтика А.А. Ахматовой представлена статьями «Заметки к “Поэме без героя”» (опубликована в 1983 г.), «О XV строфе второй главы “Евгения Онегина”» (опубликована в 1970), «Сказка о золотом петушке» и «Царь увидел пред собой» (1939), «Пушкин и Невское взморье» (опубликована в 1969), а также стихотворными произведениями.

Если в поэтических текстах метапоэтика строится на основе образного восприятия поэта и поэзии, то в прозе она ближе к литературоведческому дискурсу (историко-литературный подход, широко используемые социокультурный и социофизический контексты). Дело поэта осмысливается А.А. Ахматовой как подвижничество, как поручение, «дарованное небесами» вместе с талантом, как жизненный подвиг. Главное свойство истинного искусства, по А.А. Ахматовой, — отношение поэзии к реальности, но реализм творчества поэта не следует рассматривать прямолинейно. В «Тайнах ремесла» находим перекличку, особенно в стихотворении «Творчество», со статьей А.А. Блока «О назначении поэта». Речь «О назначении поэта» была прочитана 13 февраля 1921 г. на вечере в Доме литераторов, посвященном 84-й годовщине со дня смерти А.С. Пушкина. Она стала своеобразным завещанием А.А. Блока. А.А. Ахматова присутствовала на этом заседании. Выступление А.А. Блока произвело на нее огромное впечатление.

В 1911 году А.А. Ахматова входит в организованный Н.С. Гумилевым и С.М. Городецким «Цех поэтов», становится его секретарем. Весной 1912 года из «Цеха поэтов» выделилась группа акмеистов (А.А. Ахматова причисляла к ним Гумилева, Городецкого, О.Э. Мандельштама, В.И. Нарбута, М.А. Зенкевича), которая



противопоставляла себя старшим и младшим символистам, провозгласив культ «вещного мира, конкретной реальности, отказ от мистики и прозреваемых в земных явлениях символов Божьего Царства».

Творчество для А.А. Ахматовой — это соединение непосредственности жизненных впечатлений («свежесть чувств»), интуиции художника с кропотливой работой над формой. В результате — глубочайшее преображение жизни и внутреннего опыта. А.А. Ахматова не раз подчеркивала, что «лирика — это жанр, в котором человек меньше всего выдает себя», что «лирические стихи — лучшая броня, лучшее прикрытие. Там себя не выдашь». «Биографический» метод исследования творчества А.С. Пушкина и интуитивное постижение творческого процесса позволили А.А. Ахматовой выявить многочисленные внутренние связи биографии поэта с его творчеством, которые до нее оставались незамеченными. А.А. Ахматова слышит «человеческий голос в его божественных стихах», выявляет специфику пушкинского лиризма и высказывает заветные мысли о взаимоотношении поэта с читателями. Через личный биографический опыт она воспринимала единство и непрерывность истории, связь прошлого и настоящего, их взаимодействие: «Как в прошедшем грядущее зреет, // Так в грядущем прошлое тлеет». Веря в исторический прогресс, торжество добра, в то, что подлинная поэзия дойдет через «хребты веков», А.А. Ахматова пришла к тому «солнечному доверию к читателю», которое так любила в А.С. Пушкине: «Наш век на земле быстротечен // И тесен назначенный круг, // А он неизменен и вечен — // Поэта неведомый друг».

В метапоэтике А.А. Ахматова отказывается от экстенсивного метода символистов, пользующегося ассоциативной силой слова. В реформе поэтического стиля она утверждает интенсивную энергию слова: новые оттенки значений слова обнаруживаются, не сливаясь, а соприкасаясь, как частицы мозаичной картины. «...весь акмеизм рос от его (Гумилева) наблюдения над моими стихами тех лет, так же, как над стихами Мандельштама» (Новый мир. — 1969. — № 6. — С. 241).

Поэт утверждает «эпиграмматичность словесной формы». В основе ахматовской эпиграмматической формулы, по мнению В.М. Жирмунского, лежит не общее суждение, а точное и тонкое восприятие явлений внешнего мира, конкретизация душевных переживаний. Отсюда — установка на точное предметное значение слова, гармонизация всех компонентов слова, гармонизация всех компонентов поэтической речи, логическая организованность композиции («последовательное смещение планов переднего и заднего»).

Выражение внутреннего состояния через внешние, опосредованные образы, продуманность композиции, эпиграмматичность, рефлексия, оглядка на классическую традицию, оксюморонность сочетаний позволили критикам говорить о сильном влиянии Е.А. Баратынского и специфическом «пушкинизме» А.А. Ахматовой. К этому надо добавить очевидное, хотя и преломленное воздействие некрасовских трехсложных размеров с пропуском одного из двух безударных слогов, вследствие чего ритм приобретает неровный, прерывистый, ломающийся ход, придающий экспрессивную напряженность и драматизм лирическому переживанию. С этим связана также «сюжетность» ахматовской лирики, балладная струя в ее поэзии.

«Пушкин и поэты его времени, воспитанные на традициях классицизма, подсказали Ахматовой образ Музы как объективное воплощение ее поэтического самосознания. Образ Музы-подруги, Музы-сестры, Музы-учительницы и утешительницы происходит через все творчество Ахматовой. Часто он получает реалистические черты, характерные для ее ранней манеры: «Муза ушла по дороге // Осенней, узкой, крутой, // И были смуглые ноги // Обрызганы крупной росой» («Муза ушла по дороге...», 1915). Иногда этот смелый реализм намеренно снижает классический образ, приближая его к бытовой реальности биографической судьбы самой поэтессы: «И Муза в дырявом платке // Протяжно поет уныло...» <...> С годами образ Музы меняется, как и лирический образ самого автора, ее двойника, приобретаая черты сдержанной суровой гражданственности» (Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. — Л.: Наука, 1973. — С. 78–79).

И. Бродский так определяет особенности поэтики и метапоэтические послышки Ахматовой: «Ахматова — поэт строгой метрики, точных рифм и простых предложений. <...> В эпоху, отмеченную обилием технических экспериментов в поэзии, она подчеркнута сторонилась авангарда. Более того, ее технические средства обладают внешним сходством с тем, что в начале века породило волну новаций как в русской поэзии, так и повсеместно: со строфикой символистов, вездесущей, как трава. Это внешнее сходство соблюдалось Ахматовой сознательно: она стремилась не к упрощению, но к усложнению задачи. Ей попросту хотелось вести игру честно, не уклоняясь и не изобретая собственных правил. Иными словами, и в стихотворении она стремилась к соблюдению приличий» (Бродский И. Муза плача // Собр. соч. — Т. 5. — СПб., 1999. — С. 30).

О «скудости слов» в метапоэтике акмеистов говорил еще Б.М. Эйхенбаум, ставя во главу угла тезис Кузмина: «Лаконизм стал принципом построения. Лирика утратила как будто свойственную ее природе многословность. Все сжалось — размер стихотворений, размер фраз. Сократился даже самый объем эмоций или поводов для лирического повествования» (Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова // О поэзии. — Л.: СП, 1969. — С. 86).

Несмотря на мрачные предчувствия, ожидания «последнего суда» и мечты о забвении, Ахматова осознает себя дочерью поколения, перешедшего революционный рубеж. Главной в лирике становится тема творчества и «тайн ремесла». К ней примыкают стихотворения, в которых возникают лики поэтов — Б. Пастернака, О. Мандельштама, В. Маяковского. Выдвижение этой темы на первый план связано с самыми интимными переживаниями и преодолением одиночества. Стихи о творчестве — оправдание «священного ремесла» и возможность избежать забвения, когда исключен доступ к читателю.



Текст печатается по изданию:

1. А.А. Ахматова. **Собрание сочинений: В 6-ти т. — М., 1998.**

**Т. 1. Стихотворения. 1904—1941:**

- Музе — С. 79;
- Нам свежесть слов и чувства прототу... — С. 237;
- Муза ушла по дороге... — С. 247;
- Песня о песне — С. 264;
- О, есть неповторимые слова... — С. 280;
- О, знала ль я, когда в одежде белой... — С. 410;
- Маяковский в 1913 году — С. 465.

**Т. 4. Книга стихов:**

- К стихам — С. 308.
- Сожженная тетрадь — С. 370—371.

2. А.А. Ахматова. **Стихи и проза. — Л., 1976:**

- Борис Пастернак — С. 288—289;
- Пушкин — С. 317;
- Тайны ремесла — С. 309—314.
- А в книгах я последнюю страницу... — С. 315—316;
- Из цикла «Тайны ремесла» — С. 498;

3. Ахматова А. А. **Сочинения. — Paris: YMCA-PRESS, 1996:**

- Заметки к «Поэме без героя» — С. 154—165;
- Болдинская осень — С. 192—203.
- О XV строфе романа «Евгений Онегин» — С. 224—234;
- Пушкин и Невское взморье — С. 251—261;

**МАНДЕЛЬШТАМ ОСИП ЭМИЛЬЕВИЧ** [3(15).I.1891, Варшава — 27.XII.1938, пересыльный лагерь 3/10 Управления Северо-Восточных исправительно-трудовых лагерей] — поэт, прозаик, переводчик, теоретик литературы, член петербургского Религиозно-философского общества.

Метапоэтика О.Э. Мандельштама представлена работами «Разговор о Данте» (1932—1933), «Письмо о русской поэзии» (1922), «Франсуа Виллон» (1910), «Утро акмеизма» (1912), «Слово и культура» (1921), «Письмо о русской поэзии» (1922), «О природе слова» (1922) и др., а также стихотворными произведениями.

О.Э. Мандельштам, энциклопедически образованный поэт, всегда был в курсе достижений современной науки — как гуманитарной, так и естественной. Научные теории, открытия, гипотезы для него не просто предмет чтения, но основа размышления над главными вопросами: сутью истории и исторического бытия.

Метапоэтика О.Э. Мандельштама формировалась под влиянием метапоэтики Е.А. Баратынского, А.А. Дельвига, С.Я. Надсона, И.Ф. Анненского, С. Малларме в диалоге с эстетическими воззрениями других представителей акмеизма, полемически обращенного к символистской традиции.

Название журнала акмеистов — «Аполлон» — подчеркивает их ориентацию не на музыкальное, дионисийское начало, а на аполлоновское, основу которого составляла живопись. «Поэзия намеков и настроений, — по выражению В.М. Жирмунского, — заменяется искусством точно выверенных и взвешенных слов».

Основная проблематика метапоэтики О.Э. Мандельштама коррелирует с идеями феноменологии Э. Гуссерля, находящегося с ним в одной эпистемологической реальности. Если Э. Гуссерль призывает разговаривать с самими вещами, идти к самим вещам, то поэт говорит о «борьбе за представимость целого, за наглядность мыслимого». «Любите существование вещей больше самой вещи, — писал он, — и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма». Речь идет не о направленности поэтического мышления на конкретный предмет, а на его существование, конструирование, то есть это и есть «сознание о» предметах.

О.Э. Мандельштам уточняет творческий процесс, сходный с «приведением ясности» в феноменологии, через соотношение слова и вещи: «Не требуйте от поэзии сутубой вещественности, конкретности, материальности. Это тот же революционный голод, сомнение Фомы <...> Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет стихотворение». Современный поэт — это тот, в ком «поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в его предшественниках пели соловей и роза». В этом положении обнаруживается влияние идей А.А. Потебни о взаимодействии науки и поэзии как разных форм познания. Изложение «искусства поэзии» у Мандельштама находится на грани дискурсивного, научного и поэтического языков.

Важно органическое восприятие поэзии как элемента культуры, как существенного элемента творчества истории. В соответствии со своими философскими взглядами О.Э. Мандельштам отделил историю «как нечто преходящее» и «инфраисторию» — как органическое бытие в ее внутренних закономерностях. Именно эта «инфраистория» находит воплощение в поэтических образах.

В работе «О природе слова» О.Э. Мандельштам развивает идею об «эллинистической» культурной исторической области на Востоке Европе. В эту область он включает и русскую культуру, считая, вопреки данным лингвистики, русский язык эллинистическим. В эллинистической культуре язык свободен от государственных и церковных форм, поэтому «русская культура и История со всех сторон омыты и опоясаны грозной и безбрежной стихией русской речи». Идя вслед за А.А. Потебней и А.Н. Веселовским, он говорит об обогащении внутреннего содержания слова в поэтическом

языке. В метапоэтике О.Э. Мандельштама царит концепт «язык»: язык — основа культуры, нации, ее жизнь, движение. Слово — результат культуры и культуростроительный механизм, Акрополь, противостоящий хаосу, небытию.

В «Разговоре о Данте» поэт искал логические основания новой техники интерпретации художественного текста. В результате он разработал общую модель развертывания этого произведения в системе множества взаимосвязей, рассмотрел его как гармоническое целое. Определение поэтического текста, данное О.Э. Мандельштамом является основой современного научного подхода к тексту и теории его гармонии: «Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ, отличающихся друг от друга только в исполнительской окраске, только в партитуре постоянно изменяющегося приказа орудийной сигнализации...»

Метапоэтика О.Э. Мандельштама характеризуется универсализмом, осмыслением бытия сквозь толщу культуры.

С.С. Аверинцев пишет: «Нам легче понять такое движение мысли, чем современникам Мандельштама: между его временем и нашим — такое явление, как философия Хайдеггера, только и старавшегося о том, чтобы *das Seiende*-сущее не закрывало собою *das Sein*-бытие. Но ведь Мандельштам-то писал: “Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя”, — еще в 10-е годы, то есть лет за тридцать до того, как Хайдеггер только начал приходить к своим темам; а тогда о нем не слыхивали даже немецкие философы, не говоря о русских поэтах. Интересно, конечно, что Мандельштам, толком почти не читавший философов, за исключением... Владимира Соловьева, Бергсона и Флоренского, так близко подошел к важнейшей теме западной философии 30–50-х гг. <...> поэзия Мандельштама идет путем поступательного очищения субстанции от случайных признаков, продолжая в этом отношении импульс символизма, хотя сильно его модифицируя. <...> Взгляд сосредоточен не на вещиности вещи, а <...> на ее бытии — и еще раз на том, что у философа Гуссерля (которого Мандельштам, по-видимому, не знал) называется «интенциональностью», на природе самого познавательного отношения к вещи. <...> Для него это не тема, а ровный фон всех тем» (Аверинцев С.С. Р... Мандельштам. // Знамя. — 1990. — № 4. — С. 212).

«...конкретную стратегию творчества [Мандельштама. — К. Ш.] можно представить следующим образом: стихотворение развивается не за счет приписывания слову вторичного символического значения (перехода от «розы» к «солнцу»), а за счет развития заложенной в самом слове смысловой и образной потенции. Работа со смыслом оказывается подобной работе со звуком: в первом случае речь идет о развитии внутренней формы, во втором — внешней. В приложении к стихотворению в целом такая техника предполагает использование готовой словесной формулы («слова») в качестве образа, предваряющего стихотворение... Применяя «научное» понимание природы слова, заимствованное из трудов филолога-позитивиста Потемни, Мандельштам приходит к утверждению единства в слове двух его природ, слова как вещи (т.е. слова в предметном значении) и слова как символа (т.е. слова в метафорическом, или символическом значении): слово, не переставая быть вещью — не теряя предметного значения, является символом» (Паперно И. О природе поэтического слова // Литературное обозрение. — 1991. — № 1. — С. 33).

«Одно из противоречий, каким живо творчество Мандельштама, касается собственной природы этого творчества. “Мы — смысловики”, — говорит поэт, и слово это явно не брошено наобум. Его обеспечивает исключительная цепкость, с которой ум поэта проследивает, не отпуская, одну и ту же мысль, то уходящую в глубину, то выступающую на поверхность, ведет ее из стихотворения в стихотворение, то так, то эдак поворачивает в вариантах. Его обеспечивает высокая степень связности, которую открывают кристальному взгляду самые, казалось бы, шальные образы и метафоры, если не лениться рассматривать их в «большом контексте». Но тот же поэт сказал о «блаженном, бессмысленном слове», и очевидно, что иррациональное начало в его поэзии не может быть сведено на нет никаким умным толкованием. Что во всем этом отличает Мандельштама от всесветного типа поэта XX века, так это острое напряжение между началом смысла и «темнотами». Это не беспроблемный симбиоз, в котором эксцессы рассудочности мирно уживаются с эксцессами антиинтеллектуализма. Это действительно противоречие, которое «останется глубоким, как есть». И установка «смысловика», и жизнь «блаженного, бессмысленного слова» остаются... неожиданно меняясь местами. Поэтому Мандельштама так заманчиво понимать — и так трудно толковать» (Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Поэты. — М., 1996. — С. 273).

Текст печатается по изданию:

**1. О.Э. Мандельштам. Об искусстве. — М., 1995:**

- Silentium — С. 323;
- Автопортрет — С. 325;
- Грифельная ода — С. 328–330;
- Дайте Гютчеву стрекозу — С. 332;
- Батюшков — С. 332;
- Стихи о русской поэзии — С. 333;
- Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг... — С. 337;
- Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть... — С. 337;
- Стихи об А. Белом («Меня преследуют две-три случайных фразы...») — С. 338.
- Утро акмеизма — С. 186–190;
- Слово и культура — С. 202–206;
- О природе слова — С. 222–234;

- Разговоры о Данте — С. 280—322.
- 2. О.Э. Мандельштам. Слово и культура: Статьи. — М.: Советский писатель, 1987:
- Заметки о поэзии — С. 68—71.

**ХОДАСЕВИЧ ВЛАДИСЛАВ ФЕЛИЦИАНОВИЧ** [16(28).V.1886, Москва — 14.VI.1939, Биянкур, под Парижем] — поэт, прозаик, критик.

Метапоэтика В.Ф. Ходасевича представлена статьями «Глуповатость поэзии» (1931), «Женские стихи» (1931), «Игорь Северянин и футуризм» (1914), «О пушкинизме» (1932), а также стихотворными произведениями.

В метапоэтике В.Ф. Ходасевич разделяет идейную устремленность символизма: прорвать узкую и косную материальную оболочку бытия, которая не воплощает всей правды, обнаружить за этой оболочкой правду более глубокую и достойную. Поэзия строится как неразложимое единство биографии личной и творческой: каждому факту биографии находится соответствие в творчестве, приобретающее характер предвидения как провидения. Поэзия — это устремленность, не обязательно достигающая цели, но служащая лучшей преградой самоуспокоенности и ограниченности. Позднее В.Ф. Ходасевич сквозь усвоенные идеи символистов обращается к эстетическим традициям классической русской поэзии. Он возрождает классический стих, и прежде всего — четырехстопный ямб («Не ямбом ли четырехстопным...»).

Большие художественные открытия, по мнению авторов словаря «Русские писатели 20 века» (М., 2000), содержали книги стихов «Путем зерна» и «Тяжелая лира». «Путем зерна» составила важнейшую ступень творческой биографии В.Ф. Ходасевича, отразив переживания 1-й мировой войны и революций 1917 года. Программным в книге и во всем творчестве поэта явилось стихотворение «Путем зерна». Образ сеятеля, появляющийся в первых строках, обогащается библейскими и пушкинскими («Свободы сеятель пустынный») ассоциациями. Сеятель для В.Ф. Ходасевича — это и проповедник, и пророк, и поэт. Многозначность образов придает всему стихотворению особую смысловую насыщенность. Семантический ряд — зерно, сеятель, поэт — дополняется параллелью: страна, народ-сеятель, этот год (1917), смерть: «И ты, моя страна, и ты, ее народ, / Умрешь и оживешь, пройдя сквозь этот год...». Пройдя через испытания смертью, страна, народ выживут и обновятся: «Затем, что мудрость нам единая дана: / Всему живущему идти путем зерна». Процесс же творчества понимается В.Ф. Ходасевичем как постижение сущности мира, закономерностей бытия.

Книга «Тяжелая лира» подводит итог творческой жизни поэта на родине. Одна из главных ее тем — поиски своих корней. В.Ф. Ходасевич утверждает органическую связь с Россией через кормилицу: «Не матерью, но тульской крестьянкой / Еленой Кузиной я выкормлен...». Образ кормилицы, ставший значительным в личной мифологии поэта, строился в его сознании по аналогии с пушкинской няней Ариной Родионовной. В.Ф. Ходасевич обретал чувство родины через русский язык, через русскую словесность, идеальным воплощением которой был А. Пушкин. В пушкинских стихах он обрел и образцы художественного совершенства, и точку отсчета для собственного нравственного и профессионального самоопределения, и духовную отчизну, «...восемь томиков, не больше, — / И в них вся родина моя... / А я с собой свою Россию / В дорожном уношу мешке...», — писал позднее в 1923 году поэт в стихотворении «Я родился в Москве...».

Потрясения революции, принявшие в сознании В.Ф. Ходасевича эсхатологическую окраску, побудили его к более активному поиску своих корней в золотом веке русской литературы. Наибольшее влияние на него оказали прежде всего Пушкин и Г. Державин. По свидетельству Н. Берберовой, «он сам вел свою генеалогию от прозаизмов Державина, от некоторых наиболее “жестких” стихов Тютчева, через “очень страшные” стихи Случевского о старухе и балалайке и “стариковскую интонацию” Анненского» (Совр. записки. — 1939. — № 69. — С. 260). В стихотворениях «Горит звезда, дрожит эфир...», «Вечер» и др. («Тяжелая лира») В.Ф. Ходасевич, развивая традиции Ф. Тютчева и И. Анненского, стремится выразить тонкие, едва уловимые движения человеческой души. В.Ф. Ходасевич отводил себе в современном литературном мире роль хранителя вечного огня поэзии, отсюда сознание собственной исключительности, гордости. «Во мне конец, во мне начало. / Мной совершенное так мало! / Но все ж я прочное звено: / Мне это счастье дано...» («Памятник»).

В.Ф. Ходасевич печатался во многих московских изданиях, писал критические статьи о классической и современной русской поэзии, был сотрудником «Универсальной библиотеки», а позже «Русских ведомостей». Особенно напряженный характер приняла его филологическая деятельность в первые послереволюционные годы. Своеобразная проза В.Ф. Ходасевича сохраняла многие признаки его поэзии, прежде всего эпиграмматичность и склонность к горькому юмору. «Статьи о русской поэзии» (П., 1922) отличаются пронизательностью, меткостью характеристик. Многие статьи В.Ф. Ходасевича содержали элементы воспоминаний и, наоборот, мемуары дополнены литературоведческими текстами.

«Произведение искусства есть преобразование мира, попытка пересоздать его, выявив скрытую сущность его явлений, такую, какова она открывается художнику», — пишет поэт. В этой работе заимствованные из обычной реальности образы художник подчиняет новым, своим законам, располагает явления в новом порядке, показывает их под новым углом зрения. В акте творчества, по мнению поэта, все как бы переворачивается: власть вещей кончена, они сами «пения дикому внемлют», пространство раздвигается, подчиняясь музыке слов, и исчезает узкий, косный повседневный быт, автор превращается в легендарного певца-пророка.

В то же время В.Ф. Ходасевич развивает традиционное представление о трагедии поэта как непреодолимом разладе между ним и миром. Но теперь суровое знание о дисгармонии мира стало таким же дорогим, как некогда устремленность к высотам духа. Поэт в этом мире признает только то, что символизирует уродство и гибель красоты, но он, тем не менее, не может примириться и спокойно созерцать этот мир, он не защищен перед его безобразием, одинок и потерян в окружении непонимающих его людей. Отталкиваясь от пушкинского понимания многомерности духовного строя поэта, В.Ф. Ходасевич обогащает его новыми деталями, привнося в это понимание свой прочувствованный художественный опыт: «Всякий истинный художник, писатель, поэт, в широком смысле, конечно, есть выродок, существо, самой природой выделенное из среды нормальных людей. Чем разительнее несходство его с окружающими, тем оно тягостнее, и нередко бывает, что в повседневной жизни свое уродство, свой гений поэт пытается скрыть. Так, Пушкин его прикрывал маской игрока, плащом дуэлянта, патрицианской тогой аристократа, мещанским сюртуком литературного дельца. Обратное: бездарность всегда пытается выставит наружу свою мнимую необыкновенность, как симулянт-попрошайка выставляет наружу поддельные свои язвы».

Сознание поэта, однако ж, двойтся: пытаюсь быть «среди детей ничтожных мира» даже «всех ничтожней», поэт сознает божественную природу своего уродства — юродства — свою одержимость, свою, не страшную, не темную, как у слепорожденного, а светлую, хоть не менее роковую, отмеченность перстом Божиим. Даже более всего в жизни дорожит он теми тайными минутами, когда Аполлон требует его к священной жертве, когда его отмеченность проявляется в полной мере. За эти минуты своей одержимости, своего святого юродства, которые сродни мгновениям последней эротической судороги или эпилептическим минутам «высшей гармонии», о которых рассказывает Достоевский, — поэт готов жертвовать жизнью. Он ею и жертвует: в смысле символическом — всегда, в смысле прямом, буквальном — иногда, но это «иногда» случается чаще, чем кажется.

В художественном творчестве есть момент ремесла, хладного и обдуманного делания. Но природа творчества экстаична. По природе искусство религиозно, ибо оно, не будучи молитвой, подобно молитве и есть выражение отношения к миру и Богу. Это экстаическое состояние, это высшее «расположение души к живейшему приятию впечатлений и соображению понятий, следственно, и объяснению оных», есть вдохновение. Оно и есть то неизбежное «юродство», которым художник отличен от не-художника. Им-то художник и дорожит, его-то и чтит в себе, оно-то и есть его наслаждение и страсть».

В.Ф. Ходасевичем написано более 400 статей и рецензий, более 80 статей о Пушкине. В пушкинистике В.Ф. Ходасевича можно выделить следующие аспекты: конкретные наблюдения над текстами («Глуповатость поэзии», 1927), статьи-толкования («Петербургские повести Пушкина», 1915), публицистику («Колеблемый треножник», 1921). 25-летняя пушкиниана В.Ф. Ходасевича завершается книгой «О Пушкине» (Берлин, 1937).

В Париже Ходасевич сотрудничал как литературный критик в газете «Дни», «Последние новости». «Возрождение». Стремление к бескомпромиссности суждений, оценок и предсказаний, мучительное отстранение от самых дорогих пристрастий и верований ради обретения последней трезвости взгляда определяли и пафос его поэзии, и его особое положение в среде русской литературной эмиграции, снискало ему репутацию демона скептицизма. «Это я, тот, кто каждым ответом / Желторотым внушает поэтам / Отвращение, злобу и страх», — писал о себе В.Ф. Ходасевич в стихотворении «Перед зеркалом».

Перу В.Ф. Ходасевича принадлежит множество исследовательских работ, в том числе и биография Г.Р. Державина. «...Державин и Пушкин — два заветных имени биографической музыки автора, — отмечает А. Зорин. — «Во мне конец, во мне начало, // Мной совершенное так мало: // И все ж я прочное звено. // Мне это спасти дано, — писал Ходасевич. Сознание собственной прочности давалось ему ощущением опоры на русскую поэтическую традицию, хотя ему порой казалось, что в этой цепи он призван сыграть роль последнего звена. Но чем тяжелее давило на него ощущение конца, тем более настоятельной становилась в нем потребность взглянуть туда, где он видел начало, — в Державина. В Державине он постигал и себя и ту полуторавековую историю отечественной поэзии, которая и разделяла и связывала их. «Друг друга отражают зеркала, / Взаимно умножая отраженья», — сказал и современник художника Георгий Иванов. Книга о Державине — это «взаимное умножение» отражения двух больших поэтов (Зорин А. Начало // Ходасевич В. Державин. — М.: Книга, 1998. — С. 35.)

Текст печатается по изданию:

**1. В.Ф. Ходасевич. Собрание стихов. — М., 1992:**

- Люблю говорить слова... — С. 324;
- Не ямбом ли четырехстопным... — С. 371;
- Пэон и цезура — С. 339.

**2. В.Ф. Ходасевич. Стихотворения. — СПб.: Академический проект, 2001.**

- Баллада — С. 116—118.
- Памятник — С. 174.
- Дактили — С. 174—176.

**2. Ходасевич В. Колеблемый треножник: Избранное. — М.: Сов. писат., 1991:**

- Глуповатость поэзии — С. 191—196.
- Игорь Северянин и футуризм — С. 493—500;
- Женские стихи — С. 577—580;

**3. Державин // В.Ф. Ходасевич. Державин. — М.: Книга, 1988. — С. 312—320.**



**АДАМОВИЧ ГЕОРГИЙ ВИКТОРОВИЧ;** псевдонимы Сизиф, Ю. Суцев [7(19).IV.1892, Москва — 21.II.1972, Ницца] — поэт, литературный критик.

Метапоэтика Г.В. Адамовича представлена стихотворными текстами, статьями, рецензиями. Первый поэтический сборник Г.В. Адамовича «Облака» (Пг., 1916) рецензировал Н. Гумилев, указав на «перепевы строчек» А. Ахматовой, И. Анненского (Аполлон. — 1916. — № 1. — С. 27). «Целый ряд влияний» отметил и В. Ходасевич (Утро России. 1916. 5 марта). Было очевидно влияние А. Блока, которому молодой автор послал свою первую книгу на суд. В университетские годы Г.В. Адамович вошел в литературный мир Петербурга, сблизился с Гумилевым, Ахматовой, О. Мандельштамом, Г. Ивановым.

В 1923 году эмигрировал. Поэзия Г.В. Адамовича оказала значительное воздействие на молодых поэтов русского зарубежья. Стихи его последователей, где доминируют вечные темы и особенно тема смерти, — это и есть «парижская нота» в эмигрантской поэзии (Коростелев О.А. Парижская нота // Лит. энциклопедия рус. зарубежья. 1918—40. М., 1997. — Т. 2. — Ч. 2. — С. 158—64). Позднее «парижскую ноту» стали рассматривать как некий синтез символизма и акмеизма (В. Марков // Мосты. [Мюнхен]. 1958. № 1; Ю. Иваск // Русская мысль. [Париж]. 1960. 21 янв.). Г.В. Адамович был авторитетен как наставник молодых поэтов (царил в «Числах» — парижском журнале, созданном им вместе с Н. Оцупом, Г. Ивановым, Н. Рейзини и З. Гишпиус и публиковавшем преимущественно молодых), стал признанным их «ментором». На Монпарнасе Г.В. Адамович обучал не столько мастерству, сколько умению «сказаться душой», довольствуясь минимумом простых и главных слов. В 1934 году (январь — июнь) вместе с М. Кантором Г.В. Адамович редактирует основанный ими журнал «Встречи», а в конце 1935 года выходит подготовленная ими же антология эмигрантской поэзии «Якорь» (на обложке 1936 год).

Г.В. Адамович был ведущим критиком парижских изданий — «Звено» (1923—28; газета, затем журнал), а после его прекращения — еженедельной газеты «Последние новости» (1928—40). В итоге Адамович-критик затмил Адамовича-поэта. Многие считали его самым тонким критиком эмиграции. Струве отмечал «субъективизм и импрессионизм» его критических разборов — в них впечатления брали верх над анализом. Напр., Г.В. Адамович так писал о стихах Гишпиус: «Эти сухие, выжатые, выкрученные строчки как будто потрескивают и светятся синими искрами» (Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. Мемуары. — М., 1994. — С. 125). Сам Г.В. Адамович называл себя не критиком, а «эссеистом»; в жанровом отношении его статьи и рецензии — это этюды, силуэты, записки и т.п. «В них больше от абсолютного слуха и интуиции, чем от пристального изучения... Но всякую аргументацию, разборы, медленное чтение — это он всегда оставлял в удел литературоведам» (Чиннов И. Вспоминая Адамовича // Дальние берега. — С. 254).

Эссеистские, импрессионистические способы критики формировались, в частности, на страницах «Звена», каждый номер которого, начиная с 1925 года, открывался «Литературными беседами» Г.В. Адамовича. Здесь складывались характерные для него приемы критических суждений, позднее получивших названия «комментарии». Критик объединял несколько эссе о явлениях современной ему литературы, и каждая заметка являлась как бы «комментарием» к последующей. Читателю предлагалось «уловить» содержащийся в этом «соседстве» контрапункт. Г.В. Адамович писал в «Звене» преимущественно об эмигрантской литературе, но контекст бытия советской литературы присутствовал. По сути, в «беседах» он уже сформулировал свои основные мысли, определившие пафос его книги «Одиночество и свобода» (Нью-Йорк, 1955; СПб., 1993; М., 1996). Книга объединила статьи и очерки о М. Алданове, И. Бунине, З. Гишпиус, Б. Зайцеве, А. Куприне, Д. Мережковском, В. Набокове, А. Ремизове, Н. Тэффи, И. Шмелеве, Вяч. Иванове и Л. Шестове, Б. Поплавском, А. Штейгере и Ю. Фельзене, публиковавшиеся в 1931—53 годах в «Последних новостях», «Русском вестнике», «Русских новостях», «Новом русском слове» и др. На выход сборника откликнулись Л. Седых (Новое русское слово. [Нью-Йорк]. — 1955. — 2 октября), Н.В. Станюкович (Возрождение. [Париж]. — 1955. — № 47), В. Марков (Опыты. [Нью-Йорк]. — 1956. — № 6), Ю. Терапиано (Русская мысль. — 1956. — 19 мая), Г. Струве (Грани. [Франкфурт-на-Майне]. — 1957. — № 34/35).

Главным и наиболее последовательным оппонентом Г.В. Адамовича был В. Ходасевич; их связывал давний интерес друг к другу. Началом полемики считают обмен репликами по поводу конкурса на лучшее стихотворение, объявленного весной 1926 года журналом «Звено». «Возможность вести спор на высоком уровне с достойным противником обоим явно нравилась» (Коростелев О., Федякин С. Полемика Г.В. Адамовича и В.Ф. Ходасевича. 1927—37 // Российский литературоведческий журнал. — 1994. — № 4. — С. 206). Самым острым был момент спора о поэзии, который критики вели на страницах ведущих парижских газет «Возрождение» (Ходасевич) и «Последние новости» (Г.В. Адамович). Полемика возникла в связи с эмигрантской поэзией (и более узко — «парижской»), но спор шел, по сути, о «кризисе поэзии» в целом. Г.В. Адамович видел причину спада поэтического творчества в кризисе культуры, в разложении личности, и от поэзии, по его мнению, требовалось особенно правдивое и самоуглубленное отражение этих процессов. Лучшими Г.В. Адамович считал стихи тех поэтов, которые, не забываясь о «мастерстве», о форме, старались с предельной простотой и обнаженностью говорить о том, что их задевало. Критик провозгласил первенство интимной, дневниковой поэзии над «сделанными» произведениями. Суть расхождений Г.В. Адамовича с Ходасевичем Струве сформулировал так: «С одной стороны, требование от поэзии “человечности”... а с другой — настаивание на мастерстве и поэтической дисциплине...» (Струве. С. 148). В самый разгар полемики о смысле и назначении поэзии Г.В. Адамович приветствовал (как программное) стихотворение Ю. Терапиано «Кто понял, что стихи не мастерство...». Г.В. Адамович всегда отталкивался



от «формализма», крайностей которого не принимал. Вместе с тем он не раз высказывался в защиту формы: «...поэзия есть не только тайнотворчество, но и ремесло» (Звено. — 1928. — № 6. — С. 296); «мастерства чисто внешнего, голого, бездушного не бывает <...> Великая и подлинная власть над словом всегда соединялась с богатством содержания» (Звено. — 1928. — № 1. — С. 4). В 1939 году в парижском сборнике «Литературный смотр» Г.В. Адамович опубликовал эссе «О самом важном»; он видел это «важное» в проблеме соединения правды слова с правдой чувства.

Г.В. Адамович оставался устойчивым в оценке места и роли русской эмиграции (не разделяя по этому поводу глубокого пессимизма Ходасевича). В 1927 Г.В. Адамович утверждал: «Россия не есть понятие, которое можно развозить по частям... Язык есть форма духовной жизни народа, он существует только для своего народа» (Терапиано Ю. Встречи. — Нью-Йорк, 1953. — С. 53). В книге «Одиночество и свобода» он признавал, что понятие о творчестве в эмиграции искажено не было, духовная энергия на чужой земле не иссякла и «когда-нибудь сама собой включится в наше вечное, общерусское дело» (С. 16).

Временами Г.В. Адамович говорил, что советская литература скучна и примитивна, временами он ставил ее выше эмигрантской, ибо последняя, писал он, лишена «пафоса общности», который в советской литературе возникает от «вкуса к работе», а также от бодрости, от направления «вперед», взятого Россией («О литературной эмиграции» // Совр. записки. — 1932. — № 50. — С. 32). Г.В. Адамович опубликовал несколько сотен статей и рецензий о советской литературе, так или иначе коснувшись почти всех современных ему писателей; однако положительные оценки были весьма редки (О. Мандельштам, А. Ахматова, М. Шолохов, Ю. Олеша, «Вор» Л. Леонова). Неоднократно обращался он к творчеству А. Блока, то утверждая, что «скука — единственная ноющая струна его “лиры”» (Звено. — 1925. — 10 авг.), то признавая, что его драматическая поэзия «до крайности антиэгоистична и вся проникнута сознанием ответственности всех за все, с очевидной готовностью поэта первым принять возмездие, стать первой жертвой» (Новый журнал. — 1956. — № 44. — С. 81). О советской литературе в целом он часто писал с иронией. (См. об этом: «Русские писатели XX века». Биографический словарь. — М.: Большая российская энциклопедия, 2000. — С. 11—13).

843

Текст печатается по изданию:

**1. Русская поэзия серебряного века. 1890—1917. Антология.** — М.: Наука, 1993.

- Опять, опять, лишь реки дождевые... — С. 490.
- Но, правда, жить и помнить скучно... — С. 490—491.
- Устали мы. И я хочу покоя... — С. 492.

**2. Г.В. Адамович. Собрание сочинений. Стихи, проза, переводы.** — СПб.: Алетейя, 1999.

- Стихам своим я знаю цену — С. 77.
- Всю ночь слова перебираю — С. 96.
- Нет, ты не говори: поэзия — мечта... — С. 114.
- Ни музыки, ни мысли... ничего... — С. 123.
- Звенели, пели. Грязное сукно... — С. 153.
- Когда, в предсмертной нежности слабея... — С. 159.
- Нам в юности докучно постоянство... — С. 198.
- Если дни мои милостью Бога... — С. 224.
- Вспоминая акмеизм — С. 256.
- Памяти М. Ц. — С. 263.

**3. Г.В. Адамович. Одиночество и свобода.** — СПб.: Алетейя, 2002.

- Владимир Набоков — С. 205—234;

**4. Г.В. Адамович. Литературные заметки.** — СПб.: Алетейя, 2002. — Кн. 1.

- Пушкин и Лермонтов — С. 573—581.

**ВОЛОШИН** (настоящая фамилия КИРИЕНКО-ВОЛОШИН) **МАКСИМИЛИАН АЛЕКСАНДРОВИЧ** [16(28).V.1877, Киев, — 11.VIII.1932, Коктебель] — поэт, критик, художник, переводчик.

Метапоэтика М.А. Волошина представлена в книге литературно-критических статей «Лики творчества» (1914), а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения М.А. Волошина сформировались под влиянием эстетики А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.А. Блока, К.Д. Бальмонта, В.Я. Брюсова, А. Белого, Г. Гейне, Т. Готье, Э. Верхарна, А. Беклина, Г. Гауптмана.

В метапоэтике М.А. Волошин разрабатывает традиционный для романтизма и модернизма «портрет» художника, где предпосылкой является убежденность в том, что творчество мастера не просто индивидуально, но в принципе не может быть понято вне его явных и неявных связей с личностью творца. «Произведения художника для меня нераздельны с его личностью, — писал он в ответе В.Я. Брюсову. — В его произведениях, в его лице, в его голосе, в обстановке его рабочей комнаты я читаю то, что для меня безусловнее фактов». Свободной ассоциативностью мышления, парадоксальностью он близок в своих статьях к французским эссеистам. В то же время «лирический» подход к объекту изображения сочетается у него со строго документальными записями бесед и высказываний.

В стихах М.А. Волошин высоко ценил «поэзию идей и пафос мысли», а его собственные творческие опыты приводят к мысли, что поэт пишет «статьи, похожие на стихи» (Эренбург И. Портреты современных поэтов. — М., 1923). Поэтическое кредо М.А. Волошина было сформулировано им в письме к матери от 7.01.1914 г.:

«...я делаю в искусстве только то, что трудно. Мне легко дается стих. Я довел требования к нему до такой степени, что мне очень трудно писать стихи и я пишу их очень мало. <...> Страстность — в холодности и законченности формы». С.Я. Рубанович в рецензии на книгу М.А. Волошина «И верни» писал о его творческих принципах: «Новизна, его окружающая, понятна ему только в лучах старины. Древние мифы и картины старых мастеров являются для него источником истолкования современности <...> слово для Волошина — смысл, плоть, краска, но не звук; стих — словопись, а не пение; отсюда же и склонность поэта к уже данным крепким строфическим формам» (Свободная жизнь. — 1918. — № 3. — 4 июля). Не случайно Вяч. Иванов говорил, что у Волошина глаз непосредственно соединен с языком: говорящий глаз.

Метапоэтические посылки М.А. Волошина выкристаллизовывались под влиянием его занятий античной и средневековой (Франциск Ассизский) философией, буддизмом, теософией (Р. Штайнер, А. Безант), изучения новейших трудов по физике и небесной механике (А. Пуанкаре, А. Эйнштейн и др.), сочинений экономистов и публицистов. О его метапоэтике, представленной в стихотворных произведениях, пишет С. Маковский: «В философских послереволюционных стихах Волошина, несмотря на отдельные лирические взлеты, — может быть и больше мысли, метафизической риторики и выпукло-определяющих слов, чем того, что собственно составляет поэзию, т.е. звучит за мыслью и словами. Ритмованная мудрость, а не песня, во многих случаях, — эти стихи, так глубоко провеянные тысячелетиями европейской средиземноморской культуры с ее эзотерической углубленностью в загадки духа и плоти, и сам Волошин кажется, в наш немудрый век, не то каким-то последним заблудившимся гностиком-тэмплиером, не то какой-то гримасой трагической нашей современности накануне новой, неведомой судьбы... Одно несомненно: бывает в стихах Волошина «риторика» такой силы, что тут грани стираются между изреченным словом и напором вдохновенного чувства. Это уже словесное волшебство, и оно убедительней всякой надуманной мудрости» (Маковский С. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955).

М. Волошин охотно перелагал в стихи чужие мысли, у него немало произведений-пересказов. Он сформулировал свой принцип отражения внешнего мира: «Я зеркало. Я отражаю в себе каждого, кто остановится передо мной» (Автобиографическая проза. Дневники. — Л., 1991. — С. 230).

Е.Г. Эткинд утверждает, что одна из особенностей поэзии М.А. Волошина — ее историзм. Это находит выражение во взглядах поэта на творчество: «У Волошина Время — измерение не менее реальное, чем Пространство: события сохраняют между собой связи, подобные связям поколений, однако прошлое представляет собой чистую духовность; Воспоминание. Именно потому прошлое поэтичнее настоящего, и воспоминание способно вдохнуть в реальность душу. «Представления внутреннего мира, — писал Волошин, — чередуются, не исключая одно другое, но взаимно друг друга проникая, существуя одновременно в одной и той же точке, следуя своими путями друг сквозь друга, как волны эфира или влаги. <...> Единственная связь между временем и пространством — это мгновение». С точки зрения Волошина, Пространство и Время противоположны и, в то же время, нерасторжимы, как разум и чувство; и то и другое сходятся в мгновении. <...> К открытию истории Волошин шел медленно: через стихи о Киммерии, о Париже и Французской революции и те поэтически произведения, которые обеспечили ему прочное место в истории русской литературы». (Эткинд Е.А. Поэзия истории // Там, внутри: О русской поэзии XX века. — СПб.: Максима, 1997. — с. 252).

Текст печатается по изданию:

**1. М.А. Волошин. Стихотворения и поэмы. — СПб.: Петербургский писатель, 1995:**

- Рождение стиха — С. 83—84.
- Венок сонетов — С. 138—144.
- Блуждания — С. 145.
- Мой пыльный пурпур был в лоскутьях... — С. 149.
- Подмастерье — С. 192—194.
- Терминология — С. 278.
- Поэту — С. 347—348;
- Доблесть поэта — С. 348.
- Дом поэта — С. 356—359;
- Широки окоемы гор — С. 415.

**2. Волошин М. Лики творчества. — Л.: Наука, 1988:**

- Город в поэзии Валерия Брюсова — С. 416—427;
- Голоса поэтов — С. 543—548;
- Поэты русского склада — С. 534—537.

**ЦВЕТАЕВА МАРИНА ИВАНОВНА** [26.IX(8. X).1892, Москва — 31.VII.1941, Елабуга] — поэт, драматург, прозаик.

Метапоэтика М.И. Цветаевой представлена статьями «Поэт и время» (1932), «Поэт о критике» (1926), «Искусство при свете совести» (1932), «Световой ливень» (1936), очерком «Мой Пушкин» (1937), стихотворными произведениями, письмами и другими работами.

В метапоэтике М.И. Цветаевой произведение искусства приравнивается к произведению природы, но должно быть «просвещенным цветом разума и совести». Ее метапоэтика ориентирована на условный поэтический язык.

М.И. Цветаева — сторонница понимания творчества как сознательного и бессознательного процесса одновременно. Высшее достижение стиха М.И. Цветаева

видит в созвучии смыслов. Гений в ее понимании — высшая степень подверженности наитию и «управа над этим наитием». Он — высшая степень душевной разъятости и в то же самое время — собранности, высшая степень страдательности и действенности. Точно так же антиномично она рассматривает язык и, в первую очередь, слово. Это и стихия стихий, и некоторая первооснова, «лоно». Концепт стихии — один из основных концептов метапоэтики М.И. Цветаевой. Он определяется антиномично: «Стихия держит и одерживает, обуславливает состояние одержимости».

Традиции своего творчества она видела в связях с русской «декламационной» поэзией В.К. Тредиаковского и Г.Р. Державина. Своим девизом поэт сделала вычитанные у В.К. Тредиаковского слова: «...поэтическое вымысление бывает по разуму так, как вещь могла и долженствовала быть».

В метапоэтике М.И. Цветаевой много от интуитивного осмысления творчества, и ценность этого заключается в том, что поэт делает достоянием рефлексии подсознательное в художественном процессе: «Моя воля и есть слух, не устаю слушать, пока не услышишь, не заносит ничего, чего не услышал». Многие определения М.И. Цветаевой характеризуются парадоксальностью, но в то же время они точны, в частности, определение лжепоэта и лжепоэзии: «Лже-поэт искусство почитает за Бога и этого Бога делает сам (причем ждет от него дождя!)». Поэт — мудрец и ребенок одновременно, считала она. Его жизнь «распята» между любовью земной и любовью божественной, небесной, идеальной, между любовью Евы и любовью Психеи. Поэт неподвластен суду, но и сам не судья другим. Он мыслит по собственным категориям. Его «тьма» не всегда означает «зло», а «высота» — «добро». Поэт существует только благодаря своей «внемерности», несоответствию житейским меркам. Высокое предназначение поэта, по мнению М.И. Цветаевой, достигается отречением от пригибающих душу к земле страстей.

«Большой», по ее мнению, художник Б.Л. Пастернак раскрывает себя в слове «как в прервании исконных немот». Большой художник остается верен жизни как основе искусства. Так, «Пастернак живет не в слове, как дерево — не явственностью листвы, а корнем (тайной)».

В стихотворениях, посвященных поэтам, творя их как лирических героев, М.И. Цветаева творит и свой литературный образ.

«Мой Пушкин» — назвала она знаменитое эссе, вчерне завершённое в конце 1936 года, подчеркнув: «с ударением на *мой*». И знак этого ударения стоит над всем ее творчеством. Будь то, как сказано, автобиографическая проза или как бы «литературоведческие» сочинения — не говоря о стихах. Здесь даже комментирование, которое восстанавливает реалии, послужившие поводом для стихотворений, подчас способно скорее затуманить, чем прояснить дело. Даже предметы увлечений и самой подлинной женской страсти второстепенны по сравнению с самой страстью, с тем, во что они преобразуются в ее целенаправленной стихии, и неважно, что князь С.М. Волконский, которому посвящен стихотворный цикл «Ученик» (1921), был известен своим безразличием к женскому полу, а эпистолярный роман с Б. Пастернаком происходил между людьми, практически не знавшими друг друга лично. И когда М.И. Цветаева отчаянно защищает перед выдумщиком Г. Ивановым свое право считаться адресатом любовных стихов О. Мандельштама («История одного посвящения», 1931), это не уточнение биографии, это отстаивание прав именно второй, преображенной искусством реальности, — как в совсем другом случае то же самое заставит ее произвольно переиначить действительный факт своего знакомства с М. Волошиным. В очерке «Живое о живом» (1932) первая (якобы первая) встреча их приурочена к выходу «Вечернего альбома» и волошинской статьи о книге, хотя они уже были знакомы прежде. Таким образом не субъект биографии, не частное лицо встречается с частным лицом, но — поэт с поэтом.

Для М.И. Цветаевой единственно существенны закономерности той действительности, что уже преображена поэзией. Включая смерть. Для нее немислимы рассуждения вроде тех, которым предавался П. Вяземский в 10-ю годовщину смерти А. Пушкина, предполагая, что, не подвернись Ж. Дантес, тот бы еще жил и жил. «Какого поэта *не* убили?» («Мой Пушкин»), — спрашивает-утверждает она, и речь не об отдельных строчках наподобие: «Ты дал мне детство — лучше сказки / И дай мне смерть — в семнадцать лет!» (стих. «Молитва», 1909).

Говоря о литературной критике (статья «Поэт о критике»), М. Цветаева утверждает, что самый лучший критик — поэт: «Слушаю я, из непрофессионалов (это не значит, что я профессионалов — слушаю) каждого большого поэта и каждого большого человека, еще лучше — обоих в одном. Критика большого поэта, в большей части, критика страсти: родства и чуждости. Посему отношение, а не оценка, посему не критика, посему, может быть, и слушаю. Если из его слов не встаю я, то во всяком случае виден — он. Род исповеди, как сны, которые видим у других: действуешь-то ты, но подсказываю-то я. Право утверждения, право отрицания — кто их оспаривает. Я только против права суда». (Цветаева М.И. Поэт о критике // Собр. соч.: В 7 т. — М.: Terra, 1997. — Т. 5. — Кн. 1. — С. 281). Замечание поэта о том, что в такого рода критике высвечивается не только исследуемое творчество, но и сам художник, является очень важным для осмысления сущности метапоэтики как особой исследовательской парадигмы.

Отрицание, разрушение, разрыв суть черты авангарда, в т.ч. эстетические. И уникальность М.И. Цветаевой, по воспитанию и склонности — поэта-пушкинианки (и исследовательницы-пушкинистки вдобавок), в том, что она — в точке счастливого соединения, но одновременно и драматического разрыва традиции и авангарда, «меры» и «безмерности». Впрочем, и сам Пушкин у поздней М.И. Цветаевой предстает как бы в роли авангардиста, «скалозубого» и «нагловзорого» ниспровергателя. «...Пушкин — мера...» — это она может допустить лишь саркастически, там же, в цикле 1931 года «Стихи к Пушкину», оправдав детоубийство царя Петра, именно поэтому имеющего

право считаться истинным пушкинским предком. Ее невероятная субъективность, ее ничего не стыдящаяся откровенность — черты нового искусства 20 в., где в конце концов собственное лицо художника, или его «имидж», будет стараться окончательно вытеснить «лирического героя». Только, в отличие от многих и многих, для М.И. Цветаевой это не будет игрой, она заплатит за свою бесстрашную обнаженность «полной гибелью всерьез» (Пастернак), чем и подтвердит подлинность трагического пафоса своей поэзии.

Текст печатается по изданию:

1. М.И. Цветаева. Собр. Соч.: В 7-и т. — М.: Эллис лак, 1994-1995: Т. 1:
  - Мой Пушкин — Т. 5, с. 57—91.
2. М.И. Цветаева. Об искусстве. — М.: Искусство, 1991:
  - Поэты с историей и поэты без истории — С. 103—121;
  - Световой ливень — С. 260—275.
3. М.И. Цветаева. Собр. соч.: В 7 т. — М.: ТЕРРА; «Книжная лавка — РТР», 1997:
  - Т. 1. Кн. 1.: Стихотворения:
    - Восклицательный знак — С. 197;
    - Стихи к Блоку — С. 288—299.
    - Ахматовой — С. 303—310.
    - Моим стихам... — С. 178;
  - Т. 1. Кн. 2: Стихотворения:
    - Каждый стих — дитя любви... — С. 105;
    - Стихи растут, как звезды и как розы — С. 104;
  - Т. 2: Стихотворения; Переводы:
    - Поэты — С. 184—186;
    - Муза — С. 66;
    - Ищи себе доверчивых подруг... — С. 120;
    - Кто создан из камня, кто создан из глины... — С. 220;
    - Плач Ярославны — С. 7—8;
    - Не для лстивых этих риз, лживых ряса... — С. 69;
    - Провода — С. 174—182;
    - Емче органа и звонче бубна... — С. 250—251;
    - Что, Муза моя! Жива ли еще? — С. 255—256;
    - Рас-стояние: версты, мили... — С. 258—259;
    - Стихи к Пушкину — С. 281—290;
    - Стол — С. 309—314;
    - Куст — С. 317—318;
    - (Отголоски стола) — С. 323.

846

**ОЦУП НИКОЛАЙ АВДИЕВИЧ** [23.X(4.XI)1894, Царское Село, — 28.XI.1958, Париж] — поэт, литературовед, мемуарист, участник объединения «Цех поэтов».

Метапоэтика Н.А. Оцупа представлена статьями «Серебряный век» русской поэзии» (1933), «Сергей Есенин», «Николай Гумилев», «Лицо Блока» и др., а также стихотворными произведениями.

Метапоэтика Н.А. Оцупа формируется под влиянием русской классической литературы XIX века и современных художественных течений: эстетики И.Ф. Анненского, Н.С. Гумилева, О.Э. Мандельштама, А. Белого, Ф. Сологуба, М.А. Кузмина, И. Северянина, А.А. Блока.

Излагая в несколько ироничном тоне свою биографию для «Новой русской книги», Н.А. Оцуп закончил ее очень серьезно — двумя строками расстрелянного год назад близкого своего друга Гумилева: «И в Евангелии от Иоанна / Сказано, что Слово — это Бог...». Рассказ «о себе» Н.А. Оцуп заключил признанием: «Вероятно, поэзия — единственное священное дело на земле».

В кон. 20-х гг. у молодых русских писателей и поэтов, которым трудно было пробиться на страницы журнала «Современные записки», родилась идея нового журнала, а точнее альманаха «Числа» (1930—34; 10 номеров). Его редактором стал Н.А. Оцуп, сначала вместе с Ирмой де Манциарли, а с № 5 — один. Открывая первый номер, Н.А. Оцуп писал: «В сборнике не будет места политике, чтобы вопросы сегодняшней минуты не заслоняли других вопросов, менее актуальных, но не менее значительных... Литература в России всегда была проводником ко всем областям жизни. Вот почему и вот в каком смысле “Числа” задуманы как сборники по преимуществу литературные» (Числа. — 1930. — № 1. — С. 6). С критикой этой позиции выступила на страницах «Чисел» З. Гишпиус под псевдонимом Антон Крайний. В ответ на ее статью Н.А. Оцуп заявил, что требование от литературного журнала сиюминутных политических откликов — это «большевизм наизнанку». По замыслу основателей, альманах был не против политики, а против ее тирании (Числа. — 1930. — № 2/3. — С. 155): «Нельзя ясно разграничить области искусства и политики, но требовать первенства надо всем, что человек может делать, и в том числе над искусством, политика может лишь в момент всеобщей катастрофы» (Числа. — 1930/1931. — № 4. — С. 259). Назвав молодых авторов «Чисел» «незамеченным поколением», Бахрах дал высокую оценку альманаху: «Без этих изящно изданных сборников не получило бы формы то поэтическое течение, которое условно назвали “парижской школой”. Многие из авторов “Чисел” добились литературного признания, в отдельных случаях очень значительного, и в этом огромная заслуга Оцупа» (О Николае Оцупе. — С. 208).

В русле акмеистической метапоэтической традиции Н.А. Оцуп декларирует тщательность и предельно точную работу над словесным воплощением образа. Несмотря



на свою близость к Н.С. Гумилеву, поэт уже в «Дневнике в стихах» (1935—1950) отходит от сформулированных «мэтром» положений акмеизма. Он отвергает абсолютную независимость поэта и самодовлеющее значение его поэзии. Присоединяясь к магистральному направлению русской классической литературы, наиболее полно из числа современных художников выраженному в метапоэтике А.А. Блока, Н.А. Оцуп ищет тайны равновесия двух противоборствующих начал — общественного назначения поэта и поэзии и поисков гармонии художественного сознания. Он солидаризуется с синтезом этих начал, осуществленным в метапоэтике А.С. Пушкина.

Современный поэт, по Н.А. Оцупу, «труженик искусства, не баловень его». Анализируя особенности «серебряного века» русской поэзии, он пишет о победе мастера стиха над пророком «Божественного глагола». Полемицируя с Пушкиным, Н.А. Оцуп говорит, что величия в творчестве достигает «труженик искусства».

Подлинная значительность его поэзии «сказывается в его отношении к свободе» (Ульянов Н. «Жизнь и смерть». «Современники: Лит. очерки»: [Рец.] // Новый журнал. [Нью-Йорк], 1961. — № 66. — С. 289). Причем речь идет не только о гражданской свободе, ради которой Н.А. Оцуп покинул большевистскую Россию, но о свободе духовной, свободе творчества. Писатель обязан, полагал Н.А. Оцуп, избавляться от всех ложных «святых», «внедренных в его сознание политикой». Ульянов считал Н.А. Оцупа «одним из самых интересных лиц в умственной жизни русской эмиграции». Этот общий взгляд критик дополнил более конкретным наблюдением: «Лицо многодушное, со следами бывшего жизненного опыта глянуло со страниц посмертного издания. Умудрило его и изгнанничество. Не в сереньком, беженском плане, а скорее в духе Данте» (там же. С. 288).

Опорой духовных поисков Н.А. Оцупа были русская литература и христианство. Обязанностью эмиграции он считал собиранье не земли русской, а ее духовного имущества «вокруг знамени как прежде, как при Пушкине, всемирного, как при Толстом и Достоевском, религиозного... Русская литература в расцвете. Ее праздник называется — Пушкин. Русская культура в опасности — ее призыв на помощь все тот же: имя Пушкина» (Современники. — С. 133). Для эмиграции важнейшее значение имело толкование идей патриотизма. Н.А. Оцуп писал, что испытание патриотизмом не выдерживают «фальшивые патриоты». «Одно дело — национализм Пушкина, насквозь пронизанный свободой и признающий во многом превосходство чужих народов, другое — национализм несвободный, с претензией подчинить себе чужие культуры» (там же).

Будучи смолоду и оставаясь в течение многих лет приверженцем акмеизма, Н.А. Оцуп в последнее десятилетие своей жизни выделил в литературе новое направление, которое он назвал «персонализм». Термин заимствован у Н. Бердяева, причем подчеркивалось, что речь идет не о философском, а о чисто литературном явлении. «Персонализм — реакция на атеизм, на стадность. Это не эгоизм писателя, это защита его личного достоинства» («Современники: Лит. очерки». — С. 243). По понятиям Н.А. Оцуп, «персонализм» пришел на смену сыгравшему свою роль акмеизму (если говорить о русской поэзии); в плане европейском «персонализм» противопоставил себя «экзистенциальному во всех его оттенках» (там же. — С. 122). Наиболее полно Н.А. Оцуп изложил свои идеи в статье «Персонализм как явление литературы» (Грани. — 1956. — № 32).

«В своих поисках абсолютного добра и абсолютной любви он, по меткому наблюдению Ю. Терапиано, «изнемогая парит под бременем взятой на себя Идеи», — пишет Л. Аллен. — Но «изнемогавший» Оцуп всегда воскресал благодаря своей неиссякаемой вере в жизнь и запасам любви» (Аллен Л. «С душой и талантом». Штрихи к портрету Николая Оцупа // Николай Оцуп. Океан времени. — СПб.-Дюссельдорф, 1993. — С. 23). Текст печатается по изданию:

**Н. Оцуп. Океан времени: Стихотворения; Дневник в стихах; Статьи и воспоминания. — СПб. — Дюссельдорф, 1993:**

- Ты говоришь: поэты без стыда... — С. 142;
- Поэты — С. 162—164;
- Муза — С. 149—150;
- Николай Гумилев — С. 558—584;
- «Серебряный век» русской поэзии — С. 549—558.

**НАБОКОВ ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ** [23.IV(5.V).1899, Петербург — 2.VII.1977, Кларанс, Швейцария] — поэт, писатель, переводчик, теоретик литературы.

Метапоэтика В.В. Набокова представлена в «Комментариях к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин»», статьях о литературе, а также в стихотворных произведениях.

Метапоэтические воззрения В.В. Набокова сформировались под воздействием творчества А.А. Фета, А.Н. Майкова, И.А. Бунина, А.А. Блока, В.Ф. Ходасевича, английской поэзии (Теннисон, Йейтс, Браунинг и др.). Они характеризуются энциклопедичностью, богатством знания мировой культуры. Не уставая повторять, что истинная жизнь писателя — это его творчество, В.В. Набоков определяет художественное воображение как «дар, великолепный и тяжелый», дающий возможность преодолеть трагические потери и обещающий бессмертие. Отрицая программу авангарда — тотальное, очистительное разрушение традиций и «возжигание» нового, небывалого огня на пепелище старой культуры, — поэт считал, что творческое бессмертие обретается только в памяти, в воображении, в языке, в определении своего места в традиции русской культуры. Для его достижения поэт должен ниспровергать ложные авторитеты, высмеивать омертвевшие штампы, изобретать необычные способы изображения.



В основе эстетизма В.В. Набокова, как считают авторы словаря «Русские писатели 20 века», — реакция на конкретную российскую историко-литературную ситуацию, выраженная в биографии Чернышевского в «Даре» и еще четче — в лекции «Русские писатели, цензоры и читатели» — на фестивале искусств в Корнеллском университете 10 апреля 1958 года («Лекции по русской литературе»). В России, по его мнению, две силы боролись за обладание душой художника: правительство и радикальные антиправительственные критики, по уровню культуры, честности неизмеримо превосходившие чиновников, однако равнодушные к красоте искусства, видевшие в нем средство улучшения социального и экономического положения угнетенных и изменения политического устройства страны. В. Белинского, Н. Чернышевского, Н. Добролюбова писатель объединяет под эгидой политического радикализма, родственного старым французским материалистам, предтечам социализма и коммунизма недавних лет. Как и власть имущие, они, на его взгляд, — филистеры в отношении к искусству, считающие писателей слугами народа, тогда как цари видели в них слуг государства: через это двойное чистилище прошли, по Набокову, почти все великие русские писатели. В.В. Набоков отрицает правомерность отношения к роману как «зеркалу жизни», т.е. его сугубо отражательную функцию; он признавал творческую связь между литературой и реальностью, великие произведения искусства — это «новые миры», великий писатель сочетает в себе рассказчика, учителя и мага, но маг в нем доминирует и делает его великим писателем. Любимый автор В.В. Набокова — Н. Гоголь, у него он находил то, что ценил сам: выдумку, сочинительство, реализм как маску, обличение пошлости при отсутствии морализаторства.

«Другие берега» обнаружили одержимость В.В. Набокова темой памяти (поэтому М. Пруст — образец для него), казавшейся критикам чрезмерной, аффективной. Время — в центре внимания В.В. Набокова: мы все пойманы временем, все — его жертвы, если не найдем путь к преодолению его власти посредством искусства, — такова его позиция. Высшие моменты творчества, когда время перестает существовать, владеть художником, порождают в писателе почти мистическое чувство слияния с миром. Для него смысл искусства, литературы — в отказе человека принять реальность хаоса, будь то пошлость массовой культуры, убийственная действительность тоталитарного государства или стремительный поток времени. В сущности, В.В. Набокову свойственна высшая моральная серьезность как основа всех предполагаемых им «игр». В одном из позднейших интервью, сняв маску «усталого равнодушия», он заметил: «Я верю, что когда-нибудь появится переоценщик, который разъяснит, что я был не легкомысленной жар-птицей, а строгим моралистом, награждавшим грех пинками, раздававшим оплеухи глупости, высмеивавшим вульгарных и жестоких и придававшим высшее значение нежности, таланту и гордости» (Strong opinions. — N. Y., 1973. — P. 193).

В.Ф. Ходасевич детализирует особенности метапоэтики В.В. Набокова: «Сирину свойственна сознаваемая или быть может только переживаемая, но твердая уверенность, что мир творчества, истинный мир художника, работой образов и приемов создан из кажущихся подобий реального мира, но в действительности из совершенно иного материала, настолько иного, что переход из одного мира в другой, в каком бы направлении ни совершался, подобен смерти» (цит. по: Владимир Набоков: Pro et contra. — СПб, 1997).

В метапоэтике В.В. Набокова огромную роль играет жанр комментария (роман в стихах «Бледный огонь»; «Комментарий к роману А.С. Пушкина “Евгений Онегин”»). Мнение об этом приводится в работе Б. Носика «Мир и дар Набокова». Американский набоковед Стив Паркер, сопоставляя структуру романа и «Комментария», заметил: «Там тоже были предисловие к роману в стихах, перевод этого романа, а потом обширнейшие, составляющие три четверти объема всего труда и едва ли не самые в нем интересные набоковские комментарии. Форма эта повторялась теперь в пародийном плане и на новом, куда более сложном, уровне». Мэри Маккарти полагает, что комментарий в романе «Бледный огонь» — «шкатулка с сюрпризами, ювелирное изделие Фаберже, механическая игрушка, шахматная задача, адская машина, западня для критиков, игра в кошки-мышки и набор для любителей самоделок» (там же).

Для всего творчества В.В. Набокова характерна рефлексия над собственным творчеством, поэтому в отношении к его прозе применяют термин «метапроза». «Жизни художника и жизнь приема в сознании художника — вот тема Сириня, в той или иной степени вскрываемая едва ли не во всех его писаниях...», — писал В.Ф. Ходасевич. Как заметил К.В. Мочульский, в стихотворных произведениях поэт часто дает определения своему стиху, называя его «простым», «радужным», «нежным», «сияющим», «весенним». В предисловии к сборнику «Poems and Problems» («Стихи и задачи») В.В. Набоков определяет концептуальные особенности и дает периодизацию своей поэзии: «То, что можно несколько выпренно назвать европейским периодом моего стихотворчества, как будто распадается на несколько отдельных фаз: первоначальная, банальные любовные стихи...; период, отражающий полное отвержение так называемой октябрьской революции; и период, продолжавшийся далеко за двадцатый год, некоего частного ретроспективно-ностальгического кураторства, а также стремление развить византийскую образность (некоторые читатели ошибочно усматривали в этом интерес к религии — интерес, который для меня ограничивался литературной стилизацией); а затем, в течение десятка лет, я видел свою задачу в том, чтобы каждое стихотворение имело сюжет и изложение (это было как бы реакцией против унылой, худосочной “парижской школы” эмигрантской поэзии); и наконец, в конце тридцатых годов и в течение последующих десятилетий, внезапное освобождение от этих добровольно принятых на себя оков, выразившееся в уменьшении продукции и в запоздалом открытии твердого стиля».

Полемизируя с Б.В. Шкловским, поэт выдвигает собственную программу «остраннения»: «Изображать обыкновенные вещи так, как они отразятся в ласковых зеркалах будущих времен, находить в них ту благоуханную нежность, которую почуют только наши потомки в те далекие дни, когда всякая мелочь нашего обихода станет сама по себе прекрасна и празднична, — в те дни, когда человек, надевший самый простенький сегодняшний пиджачок, будет уже наряжен для изысканного маскарада».

Размышляя в автобиографии («Speak, Memory: An Autobiography Revisited») о своем первом стихотворении, В.В. Набоков поэтически определяет существенные особенности творчества: «...вся поэзия в каком-то смысле местопологательна: попытаться определить свое место по отношению к вселенной, заключенной в сознании, — это бессмертное стремление. Руки сознания тянутся вперед и ищут на ощупь, и чем они длиннее, тем лучше. Щупальца, а не крылья — вот естественные признаки Аполлона».

«Набоков <...> не боится ни словесных излишеств, ни словесных новшеств, а мираж окончательной, недостижимой простоты, — некоторых современных поэтов подлинно измучивший, — никакой притягательной силы для него в себе не таит. Его вдохновение не силится подняться над словом, а наоборот, с упоением в нем утопает: он ворожит, бормочет, приговаривает, заговаривает и все дальше уходит от того, что можно назвать поэтическим чудом, от двух-трех волшебного светящихся строк, к которым нечего прибавить, в которых нечего объяснять. <...> Предположить, что Набоков хотел бы потрудиться на «ниве русской словесности», можно было бы лишь с намерением заведомо юмористическим. Между тем, сознательно или произвольно, он как будто вспахивает почву для какого-то будущего Пушкина, который опять примется наводить в нашей поэзии порядок. <...> Не методы и не школы одушевляют поэзию, а внутренняя энергия, ищущая выхода: ее не расслышит у Набокова только глухой» (Георгий Адамович. Владимир Набоков // Владимир Набоков: Pro et contra. — СПб, 1997. — С. 265–266).

Текст печатается по изданию:

1. **В. Набоков. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. Т. 1. — СПб.: Симпозиум, 1999:**

- Слово — С. 32–35;
- У мудрых и злых ничего не прошу... — С. 442;
- Я на море гляжу из мраморного храма — С. 445;
- За туманами плыли туманы... — С. 448–450;
- Как воды гор, твой голос горд и чист... — С. 450–451;
- Поэту — С. 468;
- Звени, мой верный стих, витай, воспоминанье — С. 469–470;
- Поэт — С. 480;
- Поэт — С. 540–541;
- Поэты — С. 548–549;
- Поэт — С. 584;
- Страна стихов — С. 630;
- Шекспир — С. 632–633.

2. **В. В. Набоков: Pro et contra. — СПб.: РХГИ, 1997:**

- Первое стихотворение — С. 741–750.

3. **В. Набоков. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». — СПб.: Искусство-СПб, Набоковский фонд, 1998.**

- Заметки о просодии — С. 749–797.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

### А

- Абеляр П., *схоласт, богослов* — 349  
 Августин Блаженный, *богослов* — 128  
 Аверкиев Д.В., *писатель* — 396  
 Адам — 305, 321, 338, 350, 414, 583, 595, 599, 601, 660  
 Адамович Г.В., *поэт, критик* — 623—632, 703, 833, 841, 842, 847  
 Адлерберг В.Ф., *министр* — 163  
 Айхенвальд Ю.И., *критик* — 395  
 Аккерман Л.В., *писательница* — 46  
 Аксаков И.С., *писатель, редактор* — 191, 639, 706  
 Александр I, *император* — 679, 710  
 Александр Полигистор, *писатель* — 413  
 Алексеев А.С., *профессор права* — 396  
 Алкид, *поэт* — 59  
 Альбер (Albert) А., *поэт* — 53  
 Альберт Великий, *король* — 349  
 Альфред III, *король* — 96  
 Аменемхат I, *фараон* — 400  
 Анакреон, *поэт* — 128, 614, 616, 617, 713  
 Анаксагор, *философ* — 324, 355  
 Анаксимандр, *математик, философ* — 324, 352  
 Анаксимен, *философ* — 352  
 Анастасий, *папа* — 131  
 Андерсен Г.Х., *писатель-сказочник* — 673  
 Андреев Л.Н., *писатель* — 40, 149, 453, 493  
 Аничков Е.В., *историк литературы* — 396, 485  
 Анкетиль Л.П., *историк* — 400  
 Анненская А.Н., *детская писательница* — 396  
 Анненский И.Ф., *поэт, критик, драматург* — 13, 38—58, 445, 535, 544, 552, 584, 646, 703, 705—707, 761, 772, 796, 802, 803, 807, 816, 829, 835, 837, 839, 841, 845  
 Аннунцио де Г., *писатель, поэт* — 516, 536, 710  
 Ансельм Кентерберийский, *философ* — 349  
 Аполлинер Г., *писатель* — 703  
 Аполлон (Музагет, Феб) — 33, 66, 70, 79, 83, 91, 138, 332, 339, 415, 759, 765, 766, 776, 801, 811  
 Апполинарий Сидонит, *епископ* — 457  
 Апулей Люций, *писатель* — 389, 513  
 Аракчеев А.А., *граф* — 161  
 Ариосто Л., *поэт* — 576, 577  
 Аристарх из Самофракии, *грамматик* — 402  
 Аристотель, *философ* — 121, 281, 323, 324, 359, 390, 408, 452, 458, 462, 473, 475, 587, 595, 389  
 Архилох, *поэт* — 456, 457  
 Архимед, *математик, философ* — 77, 219  
 Афанасьев А.Н., *исследователь, фольклорист* — 390, 405  
 Ахматова (наст. фам. — Горенко) А.А., *поэт, литературовед* — 13, 481, 554, 555—574, 621—622, 629, 646, 649, 663, 670, 672, 701, 703, 707—713, 715, 831, 837, 841, 842, 845

### Б

- Байрон Дж.Н.-Г., *поэт* — 24, 48, 58, 68, 69, 74, 75, 96, 134, 161, 500, 538, 542, 624, 661, 672, 695  
 Бакунина Е.М., *фрейлина, художница* — 621, 622  
 Балтрушайтис Ю.К., *поэт, переводчик* — 311, 646  
 Бальзак де О., *писатель* — 279, 513, 644  
 Бальмонт К.Д., *поэт* — 39, 40, 41, 149, 150, 179, 285—312, 313, 484, 485, 516, 520, 521, 553, 583, 610, 633, 641, 645, 706, 756, 758, 763, 767, 772, 777, 780, 782, 783, 807, 816, 819, 822—824, 837  
 Банвиль Т., *писатель* — 538, 545  
 Баратынский Е.А., *поэт* — 18, 20—27, 69, 140, 143, 144, 156, 226, 371—377, 379, 380, 393, 397, 432, 450, 452, 459, 496, 501, 525—527, 576, 618—620, 704  
 Баррес М., *писатель* — 39  
 Батюшков П.Н., *поэт* — 21, 371, 372, 377, 394, 576, 603, 629

- Бах И.С., *композитор* — 578, 589, 593  
 Беато Ф., *живописец* — 57  
 Бедекер К., *составитель путеводителей* — 502  
 Безант А., *поэтесса* — 352, 354, 355, 414  
 Беккер (Becker) И., *филолог* — 383, 384, 437, 438  
 Беклин А., *живописец* — 432  
 Белинский В.Г., *критик* — 21—22, 30, 39, 106, 140, 164, 390, 508, 621, 631, 703  
 Белый А. (наст. фам. и имя Бугаев Борис Николаевич), *поэт, писатель, критик, философ* — 13, 147, 154, 179, 313—443, 453, 467, 469—471, 474, 483, 492, 501, 505, 513, 517, 541, 553, 562, 577, 582, 613, 646, 701, 711, 755, 756, 758, 761, 767, 772, 774, 777, 782, 784—792, 796, 802, 803, 806—808, 824, 826, 827, 839, 842, 845  
 Бельский Л., *переводчик* — 304  
 Беме Я., *писатель, философ* — 132, 364  
 Бенедиктов В.Г., *поэт* — 371, 372, 374, 375, 377, 428  
 Бенеке Ф.Э., *философ* — 341  
 Бенкендорф А.Х., *граф* — 69, 71, 506, 508, 566, 567  
 Бер А., *физик* — 493  
 Беранже П.Ж., *поэт* — 18  
 Бергсон А., *философ* — 581, 838  
 Бердяев Н.А., *философ* — 202, 475, 701, 795, 846  
 Берлиоз Г., *композитор, критик* — 519  
 Бетховен ван Л., *композитор* — 102, 279, 431, 447, 461, 647, 660  
 Блаватская Е.П., *философ-мистик* — 350, 353, 359  
 Блок А.А., *поэт, драматург, публицист, критик* — 28, 125, 133—135, 150, 155, 179, 371, 373, 445, 446, 455, 479, 517, 520, 526—528, 544, 552—554, 559, 561, 562, 591, 611, 613, 628, 632, 645, 646, 649, 659, 668, 672, 673, 697, 700—702, 704, 710—713, 715—716, 755—774, 776, 777, 782, 785—787, 790, 792, 796—798, 802, 803, 806, 807, 814, 815, 819, 824, 825, 828, 830, 831, 834—836, 841, 842, 845, 847  
 Блэк У., *писатель* — 248, 384  
 Боборыкин П.Д., *беллетрист* — 395, 611  
 Бобров С.С., *поэт* — 254  
 Богданович И.Ф., *поэт* — 254, 371, 372, 376, 377  
 Бодлер (Бодлэр) Ш.П., *поэт* — 45, 48, 56, 57, 224, 440, 448, 467, 493, 538, 593, 638, 704, 710, 758, 825, 830  
 Боккаччо Д., *писатель* — 589, 701  
 Бокль Г.Т., *историк* — 585  
 Болдаков И.М., *филолог* — 396  
 Бомарше П.-О.-К., *драматург* — 396  
 Боттичелли С., *живописец* — 57  
 Брамбеус (Сенковский О.И.), *барон, писатель* — 712  
 Брамс И., *композитор* — 597, 681  
 Брандес И.Х., *драматург* — 396, 397  
 Брик О., *литературовед* — 473, 830  
 Брокгауз Э., *издатель* — 23, 260  
 Бругманн Ф.-К., *лингвист* — 383, 384  
 Брунетто Латини, *поэт* — 587  
 Бруни Ф.А., *живописец* — 609  
 Бруно Дж., *философ* — 500, 599, 837  
 Брюкке Э.-В., *физиолог* — 398  
 Брюсов В.Я., *поэт, прозаик, публицист, критик* — 33, 34, 40, 147, 150, 179, 218—284, 371, 373, 376, 377, 394, 395, 432, 438, 444, 471, 472, 483, 492, 493, 500, 501, 502, 504, 513, 515, 516, 520, 529, 530, 543, 548, 552, 611—613, 618, 620, 632, 640—645, 687, 701, 713, 715, 755, 771, 772, 778, 779, 782—784, 788, 789, 796—802, 804, 805, 808, 810, 815, 818, 819, 820, 823—825, 832, 834, 835, 842, 843  
 Буало-Депрео Н., *поэт, критик* — 130, 715  
 Булгаков С.Н., *философ* — 202  
 Булгарин Ф.В., *журналист* — 69, 506  
 Бунин И.А., *писатель, поэт*, — 13, 16—27, 485, 486, 487, 492, 500, 501, 632, 841, 847,

- Буренин В.П., *фельетонист* — 17  
 Бурже П., *романист, критик* — 279  
 Буркгардт Я., *историк* — 131, 396, 438  
 Бурнакин А., *критик* — 432  
 Буслаев Ф.И., *филолог* — 387, 388, 390, 395, 396, 398  
 Бэкон Р., *философ, математик* — 349  
 Бэкон Ф., *философ* — 145, 310  
 Бэн А., *психолог, философ* — 341, 390, 401, 402  
 Бюргер Г.-А., *поэт* — 597  
 Бюхнер Г., *поэт* — 200, 413
- В**
- Вегеле Ф.К., *историк* — 396  
 Вагнер Р., *композитор* — 310, 315, 460, 519, 591, 758, 761, 772, 830  
 Валери П., *поэт* — 456, 700  
 Варрон Публий Теренций Атацинский, *эпический поэт* — 252  
 Варшер С.А.(Э.), *историк литературы* — 396  
 Васильев В.П., *синоист* — 397, 401  
 Ватто Ж.-А., *живописец* — 662  
 Вейдле В., *критик* — 526, 527  
 Велькер Ф.-Г., *археолог* — 402  
 Венгеров С.А., *историк литературы* — 255, 395  
 Венивотинов Д.В., *поэт* — 576  
 Вересаев В. (Смидович В.В.), *беллетрист, переводчик* — 253  
 Верлен (Верлэн) П., *поэт* — 148, 151, 152, 448, 460, 516, 541, 548, 580, 593, 645, 672, 819  
 Верхарн Э., *поэт* — 149, 236, 253, 404, 580, 842  
 Веселовский А.Н., *историк литературы* — 381, 390, 395, 396, 398, 412, 415  
 Вийон (Виллон) Ф., *поэт* — 246, 541, 701, 709, 835, 837  
 Вико Дж., *философ* — 130, 402  
 Виндельбанд В., *философ* — 355, 359  
 Винчи да Л., *живописец* — 151, 279, 495, 505, 592  
 Виньи де А., *писатель* — 24, 460, 701, 709  
 Виоле-ле-Дюк Э.-Э., *архитектор* — 640  
 Виргилий (Вергилий) Публий Марон, *эпический поэт* — 128, 130, 131, 132, 135, 228, 391, 448, 456, 457, 459, 461, 536, 563, 588, 589, 591, 593, 600—601, 704  
 Волошин М. (наст. фам. и имя Кириенко-Волошин Максимильтян Александрович), *поэт, критик, художник* — 13, 526, 633—648, 829, 842—844  
 Вольнский (наст. фам. Флексер) А.Л., *писатель* — 495  
 Вольтер (наст. имя Аруэ Ф.-М.), *философ* — 77, 130, 132, 396, 513, 630  
 Вордсворд В., *поэт* — 240  
 Востоков А.Х., *филолог* — 257  
 Врубель М.А., *живописец* — 453, 482, 502—505, 548, 562, 759, 761, 772, 797, 807  
 Вуатюр В., *писатель* — 392  
 Вуд Р., *археолог* — 402  
 Вундт В.М., *психолог* — 341, 383, 439, 440  
 Вьеле-Гриффин Ф., *поэт* — 253  
 Вяземский П.А., *поэт* — 21, 71, 562, 565, 567, 569, 618, 620, 815, 833, 844
- Г**
- Гайм Р., *философ* — 396  
 Галахов А.Д., *историк литературы* — 21, 40, 390  
 Галилей Г., *физик* — 239  
 Гамсун К., *писатель* — 386  
 Ганслик Э., *музыкальный критик* — 407  
 Гартман фон Э., *философ* — 319, 324, 348, 358, 364, 414  
 Гартман Н., *философ* — 810, 813,  
 Гаршин В.М., *писатель* — 211, 493  
 Гауптман Г., *драматург* — 149, 842  
 Гафиз (Хафиз) Шемс-Эддин-Мухаммед, *поэт* — 258  
 Гвиничелли Г., *поэт* — 129  
 Гегель Г.-Ф.-В., *философ* — 319, 332, 355, 364, 628, 776, 780, 781, 805, 817, 823  
 Гейгер А., *ученый-гебраист* — 384, 396  
 Гейзе К.В., *лингвист* — 384, 440  
 Гейне Г., *поэт* — 96, 150, 213, 620, 661, 672, 674, 842  
 Геккерн (он же — Дантес) — 71, 72  
 Гельвеций К.А., *философ* — 352  
 Гельмгольц фон Г.Л.Ф., *естествоиспытатель* — 362  
 Гельмонт ван Ж.Б., *теософ-мистик* — 352  
 Гераклит, *философ* — 304, 315, 324, 343, 352, 355, 355, 492, 667  
 Гербарт И.Ф., *философ* — 341  
 Гервинус Г.Г., *историк* — 397, 401  
 Гердер И.Г., *поэт, философ* — 396, 462  
 Герлах Ф.Д., *историк* — 394  
 Гермес Трисмегист (Тот), *вымышленное имя автора-теософа* — 349, 352, 400, 412, 413, 415  
 Геродот, *историк-философ* — 412  
 Герцен А.И., *писатель* — 181, 603, 798  
 Гершензон М.О., *писатель* — 272, 398, 474, 518, 583, 631  
 Гесиод, *поэт, эпик* — 394, 456, 467, 475  
 Гете И.В., *поэт, драматург* — 18, 20, 22, 34, 57—59, 69, 74, 107, 119, 150, 205, 352, 363, 396, 397, 402, 403, 429, 452, 455, 460—464, 467, 469, 472, 510, 519, 584, 597, 667, 669, 679, 692, 710, 713—715, 805  
 Гефдинг Г., *философ* — 321, 359  
 Гиль Р., *поэт* — 516  
 Гильдебрант Ф., *скульптор* — 402  
 Гиппиус З.Н., *поэт, критик* — 155, 179, 215—217, 396, 453, 496, 513, 645, 701—702, 818, 820, 822, 823, 832, 841, 845,  
 Гнедич Н.И., *поэт, переводчик* — 24, 25, 227, 572  
 Гоббс Ф., *философ* — 385  
 Говоруха-отрок (наст. имя и фам. Николаев Ю.Н.), *критик* — 395  
 Гоголь Н.В., *писатель* — 69, 148, 161, 363, 404, 430, 452, 471, 505, 612, 626, 632, 668, 674, 700, 712—713, 798, 847  
 Гойя-и-Луцентис Ф., *живописец* — 150  
 Гольцев В.А., *ученый, публицист* — 103  
 Гомер, *поэт* — 51, 57, 74, 95, 105, 120, 131, 391, 394, 402, 455, 456, 462, 538, 539, 542, 545, 580, 583, 601, 647, 716  
 Гонкур (Goncourt) Э. и Ж., *писатели* — 641  
 Гончарова Н.Н. — 66, 150, 563, 567, 571, 682, 686  
 Гораций Флакк Квинт, *поэт* — 59, 91, 131, 221, 601, 617, 620, 713, 457, 459, 465, 501, 563  
 Горнфельд А.Г., *филолог* — 13, 267  
 Городецкий С.М., *поэт, прозаик, драматург* — 13, 371, 483, 487, 488, 492, 500, 529, 534, 547, 561, 547—554, 639, 646, 755, 812, 835, 836  
 Горький М. (наст. фам. и имя Пешков Алексей Максимович), *писатель* — 148, 483, 545, 716, 814  
 Готье Т., *поэт* — 541, 554, 638—639, 645, 701, 709, 835, 842  
 Гофман Э.Т.А., *писатель* — 257, 512, 585  
 Гоцци К., *драматург* — 130  
 Греков Н.П., *поэт-переводчик* — 39  
 Гржебин З.И., *издатель* — 666  
 Грибоедов А.С., *драматург* — 106, 393  
 Григорович Д.В., *писатель* — 211  
 Григорьев А.А., *критик* — 181, 798, 815, 830  
 Грильпарцер Ф., *драматург* — 279  
 Гримм (Grimm) В. и Я., *филологи, фольклористы* — 383, 390, 437, 596  
 Грин Р., *драматург* — 396  
 Грот Дж., *историк* — 402  
 Гротенфенд Г.Ф., *филолог* — 400  
 Губернати (Gubernatis, de) А., *филолог* — 390  
 Гумбольдт (Humboldt) фон В., *филолог* — 13, 260, 383, 384, 398, 402, 437—439, 443, 475, 766, 772—788, 792, 807, 808, 812, 823, 825, 826, 834  
 Гумилев Н.С., *поэт, прозаик, критик* — 13, 258, 445, 519, 529, 532, 534—546, 553, 554, 701—702, 705—716, 811, 812, 834—836, 841, 845, 846



Гурмон де Р., *писатель* — 40  
 Гуссерль Э., *философ* — 358, 462, 776, 779, 784, 786, 808—812, 832, 834, 837, 838  
 Гуттен, фон Ульрих, *деятель гуманизма* — 396  
 Гюго В., *писатель* — 18, 40, 42, 57, 132, 230, 589, 640, 645, 673, 701  
 Гюисманс Ж.К., *писатель* — 639  
 Гуйо Ж.М., *философ* — 46, 103, 279

**Д**

Даль О.И., *филолог* — 513, 638  
 Дамаскин И., *богослов* — 541  
 Данзас, *секундант А.С. Пушкина* — 71  
 Данте Алигьери, *поэт* — 55, 57, 69, 132, 74, 107, 133—135, 125, 127—131, 164, 214, 325, 396, 447, 457—459, 466, 503, 536, 538, 542, 585—593, 701, 704, 714  
 Дантес Э.Г. — 682  
 Дарвин Ч.Р., *философ, биолог* — 213  
 Дауден Э., *филолог* — 397  
 Дашкевич Н.П., *историк литературы* — 563  
 Дебюсси К., *композитор* — 518  
 Дейссен, *литературовед* — 323, 348, 400  
 Дельвиг А.А., *поэт* — 24, 84, 227, 837  
 Демокрит, *философ* — 77, 304, 324, 355, 458, 594  
 Державин Г.Р., *поэт* — 180, 371—373, 375—377, 379, 394, 429, 562, 563, 576, 580, 610—612, 614—618, 629, 670, 839—841, 844  
 Джотто ди Бондоне, *живописец* — 592  
 Дидро Д., *философ* — 396  
 Диккенс Ч., *писатель* — 281, 680  
 Диодор, *философ* — 412  
 Дионис — 126, 339, 379, 448, 449, 458, 466, 546, 553, 756, 758, 759, 762, 765, 766, 778, 828—830  
 Дмитриев И.И., *баснописец* — 223, 371, 372, 377, 429, 520, 562  
 Добролюбов Н.А., *критик* — 188, 453, 627  
 Доре Л.К.П.Г., *живописец, скульптор* — 57  
 Достоевский Ф.М., *писатель* — 39, 43, 47, 57, 69, 75, 133, 155, 161, 395, 397, 452, 493, 494, 516, 543, 588, 626, 630—631, 700—703, 713, 801, 840, 846

**Е**

Евклид (Эвклид), *математик* — 57, 581  
 Еврипид (Эврипид), *драматург* — 355, 535, 584  
 Екатерина II, *императрица* — 615, 638, 691  
 Елисеев Г.З., *журналист* — 395  
 Есенин С.А., *поэт* — 530, 531, 561, 703, 711, 712, 845  
 Ефремов П.А., *библиограф* — 259  
 Эфрон (Эфрон) И.А., *издатель* — 23, 260

**Ж**

Женэ Р., *писатель* — 397  
 Жирмунский В.М., *филолог* — 273, 559, 560, 760, 764, 772, 811—813, 830, 832, 834, 846, 847  
 Жуковский В.А., *поэт* — 21, 23, 24, 60, 69, 71, 106, 180, 371—374, 381, 394, 395, 417, 429, 452, 460, 464, 472, 528, 612, 685, 707, 713, 814, 815

**З**

Залеман К.Г., *ученый-иранист* — 397  
 Зелинский Ф.Ф., *филолог* — 395, 471  
 Зенкевич Р., *этнограф* — 553, 554, 559  
 Зенон, *философ* — 126, 323, 355  
 Зигварт Х.В., *филолог* — 359, 385  
 Золя Э., *писатель* — 279, 648  
 Зудерман Г., *беллетрист* — 279  
 Зуттнер фон Б., *писательница* — 611

**И**

Ибсен Г., *драматург* — 47, 48, 133, 147, 283, 540, 825  
 Иван Грозный, *царь* — 702  
 Иванов Вяч. И., *поэт* — 13, 144, 147, 149, 155, 248, 311, 373, 396, 438, 444—508, 517, 518, 520, 543,

552, 561, 562, 578, 584, 638—639, 645, 668, 701, 707, 755—759, 766, 772—774, 776—778, 782—784, 786—795, 804—808, 816, 827—830, 832, 841, 843  
 Иванов Г.М., *поэт* — 524—533, 623, 715, 833, 834, 840, 841, 843, 844  
 Иванов-Разумник (псевдоним Разумника В.И.), *поэт* — 395, 517, 711  
 Измайлов А.А., *писатель* — 573  
 Иисус Христос — 46, 69, 106, 126, 127, 128, 133, 129, 131, 132, 325, 359, 415, 436, 673, 683, 716, 823  
 Иоанн Златоуст, *богослов* — 80, 364  
 Иохай Симон Бей, *каббалист* — 354  
 Исаак Сирианин, *писатель* — 348  
 Истомин В.И., *морской офицер* — 393

**К**

Кавальканти Г., *философ, поэт* — 129, 588  
 Каллимах, *поэт* — 394  
 Кальдерон де ла Барка, *писатель* — 521  
 Камюэнс Л.В., *поэт* — 69  
 Кант И., *философ* — 267, 318—320, 334, 337, 356, 359, 364, 407, 411, 578, 654, 774, 776, 778, 780, 795, 796, 800, 806—808  
 Кантемир А.Д., *поэт* — 225, 256, 393, 434, 620  
 Капнист В.В., *поэт* — 371, 372, 374, 375, 377  
 Карамзин Н.М., *писатель, историк* — 60, 180, 562, 707, 712  
 Кардуччи Дж., *поэт* — 493  
 Кареев Н.Н., *историк* — 390  
 Карл V, *император* — 594  
 Карлейль Т., *писатель* — 267  
 Катулл Гай Валерий, *поэт* — 128, 234, 579  
 Кауфман А., *поэт* — 616  
 Кафка Ф., *писатель* — 626  
 Керенский А.Ф., *министр* — 663, 677  
 Керн А.П. — 74, 379, 394, 564  
 Кизеветтер А.А., *историк* — 414  
 Кирпичников А.И., *историк* — 396  
 Китс Дж., *поэт* — 248  
 Классовский В.И., *филолог* — 402  
 Клопшток Ф.Г., *поэт* — 419  
 Клычков С.А., *поэт* — 530, 531, 638—639  
 Ключев Н.А., *поэт* — 529—531, 553, 561, 711, 712  
 Коген А.-Ж.-М., *журналист, писатель* — 348, 358  
 Колосов В., *поэт* — 390  
 Колумб Х., *мореплаватель* — 594  
 Кольридж С.Т., *поэт, философ* — 248, 538  
 Кольцов А.В., *поэт* — 207, 491, 528, 529, 628, 712  
 Комиссаржевская В.Ф., *актриса* — 559  
 Констан де Ребекк Б., *писатель* — 569, 567  
 Конт О., *философ* — 315, 765, 769—771, 773  
 Конфуций, *философ* — 401  
 Коперник Н., *ученый* — 363  
 Корелин М.С., *историк* — 396  
 Корнелиус П., *живописец* — 57  
 Корнель П., *драматург* — 630, 701, 715  
 Короленко В.Г., *писатель* — 211  
 Кортес Ф., *завоеватель Мексики* — 299  
 Корш В.Ф. и Ф.Е., *филологи* — 40, 74, 368, 395, 397—399, 402  
 Котляревский Н., *историк литературы* — 390, 396  
 Кох М., *историк литературы* — 396  
 Краевский М.Д., *журналист, писатель* — 164  
 Крылов И.А., *баснописец* — 181, 393  
 Ксенофан, *философ* — 354  
 Кузмин М.А., *поэт, критик, прозаик, драматург* — 258, 497, 498, 499, 509—523, 544, 646, 813, 813, 832, 833, 845,  
 Кукольник Н.В., *писатель* — 81  
 Кунрат Г., *писатель* — 352  
 Купер Д.Ф., *писатель* — 706  
 Курбе Г., *живописец* — 56  
 Курбский А.М., *писатель, политик* — 702  
 Курциус Г., *лингвист* — 384, 398  
 Кусков П.А., *поэт* — 40



Кутузов М.И., *полководец* — 572  
Кэмпбэлл Т., *поэт* — 387

## Л

Лавров В.М., *переводчик* — 395  
Лавуазье А.Л., *химик* — 63  
Лактанций Люций Целий Фирмиан, *писатель* — 412  
Ламартин де Пра А., *поэт* — 77, 673  
Ларра де М.Х., *сатирик* — 40  
Лафорг де ла Л., *философ* — 58, 253  
Лебедев В., *писатель* — 523  
Лейбниц Г.В., *философ* — 334, 335, 462  
Леконт-де-Лиль Ш.-М.-Р., *поэт* — 545, 554  
Ленорман Мария, *предсказательница* — 398, 414  
Леонтьев К.Н., *публицист* — 583  
Леопарди Д., *поэт* — 46, 705  
Леписнус, *мистик* — 398  
Лермонт Т. — 96  
Лермонт Ю.А. — 96  
Лермонтов М.Ю., *поэт* — 19, 24, 27, 30, 34, 41, 162, 94—101, 105, 133, 134, 147, 150, 152, 159, 371—374, 377, 393, 452, 457, 463, 464, 467, 482, 486, 505, 510, 528, 529, 539, 576, 623, 630—632, 660, 669—670, 672, 674, 700—701, 704, 709, 711, 713, 759, 778, 788, 795—809, 816, 819—821, 842  
Лесаж А.Р., *сатирик* — 513  
Лесков Н.С., *писатель* — 513  
Лессинг (Lessing) Г.Э., *писатель, критик* — 40, 353, 390  
Лиль де Л. В., *историк* — 57, 58, 584, 593, 645, 708—709  
Липс Г., *философ* — 341, 345  
Липранди И.П., *историк* — 572  
Лихтенберг Г.К., *ученый, публицист* — 32  
Лобачевский Н.И., *математик* — 172, 437, 581, 787, 801  
Лобек Х.А., *филолог* — 394  
Локк Д., *философ* — 341  
Ломоносов М.В., *ученый, поэт, прозаик* — 77, 370—372, 375—377, 379, 538, 594, 603, 610, 712  
Лонгин Дионисий Кассий, *философ* — 458  
Лонгфелло Г.У., *поэт* — 500  
Лондон Дж., *писатель* — 31  
Лопухина Е.Ф., *княгиня* — 559  
Лоренцо Великолепный, *правитель* — 530  
Лосев А.Ф., *философ* — 755, 783, 785, 786, 790, 811, 813, 834  
Лоти (наст. фам. и имя Вио Луи-Мари-Жюльен) П., *писатель* — 58  
Лотце Г., *философ* — 282, 358, 439, 440  
Лукиан, *христианский ученый* — 131, 601  
Лукреций Тит Кар, *поэт* — 620  
Луксорий, *поэт* — 253  
Луллий (Люллий, Люль) Р., *поэт, философ* — 80, 132, 349, 352  
Лунин М.С., *декабрист* — 167  
Луперк, *философ* — 245  
Льюис Д.Г., *писатель* — 355, 396  
Лютер М., *реформатор церкви* — 583, 603

## М

Маак Ф., *писатель* — 352  
Магаффи Д.П., *историк* — 397  
Мазепа И.С., *гетман* — 572  
Майков А.А., *поэт* — 40, 74, 228, 371, 372, 377, 541, 814, 847  
Маймонид (Моисей бен-Маймон бен-Иосиф), *философ-толмудист* — 414  
Маковский Н.Е., *живописец* — 493  
Маколей Т.-Б., *историк* — 396  
Макферсон Дж., *поэт* — 382  
Малерб де Ф., *поэт* — 543  
Малешотт, *мистик* — 200, 413  
Малларме С., *поэт* — 440, 456, 467, 513, 538, 541, 584, 610, 837

Мандельштам О.Э., *поэт, прозаик, теоретик литературы* — 13, 548, 558, 562, 575—604, 645—648, 670, 672, 703, 811, 813, 833, 836—839, 842, 844, 845  
Манфред, *король* — 43  
Мария Антуанетта, *королева* — 567  
Марков В.В., *писатель* — 29  
Марти А., *лингвист* — 384  
Мартынов Н.С. — 99  
Матисс А., *живописец* — 222  
Маяковский В.В., *поэт* — 253, 519, 556, 561, 562, 662, 681, 703, 837, 845  
Мей Л.А., *поэт* — 258, 371, 372, 377  
Мейер А.Ф., *писатель, поэт* — 397, 400, 401  
Мейерхольд В.Э., *актер, режиссер* — 562, 798  
Мейн А.Д., *писатель* — 686, 689, 691—692  
Менар Л., *философ* — 412—415  
Менделеев Д.И., *химик* — 437, 826  
Мениппей, *философ* — 252  
Меньшиков М.О., *публицист* — 74, 91, 92  
Мервиль де, *мистик* — 350  
Мережковский Д.С., *поэт, писатель, философ* — 147, 155, 157—214, 371, 372, 377, 396, 453, 495, 701, 706, 772, 797, 801, 802, 808, 818, 820, 821  
Мериме П., *писатель* — 24  
Меровинг, *правитель* — 56  
Метерлинк М., *драматург* — 56, 279, 282, 314, 499, 516  
Мечников И.И., *врач* — 437  
Мид Дж., *историк, генерал* — 414  
Микеланджело Буонарроти, *художник* — 283, 447, 458, 704, 806  
Милль Д.С., *историк* — 110, 385  
Мильтон Д., *поэт* — 396, 462  
Минаев Д.Д., *поэт* — 400  
Минский (наст. фам. Виленкин) Н.М., *поэт* — 108—135, 144, 152, 154, 155, 493, 494, 495, 818, 819, 821,  
Мирбо О., *писатель, журналист* — 149  
Михайлов А.Д., *политик* — 189  
Мицкевич А., *поэт* — 74, 75, 256, 563, 570  
Модестов В.И., *филолог* — 397  
Мольер Ж.-Б., *драматург* — 701  
Моммзен Т., *историк, филолог* — 584, 707  
Монтень М., *философ* — 130  
Монье Ж.-Л., *живописец* — 396  
Мопассан де Г., *писатель* — 31, 58  
Морлей Г., *писатель* — 396  
Морозов Б.И., *воспитатель царя Алексея Михайловича* — 632  
Морозов П.О., *историк литературы* — 259  
Моцарт В.А., *композитор* — 79, 142, 143, 279, 506, 511, 566, 668, 670, 704  
Мур Т., *поэт* — 93  
Мусоргский М.П., *композитор* — 519  
Мюллер М., *филолог, историк* — 384, 389, 390, 413, 437  
Мюнстерберг, *мистик* — 381  
Мюссе де А., *писатель* — 96, 134, 565

## Н

Набоков В.В., *писатель, поэт, теоретик литературы* — 13, 625—630, 717—752, 777, 778, 780, 781, 789, 841, 846—848  
Надсон С.Я., *поэт* — 17, 20, 158, 397, 493, 494, 543, 645, 701, 814, 837,  
Наполеон III, — *император* — 640  
Наполеон, *император* — 43, 648, 692, 694—695, 697  
Нарбут К., *поэт* — 553, 554, 557  
Наумов А.А., *живописец* — 682, 683  
Некрасов Н.А., *поэт* — 18, 30, 61, 142, 153, 151, 177, 364, 368, 371, 372, 377, 397, 460, 483, 504, 528, 529, 541, 580, 630, 700—702  
Нелединский-Мелецкий Ю.А., *поэт* — 371, 372, 377  
Нельсон Г., *адмирал* — 572

Немезиан, *поэт* — 501  
 Нерваль де Ж., *писатель* — 56  
 Нестеров М.С., *живописец* — 520  
 Никитин А.Н., *писатель* — 34, 364, 529, 549, 550—552, 554  
 Николай I, *император* — 71, 572, 573, 682, 684, 685  
 Ницше Ф., *философ* — 43, 45, 53, 68, 94, 96, 131, 133, 161, 314, 321, 324, 337, 340, 359, 364, 402, 436, 438, 439, 456, 493, 540, 674, 758, 765, 768, 776, 785, 798, 818, 819, 823, 826, 828—830  
 Новалис (наст. фам. и имя Гарденберг Георг Фридрих Филипп), *поэт* — 449, 453, 457, 585, 601  
 Новосадский Н.И., *филолог* — 394  
 Нодье Ш., *писатель* — 24  
 Нонн, *поэт* — 394  
 Нордау М., *писатель* — 58  
 Нуарэ Л., *писатель* — 384, 437

## О

Обиньяк д' Ф.А., *писатель* — 402  
 Овербек Х.А., *поэт* — 57  
 Овидий Публий Назон, *поэт* — 131, 562, 579, 580, 584, 601  
 Овсяннико-Куликовский Д.Н., *филолог* — 395, 789, 813, 834  
 Огарев Н.П., *критик* — 364, 603  
 Одоевский А.И., *писатель* — 175  
 Одоевский В.Ф., *писатель* — 585  
 Озеров В.А., *драматург* — 81, 372, 376, 377  
 Оккам В., *философ* — 349  
 Олеша Ю.К., *писатель* — 627  
 Оливье д' Ф., *философ-мистик* — 354, 405, 413, 414, 441  
 Омир, *правитель* — 447  
 Оммулевский (наст. фам. Федоров) И.Ф., *беллетрист* — 40  
 Опатиан Публий Порфириус, *поэт* — 256  
 Ориген, *философ* — 170  
 Орланди (Орландо) П.А., *историк искусства* — 129  
 Орфей — 39, 54, 55, 57, 59, 107, 338, 456, 569, 609, 634, 824  
 Оствальд В., *химик* — 349, 362  
 Остолопов Н.Ф., *писатель* — 387, 391, 392  
 Островский А.Н., *драматург* — 513  
 От (Отт) О., *публицист* — 666  
 Отфрид Германии (Вейсенбургский), *поэт* — 394  
 Оцуп Н.А., *поэт, литературовед* — 699—716, 841, 845, 846

## П

Павел I, *император* — 616  
 Павлов И.Г., *медик, писатель* — 520  
 Павлова А.В., *писатель* — 562  
 Павлова К.К., *писатель* — 223, 371—373, 377, 397, 429, 621  
 Парацельс (Paracelsus), *мистик* — 353, 594  
 Парменид, *философ* — 323, 354, 355, 358  
 Парнок (Парнох) С.Я. — 645, 646  
 Паскаль де Б., *философ* — 358, 359, 414  
 Пастернак Б.Л., *поэт, писатель* — 272, 518, 556, 559, 560, 837, 844, 845  
 Пастернак О.Э., *художник* — 602, 603, 628, 629, 659—667, 669, 670, 672—680  
 Пеги Ш., *поэт* — 710, 711  
 Пентадий, *философ* — 230  
 Перикл, *политик* — 355  
 Перро Ш., *писатель* — 402  
 Пестель П.И., *декабрист* — 180  
 Петерсон Н.М., *ученый-скандинавист* — 396  
 Петефи Ш., *поэт* — 40  
 Петр I, *император* — 39, 74, 142, 511, 559, 572, 684, 689—691, 705, 713  
 Петрарка Ф., *поэт* — 132, 576, 701  
 Петров-Водкин К.С., *живописец* — 520

Печерский (наст. фам. и имя Мельников Павел Иванович) А., *беллетрист-этнограф* — 294, 513  
 Пильняк Б.А., *писатель* — 631  
 Пиндар, *поэт* — 363, 371  
 Пинкертон Д., *историк* — 176  
 Пирогов В.Н., *историк* — 437  
 Писарев Д.И., *критик* — 40, 68, 69, 213, 545  
 Пифагор, *философ* — 41, 354  
 Платон, *философ* — 120, 323, 324, 334, 352, 356, 412, 413, 456, 459, 462, 465, 469, 473—475, 812, 817, 834  
 Плетнев П.А., *критик* — 21, 24, 69, 161, 570  
 Плещеев А.Н., *поэт* — 20  
 Плиний Гай Секунд, *писатель* — 518  
 Плотин, *философ* — 458  
 Плутарх, *философ, историк* — 412, 415  
 По Э., *писатель* — 47, 230, 521, 548, 583, 824  
 Пожарский Д.М., *полководец* — 685  
 Полежаев А.И., *поэт* — 248  
 Полигистор Александр, *писатель* — 413  
 Поликлет, *скульптор* — 47  
 Полоний, *философ* — 462  
 Полонский Л.А., *писатель* — 256, 371, 372, 377, 428, 483, 486, 487  
 Полонский Я.П., *писатель* — 40, 46, 143  
 Полоцкий С.Е., *писатель* — 580  
 Поплавский А., *писатель* — 703  
 Порфирий, *философ* — 230, 256, 412  
 Потапенко И.Н., *беллетрист* — 397  
 Потемкина А.А., *филолог* — 13, 260, 383, 384, 386, 388—390, 395, 398, 405, 408—412, 436—442, 467, 474, 477, 545, 552, 766, 773—791, 793, 796, 807, 808, 811, 812, 816, 823, 825, 826, 834, 837, 838  
 Потемкин С.П., *граф, писатель* — 501  
 Прокл Диадох, *философ* — 352  
 Прокофьев С.А., *композитор* — 559  
 Протагор, *философ* — 355  
 Прудон П.Ж., *экономист* — 56  
 Пруст М., *писатель* — 693  
 Птоломей I, *правитель* — 595  
 Пугачев Е., *атаман* — 615, 686, 712  
 Пулята Н.В., *писатель* — 23, 25  
 Пушкин А.С., *поэт, писатель, критик* — 19, 24, 28, 30, 33, 34, 40, 41, 43, 45, 48, 51, 59, 61, 63—94, 96, 133, 142, 144, 147, 150, 160, 346, 360, 363, 368, 371—377, 379, 389, 393, 395, 396, 416, 425, 428—430, 434, 450, 451, 452, 457—463, 470, 471, 473, 476, 496, 500, 501, 506—508, 510, 513, 525, 527—529, 531, 542, 558, 559, 562—574, 579, 580, 585, 603, 610, 618, 619, 629—632, 638, 645, 655, 656, 668, 670, 682, 700, 701, 703—705, 707, 709, 712—716, 758, 777, 778, 793, 797, 798, 801—806, 809, 814, 815—817, 819, 821, 823, 824, 827, 836, 837, 839, 840, 842, 843  
 Пущин И.И., *декабрист* — 74, 180  
 Пыпин А.Н., *филолог* — 74

## Р

Рабле Ф., *писатель* — 396, 541, 585, 701  
 Радлова А., *поэтесса* — 517, 518  
 Раевская Е.И., *писатель* — 569  
 Раевский В.Ф., *писатель* — 173, 563, 564, 568, 569, 568, 570  
 Расин Ж.-Б., *драматург* — 584—585, 630, 653, 701, 715  
 Раггауз Д.М., *поэт* — 528  
 Рафалович С.Л., *писатель* — 493  
 Рафаэль Санти, *живописец* — 279, 457, 461, 523  
 Рачинский А.В., *писатель* — 258  
 Рашет Ж.Д., *писатель* — 616  
 Рембо А., *поэт* — 538, 593, 600, 819  
 Рембрандт ван Рейн, *живописец* — 641  
 Ремизов А.М., *писатель* — 155, 499, 639  
 Ренан Ж.Э., *филолог* — 110  
 Ренье де А., *поэт* — 57, 513

Репин И.Е., *живописец* — 222  
 Рескин Д., *историк искусства* — 58, 267  
 Рибейра Т.А., *поэт* — 45  
 Риккерт Г., *политик, философ* — 317, 318, 320, 322, 331, 335, 336, 343, 348, 355, 363, 442, 443  
 Римский-Корсаков Н.А., *композитор* — 223  
 Робеспьер М.М.И., *революционер* — 579  
 Род Э., *критик* — 131  
 Роде Э., *филолог* — 398  
 Роденбах Ж., *поэт* — 43, 499  
 Розанов В.В., *философ* — 127, 214, 562, 583, 584  
 Ронсар П., *поэт* — 457, 501, 538, 543  
 Ропшин (Савинков) Б.В., *писатель* — 205  
 Россетти Д.Г., *живописец* — 57, 130  
 Ростопчина Е.П., *писатель* — 621  
 Руже-де-Лиль К., *поэт* — 399  
 Руссо Ж.-Ж., *философ* — 396, 630, 712  
 Рутленд Д.Д.Р., *политик, писатель* — 145  
 Рылеев К.Ф., *поэт* — 180, 572, 573  
 Рюдель Ж., *писатель* — 711  
 Рюисберг (Рюйсбрук) И., *философ-мистик* — 132, 132, 314, 349

**С**

Саванаролла, *философ* — 363  
 Садовский Б., *критик* — 526  
 Салтыков А.М., *переводчик* — 39  
 Сальери А., *композитор* — 79, 93, 142, 143, 704  
 Санд Ж., *писатель* — 559  
 Сапфо (Сафо), *поэтесса* — 128, 253, 713  
 Святополк-Мирский П.Д., *генерал-адъютант* — 628  
 Северянин И. (наст. фам. и имя Лотарев Игорь Васильевич), *поэт, прозаик* — 516, 520, 610, 612, 613, 614, 839, 841, 845  
 Сезанн П., *живописец* — 523  
 Семенов-Тянь-Шанский П.П., *географ* — 257  
 Сен-Виктор Ж.Б.М., *писатель* — 132  
 Сенека Луций Аней, *ритор, философ* — 126  
 Сен-Санс К., *композитор* — 40  
 Сент-Бёв Ш.О., *поэт, критик* — 24, 224  
 Сент-Ив д'Альвейдр, *философ* — 413  
 Серафим Саровский, *богослов* — 80, 81, 84, 85–89, 90, 92, 138  
 Сервантес М. Сааведра, *писатель* — 66  
 Сергеев-Ценский С.Н., *писатель* — 150  
 Сергей Радонежский — 475  
 Симонид, *поэт* — 465  
 Синнет Д., *мистик* — 414  
 Скартаццини И.А., *историк литературы* — 396  
 Скотт В., *писатель* — 276, 572  
 Скотт Д.Д., *архитектор* — 349  
 Скрябин А.Н., *композитор* — 233, 679  
 Случевский К.К., *поэт* — 40, 60, 371, 372, 377, 428, 429, 448  
 Смирдин А.Ф., *издатель* — 374  
 Соболевский С.А., *библиограф* — 260  
 Сократ, *философ* — 69, 116, 120, 355  
 Соловьев Вл.С., *философ, поэт* — 46, 59–107, 133–135, 161, 348, 358, 359, 452, 453, 483, 490–492, 499, 502, 503, 552, 578, 756, 757, 765, 769, 770, 771, 773, 776, 777, 782, 796, 798–806, 808, 816, 817, 823, 826, 828–830, 838  
 Соловьев С.В., *филолог* — 258, 501, 530  
 Сологуб (наст. фам. и имя Тетерников Федор Кузмич) Ф., *прозаик, поэт, драматург* — 133, 136–156, 256, 371, 373, 374, 377, 444, 453, 460, 492, 496, 497, 502, 520, 543, 553, 613, 639, 645, 646, 715, 756, 757, 764, 771, 772, 819, 820, 845  
 Сомов К.А., *живописец* — 521, 561  
 Сотион, *философ* — 354  
 София, Премудрость Божия — 128, 133, 134, 135, 332, 338, 339, 359, 645, 769, 771, 772, 790, 803, 805, 817  
 Софокл, *драматург* — 128, 148, 431, 573, 713  
 Спасович В.Д., *писатель* — 161

Спенсер Г., *философ* — 213, 316, 387  
 Стаций Публий Папилий, *поэт* — 132  
 Столыпин Д.А., *писатель* — 167  
 Стороженко Н.И., *филолог* — 395, 395  
 Страхов Н.И., *писатель* — 395, 492  
 Струве Г.П. — 711  
 Суворов А.В., *полководец* — 615  
 Суза А.М.Э., *писатель* — 132  
 Сульпиций Север, *писатель* — 245  
 Суриков В.И., *живописец* — 520  
 Сю Э., *писатель* — 500  
 Сюлли П., *писатель* — 541

**Т**

Танеев С.И., *композитор* — 368, 370  
 Тассо Т., *поэт* — 69, 230, 576, 577  
 Тацит Публий Корнелий, *поэт* — 635  
 Твен М., *писатель* — 279  
 Тен-Бринк, *филолог* — 396  
 Теннисон А.Л., *поэт* — 230, 500  
 Тернер К.И., *писатель* — 58  
 Тидеман А., *живописец* — 394  
 Тикнор Д., *писатель* — 396  
 Тимковский Е.Ф., *писатель* — 506  
 Тихонравов Н.С., *историк литературы* — 485  
 Тициан Вечеллио, *живописец* — 29  
 Толстой А.К., *поэт, писатель* — 40, 77, 140, 258, 371, 372, 374, 375, 377, 529, 561, 568, 639, 817  
 Толстой А.Н., *писатель* — 638, 639, 674  
 Толстой Л.Н., *писатель* — 31, 43, 47, 133, 147, 148, 161, 389, 395, 430, 516, 561, 568, 581, 596, 627, 630–632, 640, 700–703, 713, 814, 846  
 Томашевский Бонча Ю.А., *живописец* — 273, 571  
 Тончи С., *живописец* — 616  
 Тредьяковский В.К., *поэт* — 248, 434, 603  
 Трифон, *грамматик* — 390  
 Трубецкой С.Н., *философ* — 342, 354, 355, 415  
 Туманский В.И., *писатель* — 293  
 Тургенев А.И., *поэт* — 161  
 Тургенев И.С., *писатель* — 147, 148, 164, 513, 542, 562, 627, 639, 700, 702–703, 814  
 Тхоржевский К.В., *писатель* — 714  
 Тьерри А., *историк* — 24  
 Тэн (Taïn) И., *философ* — 22, 101, 390, 396  
 Тютчев Ф.И., *поэт, переводчик* — 40, 77, 140, 177, 366, 370, 371–377, 379, 392, 397, 404, 439, 448, 449, 452, 459, 460, 467, 469, 470, 482, 487, 496, 514, 526, 527, 576, 578, 630, 674, 700–701, 704, 806, 817, 819, 839

**У**

Уайльд О., *писатель, драматург* — 146, 154, 542  
 Уваров С.С., *министр просвещения* — 69, 70  
 Уитмен У., *поэт* — 521, 583  
 Успенский Г.И., *писатель* — 39, 211, 397, 493, 574  
 Уэльс Г., *писатель* — 316

**Ф**

Фадеев Р.А., *писатель* — 61  
 Фалес Милетский, *философ* — 352  
 Фарината дельи Уберти, *живописец* — 594  
 Фауст Я., *энтомолог* — 658, 669  
 Федоров А.М., *писатель* — 492  
 Феодорит, *просветитель* — 414  
 Фет А.А., *поэт, переводчик* — 19, 28, 30, 40, 46, 49, 59, 60, 77, 85, 140, 186, 310, 368, 371–373, 376, 377, 397, 452, 454, 483, 576, 603, 775, 796, 814, 817, 818, 823, 825, 847  
 Фехнер Г.Т., *философ* — 341, 362, 403  
 Фикельман К.Л., *политик* — 563  
 Филиппов С.Н., *писатель* — 560  
 Филон Византийский, *философ* — 413, 415  
 Фихте И.Г., *философ* — 319, 320, 323, 330, 331, 358, 364, 460  
 Фишер К., *историк философии* — 397



- Фламарион К., *астроном* — 316  
 Флобер Г., *писатель* — 40, 513, 538, 648  
 Флоренский П., *богослов, философ* — 202, 779—783, 790, 796, 800, 805, 806, 808, 827, 838  
 Фогт К., *естествоиспытатель* — 396  
 Фойхт Г., *историк* — 396  
 Фома Аквинский, *философ* — 127, 349, 462  
 Фома Кемпийский, *священник* — 132  
 Фома Рифмач, *поэт* — 96, 97  
 Фор П., *поэт* — 519, 538  
 Фосслер Ю., *зоолог* — 441, 442  
 Фофанов К.М., *поэт* — 17, 257, 496  
 Фра Беато Анджелико, *живописец* — 710  
 Франке Куно И.В., *филолог* — 396  
 Франс А.Н., *писатель* — 513, 518  
 Франциск Ассизский, *богослов* — 80, 127, 847  
 Фрейбург М.П., *политик* — 440  
 Фридрих II, *император* — 567  
 Фуке де ла Мот Ф., *писатель* — 599  
 Фукидид, *историк* — 355
- Х**  
 Хайям О., *поэт* — 525  
 Хачатурян А.И., *композитор* — 559  
 Херасков М.М., *писатель* — 255  
 Хлебников Велемир (Виктор Владимирович), *поэт* — 520, 549, 561, 562, 582, 603, 776, 801, 835,  
 Ходасевич В.Ф., *поэт, прозаик, критик* — 13, 525, 526, 527, 608—622, 795, 796, 804, 808, 822, 839—842, 847  
 Холодковский Н.И., *зоолог* — 253  
 Хомяков А.С., *писатель* — 202, 460, 514, 515, 639  
 Христиансен Бродер, *филолог* — 356
- Ц**  
 Цветаева А.И. (Ася) — 683, 686, 693, 694, 696  
 Цветаева М.И., *поэт, драматург, прозаик* — 13, 562, 594, 625, 628, 646, 649—698, 703, 843—845  
 Цезарь Гай Юлий, *политик, оратор* — 244, 587  
 Цицерон (Cicero) Марк Туллий, *политик, оратор* — 390
- Ч**  
 Чаадаев П.Я., *философ* — 214, 582, 583  
 Черный Саша (наст. фам. и имя Гликберг Александр Михайлович), *поэт, прозаик, критик* — 13, 28—35, 814, 815  
 Чернышевский Н.Г., *писатель* — 184, 628, 847  
 Чехов А.П., *писатель, драматург* — 397, 701, 814  
 Чимабуе (Cimabue) Д., *живописец* — 592  
 Чуковский К.И., *поэт, литературовед* — 396, 560  
 Чулков М.Д., *литератор* — 155
- Ш**  
 Шахов А.А., *историк литературы* — 396  
 Шагинян М.С., *писатель* — 519  
 Шаляпин Ф.И., *оперный исполнитель* — 279, 562  
 Шамполион Ф.Ж., *египтолог* — 399  
 Шапошников А., *раскольничий архиерей* — 518  
 Шаубах И.К., *астроном* — 355  
 Шебуев, *живописец* — 398  
 Шевырев В.К., *поэт, критик* — 390  
 Шекспир У., *поэт, драматург* — 29, 66, 74, 106, 107, 145, 224, 396, 397, 401, 462, 499, 538, 541, 585, 596, 653, 713—715, 835, 848  
 Шеллер И.И.Г., *лексикограф* — 40  
 Шелли П.Б., *поэт* — 132, 224, 311, 458, 493, 521, 672, 825  
 Шеллинг Ф.В., *философ* — 191, 319, 324, 330, 331, 364, 585
- Шенье А., *писатель* — 79, 257, 585  
 Шерер В., *историк* — 396, 397  
 Шестов (наст. фам. Шварцман) Л.И., *писатель* — 701  
 Шиллер Ф., *драматург* — 69, 106, 397, 402, 429, 451, 464, 508, 542  
 Шимановский В., *писатель* — 564, 565  
 Шкловский В.Б., *писатель, литературовед* — 472, 473, 474, 560, 830, 848  
 Шлегель А.В. и Ф., *филологи* — 279, 402  
 Шлейхер А., *филолог* — 384, 398, 437, 438  
 Шопен Ф.Ф., *композитор* — 681  
 Шопенгауэр А., *философ* — 64, 110, 122, 126, 194, 283, 319, 323, 339, 364, 386, 463, 475, 755, 758, 769, 777, 819, 821, 823, 826, 830  
 Шорн И.К.Л., *писатель* — 355  
 Шпенглер О., *философ* — 591, 595, 826  
 Шпор Л., *композитор* — 596  
 Штейнер Р., *философ* — 414  
 Штейнгаль (Steinthal) Х., *филолог, психолог* — 13, 383, 384, 390, 398, 437, 439, 780, 783, 786, 787, 796, 826  
 Штирнер (наст. фам. и имя Шмидт Иоганн Каспар) М., *писатель* — 131  
 Штраус Г.Ф.А., *теолог* — 396, 416, 431  
 Штумпф К., *философ* — 341  
 Шуберт Г.Г., *философ* — 432  
 Шульц А., *писатель* — 501  
 Шуман Р.А., *композитор* — 559  
 Шуман Ф.А., *писатель* — 432  
 Шюре Э., *писатель* — 354
- Щ**  
 Щеголев А.Г., *литературовед* — 632  
 Щедрин, Салтыков-Щедрин М.Е., *писатель* — 75  
 Щербина Н.Ф., *поэт* — 429
- Э**  
 Эйкен Р., *писатель, философ* — 334, 359  
 Эйхенбаум Б.М., *литературовед* — 473  
 Экгарт, *мистик-богослов* — 132  
 Эккерман И.П., *писатель* — 396  
 Элисс Р., *филолог* — 396, 530  
 Эмар Г., *писатель* — 706  
 Эмпедокл, *философ* — 355, 324  
 Энгельгардт А.Н., *химик* — 715  
 Энний Квинт, *поэт* — 462  
 Эпиктет, *философ-стоик* — 126  
 Эрберг К. (наст. им. Сюннерберг К.А.), *теоретик искусства* — 517  
 Эредиа де Ж.М., *поэт* — 493, 541, 593, 639  
 Эренбург И.Г., *писатель* — 659  
 Эригена И.С., *философ* — 349, 413  
 Эсхил, *драматург* — 148, 279, 431, 455, 459
- Ю**  
 Ювенал Децим Юний, *поэт, сатирик* — 29  
 Юлий Второй, *Папа Римский* — 457  
 Юм Д., *философ, историк* — 341
- Я**  
 Яблонский П.Э., *богослов* — 412  
 Ягайло, *литовский князь* — 665, 678  
 Ядвига, *польская королева* — 665, 678  
 Языков Н.М., *поэт* — 371, 372, 374, 377, 428, 429, 576, 602—603, 612, 704  
 Якимов И.С., *писатель, преподаватель* — 397  
 Якубинский Л., *филолог* — 472, 473  
 Ямвлих (Ямвлих), *греческий философ* — 412  
 Ярхо В.А., *доктор* — 694  
 Яхве (Ягве, Иегова) — 126, 128, 354, 413

## ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

### А

Абстракция, абстрактность — 49, 462, 469, 759, 770  
Абсурд — 46, 47, 48, 362, 612  
Авангард — 13, 787, 790, 793, 811, 815, 837, 846, 848  
Автор — 22, 23, 33, 61, 65, 70—74, 79, 89, 99, 105, 109, 128, 130, 147, 149, 150, 151, 205, 216, 224, 251—256, 258, 271, 273, 278, 279, 375, 383, 436, 437, 441, 458, 467—475, 490, 492, 493, 496, 512, 513, 516, 517, 530, 543, 544, 558, 559, 564, 566, 570—573, 581, 591, 595, 610, 611, 619—621, 625, 626, 628, 630, 640, 657, 674, 701, 703, 706, 707, 710, 713, 715, 729, 731, 743, 771, 772, 781, 788, 791, 794, 795, 802, 805, 809, 814, 816, 818, 822, 824, 827, 829, 831—832, 834, 837, 840—842, 847, 848  
Ад — 130, 131, 135, 163, 169, 172, 222, 233, 229, 274, 276, 286, 305, 308, 314, 354, 394, 481, 504, 505, 525, 562, 588, 587, 589, 591, 594, 599, 625, 642, 651, 681, 739  
Адамизм — 540, 553  
Академизм — 611  
Аккорд — 157, 218, 276  
Акмеизм — 430, 516, 517, 521, 540, 541, 545, 553, 577, 578, 611, 701, 709, 714, 715, 808, 811, 812, 832, 834—838, 840, 842, 843, 847  
Аксиома — 78, 260, 268, 269, 538, 778, 800  
Алгебра — 4, 73, 763  
Александризм — 314, 315, 413  
Аллегория — 133, 329, 333, 336, 347, 358, 387, 494, 620, 674, 789, 811, 828  
Аллитерация — 228, 264, 367, 380, 387, 392, 404, 424, 431, 758, 760—762, 771  
Алмаз — 16, 49, 54, 106, 178, 219, 240, 248, 280, 287, 289, 297, 305, 313, 447, 452, 484, 500, 553, 556, 615, 633, 676  
Алтарь — 40, 61, 70, 89, 90, 92, 93, 110, 160, 189, 210, 233, 252, 290, 444, 454, 491, 561, 573, 651  
Альманах — 30, 492, 496, 500, 517  
Амфибрахий — 52, 225, 287, 365, 368, 369, 370, 375, 403, 404, 727, 748, 749  
Амфимакр — 225  
Анализ — 8, 42, 44, 46, 49, 63, 73, 230, 260, 261, 267, 268, 271, 282, 321, 335, 340, 343, 346, 360, 364, 365, 385, 394, 398, 409, 425, 432, 437—439, 442, 443, 460, 468, 470, 473—475, 518, 597, 703, 711, 728, 731, 749, 759, 768, 771, 776—779, 781, 782, 790, 795—799, 801, 809, 810, 816, 817, 823, 831, 834, 842  
Аналитизм — 766, 770, 777, 778  
Аналитика — 359, 432  
Анапест — 42, 52, 182, 207, 225, 251, 253, 287, 365, 370, 471, 710, 711, 727—729, 735, 738, 748, 749  
Анатом — 294, 539, 599  
Ангел — 58, 80, 82, 85, 86, 88, 100, 129, 141, 159, 160, 164, 165, 167, 169, 170, 172, 234, 259—261, 266, 286, 287, 292, 350, 353, 354, 444, 455, 457, 459, 481, 482, 499, 507, 513, 515, 539, 541, 543, 546, 571, 608, 650, 709, 712, 713, 720, 797, 803, 805  
Анекдот — 61, 114, 144, 146, 153, 521, 597  
Антиномичность, антиномизм — 183, 595, 773, 775, 780—782, 787, 791, 794, 796, 797, 805, 806, 823  
Антиномия — 260, 261, 343, 348, 354, 436, 438, 773—775, 778—782, 789, 790, 796—798, 800—802, 804—808, 823, 826  
Антиспаст — 225  
Антиэстетика — 181  
Антология — 46, 257, 340, 341, 342, 358, 786, 808, 817, 842, 843  
Апокалипсис — 202, 335, 350, 519, 595  
Апостол — 80, 126, 127, 129, 131, 133, 138, 202, 279, 331, 413, 504

Апострофа — 389, 426, 427, 736  
Аромат — 17, 31, 39, 44, 56, 57, 60, 124, 233, 240, 243, 245, 486, 513, 616  
Арсис — 52, 253, 263, 391  
Артистичность — 520, 521  
Архетип — 459, 756, 765, 828  
Архив — 20, 406, 437, 562  
Аскетизм — 67, 114, 122, 161, 395, 399, 520  
Ассонанс — 32, 224, 228, 229, 231, 241, 243, 255, 256, 272, 367, 380, 387, 392, 416, 417, 420, 423, 435, 436, 611, 613, 751, 753, 758, 760, 761, 764, 765, 772, 823  
Астрономия — 63, 116, 130, 315, 399, 539, 777, 826  
Атеист — 131, 188, 207, 483  
Аффектация — 520

### Б

Байронизм — 39, 631  
Баллада — 10, 107, 230, 246, 258, 542, 597, 598, 681, 709  
Барокко — 647, 709, 809  
Басня — 32, 115, 120, 251, 254, 280, 620, 690  
Безвкусице, безвкусица — 91, 397, 433, 512, 614  
Безвольность — 90  
Безглагольность — 8, 50, 52, 286, 826  
Безумие, безумство — 43, 46, 67, 55, 60, 62, 124, 158, 180, 196—200, 205, 208, 220, 439, 482, 505, 633, 649, 172, 717, 735, 788  
Беседа — 157, 164, 197, 200, 237, 300, 302, 369, 396, 455, 475, 557, 588, 601, 630, 659, 675, 842, 844  
Бессмертие — 104, 123, 124, 126, 133, 146, 199, 204, 274, 281, 541, 617, 618, 620, 677, 718, 798, 848  
Бессознательное — 46, 119, 178, 228, 307, 332, 354, 382, 406, 763, 775, 787, 788, 812, 817, 845  
Библиотека — 192, 396, 401, 406, 413, 436, 591, 600, 801, 840  
Библия — 79—83, 100, 126, 260, 261, 350, 441, 603  
Благоговенье — 66, 70, 106, 211, 308, 552, 578, 701, 802  
Благодать — 90, 130, 132, 133, 558  
Благозвучие — 228, 294, 305, 475, 646, 741, 745, 750  
Благозвучность — 700  
Блаженство — 49, 99, 114, 118, 119, 121—124, 130, 132, 150, 157, 165, 171, 177, 203, 208, 296, 304, 356, 357, 391, 478, 535, 616, 635, 677, 679, 720, 822  
Божественность — 128, 130—133, 539, 681  
Борьба — 23, 24, 26, 27, 70, 71, 78, 86, 88, 91, 92, 108—110, 113, 114, 116, 119, 122, 123, 125, 126, 129, 149, 154, 158, 161, 163, 167, 169, 172, 177, 183, 201, 202, 213, 215, 220, 238, 280, 284, 303, 305, 324, 368, 383, 405, 407—409, 410, 423, 427, 436—438, 442, 457, 485, 449, 502, 506, 517, 539, 549, 551, 553, 556, 559, 583, 586, 588—590, 592, 602, 603, 627, 636, 637, 643, 645, 656, 662, 706, 714, 756, 781, 785, 804, 811, 812, 821, 822, 827, 829, 836, 838  
Бред — 41, 54, 168, 174, 194, 196, 203, 204, 231, 479, 544, 575, 642, 661, 696, 719  
Бремя — 26, 33, 73, 101, 132, 143, 167, 189, 210, 498, 506, 553, 634, 821, 847  
Буква — 34, 39, 171, 219, 228, 230, 243, 256, 257, 259, 274, 281, 289, 290, 294, 304—307, 310, 311, 335, 351, 354, 366, 375, 378, 380, 392, 399, 404, 412—414, 452, 477, 482, 511, 512, 538, 549, 564, 579, 580, 600, 601, 637, 642, 649, 660, 686, 696, 697, 741, 748, 750, 751, 788  
Бумагомарание — 192  
Бытие — 27, 85, 102—105, 111, 112, 117, 118, 121, 124, 155, 194, 214, 268, 300, 303, 317, 322, 324, 327—329, 335, 339, 340—345, 350, 411, 449, 457, 458, 462, 488, 541, 553, 560, 578, 609, 619, 758, 759, 765, 771, 777, 782, 787, 791, 792, 794, 799, 804, 805, 809—811, 817—819, 821, 824, 825, 828—830, 834, 838—840, 842  
Бытие двойное — 194, 449



- В**
- Вариация — 79, 227, 228, 251, 263, 319, 671, 727—729, 732, 738, 743, 749, 770, 771
- Вдохновение — 65, 66, 70, 72, 76—78, 80, 82, 87, 90—94, 99, 106, 129, 136, 140, 147, 182, 208, 211, 212, 223, 225, 261, 269, 284, 394, 456—459, 474, 501, 507, 540, 545, 550, 615, 627, 629, 655, 668, 680, 695, 706, 710, 722, 777, 786, 817, 835, 841, 849
- Вдохновенный — 49, 66, 76, 84, 87, 90—92, 105, 121, 133, 137, 139, 140, 142, 157, 210, 211, 218, 221, 232, 260, 238, 451, 454, 456, 457, 463, 476, 515, 516, 529, 563, 578, 616, 641, 720, 745, 766, 773, 792, 794, 796, 817, 827, 844
- Величие — 17, 23, 24, 41, 68, 94, 98, 110, 115, 123—125, 131, 142, 164, 176, 364, 365, 458, 630, 673, 682, 717, 718, 793, 802, 805, 847
- Венец — 132, 152, 159, 185, 190, 211, 275, 292, 299, 393, 479, 486, 496, 503, 534, 536, 713, 755
- Вера — 19, 26, 63, 66, 68, 80, 81, 96, 109, 110, 126, 127, 129, 132, 133, 137, 146, 148, 158, 178, 193, 200, 206—210, 214, 246, 323, 326, 348, 398, 411, 441, 451, 457, 459, 461, 469, 476, 481, 498, 510, 515, 521, 530, 540, 551, 578, 585, 621, 627, 640, 643, 702, 705, 714, 716, 773, 778, 786, 791, 792, 795, 800, 817, 819, 829, 847
- Вечность — 114, 117, 124, 125, 145, 164—168, 170, 172, 173, 176, 178, 199, 203, 205, 220, 233, 236, 284, 290, 301, 311, 336, 353, 359, 413, 444, 452, 454, 470, 524, 548, 554, 558, 601, 618, 634, 778, 788, 797, 798, 801, 802, 816, 824, 825
- Вещать — 142, 200, 260, 305, 446, 456, 467, 500, 642, 643
- Вещун — 84, 455, 458, 518
- Взаимопроникновение — 58, 805
- Взор — 20, 23, 26, 44, 45, 60, 62, 93, 97, 116, 119, 126, 127, 130, 134, 160, 163, 165, 167, 169, 173—175, 211, 219—221, 234, 240, 247—249, 258, 270, 277, 288, 289, 298, 307, 312, 315, 333, 407, 409, 423, 445, 452, 453, 485, 491, 492, 494, 495, 497, 498, 502, 503, 505, 510, 515, 537, 541, 550, 552—555, 563, 584, 616, 617, 634, 673, 708, 770, 798, 808, 809, 811, 814
- Видение — 24, 38, 49, 50, 62, 65, 66, 71, 77, 80, 84, 97, 98, 106, 129, 132, 136, 145, 156, 165, 166, 170, 171, 175, 197, 199, 203, 206, 210, 213, 219, 243, 256, 270, 297, 304, 346, 348, 375, 400, 415, 419, 423, 425, 447, 453, 459, 466, 473—475, 486, 494, 497, 504, 518, 536, 559, 560, 575, 619, 625, 626, 628, 633, 643, 668, 672, 673, 684, 688, 691, 693, 695, 696, 712, 717, 757, 762, 771, 787, 798, 799, 809
- Виртуоз, виртуозность — 147, 597, 626
- Вирши — 34, 225, 260, 272, 737, 738, 752
- Вкус — 20, 21, 23, 30, 31, 40, 44, 57, 58, 74, 76, 78, 91, 109, 116, 118, 119, 140, 179, 181, 221, 279, 293, 301, 362, 363, 377, 379, 386, 395, 397, 398, 403, 442, 454, 471, 518, 520, 526—529, 539, 576, 581, 585, 596, 622, 635, 639, 701, 709, 795, 796, 815, 843
- Внимание — 13, 18—21, 23, 29, 33, 41, 46, 73, 85, 86, 88, 93, 95, 103, 165, 166, 223, 227—229, 231, 254, 263, 264, 272, 273, 275—278, 283, 334, 365, 370, 373, 374, 378, 381, 387, 397, 414, 419—421, 423, 426, 431, 460, 468, 472, 522, 530, 539, 540, 545, 551, 563, 573, 591, 596, 610, 611, 631, 638, 659, 679, 680, 691, 701, 703, 705, 729, 738, 746—748, 755, 766, 771—772, 774, 775, 783, 787, 788, 790, 792, 796, 797, 803, 807, 808, 810, 811, 815, 816, 825, 831, 834, 848
- Возбуждение — 77, 601
- Возглас — 292, 654, 762
- Воздействие — 63, 64, 77, 81, 102, 268, 272, 336, 363, 454, 460, 473, 522, 538, 540, 599, 621, 735, 736, 765, 770, 784, 786, 827, 828, 837, 842, 847
- Волшебник — 106, 194, 223, 290, 291, 310, 311, 444
- Волшебница — 60, 206, 445, 712
- Волшебство — 38, 44, 194, 216, 236, 298, 304, 310, 312, 521, 559, 674, 772, 782, 807, 824—826, 844
- Вольность — 69, 162, 180, 254, 277, 294, 372, 613, 675, 686, 690, 740, 752
- Воля — 18, 19, 31, 42, 43, 46, 54, 63, 64, 71—73, 78, 83, 89, 90, 92, 98, 99, 102—104, 109, 113—116, 118, 121—126, 132—134, 138, 139, 144, 145, 148—150, 152, 153, 155, 164, 167, 168, 171, 177, 178, 183, 189—191, 194—196, 198, 199, 202, 204, 206, 208—210, 213—215, 221, 228, 232, 237, 241, 243, 249, 259, 261, 262, 266, 269, 270, 275, 284, 291—293, 298, 304, 306, 308—311, 316, 319, 320, 327, 332, 334, 337, 345, 347, 353, 399, 436, 439, 447, 449—451, 454, 455—458, 463, 465, 476, 483, 484, 496, 502, 503, 505, 508, 513, 516—518, 520, 522, 539, 540, 545, 547, 548, 551, 552, 567, 568, 571, 580, 609, 611, 614, 628, 630, 634—636, 643, 667—669, 679, 682, 697, 715, 720, 723, 746, 756, 758, 762, 763, 765—770, 773, 778, 789, 794, 814, 817, 819, 828, 845
- Божия — 83, 89, 777
- Высшая — 100, 168
- Единая — 115, 144, 147, 148
- Творца — 300
- Воображение — 13, 44, 49, 66, 78, 97, 102—104, 107, 115—117, 130, 131, 275, 276, 298, 357, 366, 406, 419, 426, 456, 465, 518, 540, 553, 619, 631, 672, 723, 740, 743, 773, 774, 778, 779, 784, 792, 802, 804—806, 808, 810, 812, 817, 848
- Вопль — 92, 135, 137, 140, 157, 159, 165, 222, 300, 304—306, 503, 523, 546, 649, 652, 653, 655, 665, 672, 677, 710
- Вопрос — 17—22, 24, 26, 27, 31, 40, 47, 49, 57, 71, 74, 79, 80, 82, 83, 87, 91, 94—96, 100—102, 109—111, 117, 118, 125, 127, 129, 131, 135, 144, 146, 148, 153, 154, 168—170, 173, 177—180, 183, 184, 189, 190, 193, 196, 199, 202, 203, 205, 206, 209, 210, 213, 214, 217, 224, 225, 231, 260, 261, 267, 278, 280, 282—284, 295, 315—321, 323—325, 340, 341, 343, 348, 349, 352, 359—363, 381, 383, 389, 400, 402, 403, 411, 412, 414, 435, 437—439, 441, 442, 458, 460, 462, 470, 471, 473, 478, 483, 488, 493, 496, 499, 504, 505, 509, 518, 519, 526, 534, 540, 545, 549, 550, 572, 580, 581, 585, 587, 588, 593, 598—601, 610, 611, 627, 628, 630, 631, 645, 665, 667, 673, 678, 680—682, 688—691, 693, 694, 703, 708, 726, 729, 746, 774, 776, 778, 779, 781, 783, 786, 787, 789, 790, 792, 806—808, 810, 811, 816, 819, 824, 830, 838, 846
- Воркование — 287, 307
- Воспоминание — 43, 44, 56, 57, 62, 71, 79, 97, 135, 136, 164—167, 170, 204, 211, 270, 290, 307, 382, 407, 408, 419, 427, 432—434, 445, 450—453, 466, 497, 502, 535, 538, 560, 562, 563, 565, 566—573, 580, 640, 673, 679, 683, 695, 705, 719, 720, 723, 725, 728, 772, 794, 806, 810, 814, 829, 840, 844, 847, 849
- Восторг — 7, 17, 21, 44, 46, 48, 55, 59, 69, 85, 98, 115, 118, 126, 127, 130, 133, 135, 140, 141, 143, 152, 158, 233, 255, 282, 293, 305, 306, 379, 394, 437, 446, 448, 452, 455, 458, 459, 465, 485, 491, 494, 503, 504, 508, 516, 535, 562, 577, 603, 604, 635, 642, 643, 692, 694, 706, 710, 739, 818, 819, 829
- Восхищение — 64, 85, 139, 223, 427, 516, 529, 631, 682, 692, 705, 709
- Впечатление — 20, 22, 26, 29, 42, 43, 64, 67, 73, 77, 99, 100, 101, 105, 106, 111, 116, 118, 139, 148, 154, 163, 166, 177, 207, 213, 228, 231, 266, 267, 280, 282, 290, 295, 310, 366, 367, 369, 370, 379, 381—384, 390, 393, 404, 418, 422, 427, 439, 440, 472, 479, 486, 490, 491, 507, 512, 513, 517, 538, 539, 542, 545, 546, 550, 565, 570, 575, 619, 626, 643, 659, 666, 675, 705, 715, 719, 723, 724, 730, 731, 734, 743, 745, 746, 750, 753, 759, 770, 774,

775, 783, 784, 793, 809, 814, 816, 820, 825, 833, 836, 837, 841, 842  
 Печатливость — 291, 292, 613, 821  
 Время — 17, 18, 20—24, 26, 32, 33, 39, 43, 60, 63, 65, 67, 71—74, 76, 79, 81, 89, 96, 101, 102, 109, 112, 114, 118—121, 124, 126—128, 130, 131, 133, 148, 155, 163, 164, 168, 175, 176, 181, 186, 193, 196, 203, 204, 208, 213, 216, 217, 222, 224, 232, 245, 251, 253, 254, 256, 258, 261, 266, 270, 271, 275, 277, 279, 283, 284, 290, 291, 296, 299, 303, 310, 315, 316, 318, 322, 324—326, 328, 341, 344, 349, 352—354, 358, 360—362, 366, 368, 369, 379, 381, 388, 389, 390, 392, 394, 396, 397, 402, 403, 405, 406, 409, 412, 413, 416, 427, 432, 433, 440, 443, 445, 449, 455, 457, 459, 461, 468, 470, 477, 483, 497, 499, 512, 513, 518, 520, 521, 526, 527, 530, 531, 538, 539, 540, 546, 551—554, 559—561, 563, 565—569, 575, 579—581, 583, 584, 587, 589, 590, 592—595, 597, 603, 609, 610, 613, 615, 621, 630—632, 634, 640—643, 645, 646, 659, 661, 670, 672, 674, 676, 678, 685, 688, 690, 693, 694, 704, 707, 708, 710—712, 714—716, 721—725, 729, 733, 734, 737, 740—743, 749, 752, 755, 757, 759—768, 773, 776, 777, 779, 782, 796, 797, 798, 799, 800, 805—807, 810, 812, 814, 820, 823, 827—829, 831, 836, 837, 844, 845, 847, 848  
 Вселенная — 67, 80, 102, 103, 116, 117, 120, 124, 134, 175, 202, 211, 219, 221, 224, 234, 278, 283, 284, 295, 297, 304, 305, 315, 323, 325, 338, 350, 355, 447, 466, 474, 490, 506, 515, 519, 537, 550, 633, 636, 643, 644, 717, 722, 766, 770, 772, 793, 800, 803, 805, 817, 820, 849  
 Вступление — 60, 259, 261, 263, 265, 517, 642  
 Вывод — 117, 127, 153, 155, 199—203, 224, 227, 228, 261, 276, 268—273, 282, 283, 315—317, 321, 322, 324, 330, 338, 340, 341, 364, 377, 381—383, 386, 395, 401, 437, 439, 441, 443, 461, 462, 471, 483, 505, 512, 522, 590, 596, 528, 784, 771, 776—779, 787, 791, 799, 806, 821, 823, 831  
 Выдумка — 115, 289, 456, 504, 510, 514, 516, 517, 520, 542, 568, 738, 749  
 Вымысел — 9, 38, 66, 115, 130, 221, 278, 436, 456, 457, 461, 512, 524, 818, 834  
 Выработка — 40, 254  
 Выражение — 21, 34, 39—41, 48—51, 59, 63—65, 68, 71, 73—75, 79—82, 87, 89—92, 95, 99, 101, 103—105, 120, 121, 132, 135, 140, 144, 146—148, 149, 153—155, 162, 165, 167—169, 174, 187, 205, 207, 208, 210, 211, 213, 223, 225, 231, 254, 258—260, 267, 268, 278, 279, 304, 321, 331, 335, 345, 386, 389, 393, 400, 404, 406, 407, 409, 415, 423, 426, 430—432, 435, 439, 441, 449, 450, 458, 459, 462—464, 468, 472, 473, 491—493, 495, 462—464, 468, 472, 473, 491—493, 495, 498, 500, 502, 514, 538, 545, 553, 582, 586, 590, 594, 596, 603, 619, 620, 640, 674, 676—679, 701, 709, 710, 723, 734, 755, 758, 780, 784, 785, 789, 797, 799, 800, 805, 806, 809—812, 820, 822, 823, 825, 837, 841, 844  
 Выразительность — 229, 230, 308, 435, 476, 522, 610, 787, 790, 827, 834, 835  
 Высокомерие — 68, 75

## Г

Гармонизация — 518, 598, 757, 759, 760, 775, 782, 837  
 Гармоничность — 619, 812  
 Гармония — 21, 25, 43, 119, 122, 149, 152, 211, 212, 218, 224, 233, 271, 282, 294, 295, 307, 324, 325, 386, 416, 423, 424, 431, 442, 446, 450, 451, 456, 457, 462, 466, 475, 506—508, 512, 524, 530, 534, 543, 550, 568, 631, 640, 642, 646, 672, 719, 729, 734, 751, 756—759, 763—766, 771, 772—775, 781, 782, 790, 797, 798, 801, 804, 806, 808, 812, 816, 820, 831, 832, 834, 839, 841, 847  
 Гекзаметр — 57, 391, 541, 542, 726, 735, 737, 743, 748, 749

Гений — 24, 30, 39, 46, 47, 49, 59, 64—68, 70—72, 74, 78—80, 84, 85, 87, 88, 93, 95, 96, 98—100, 129, 136, 143, 162, 192, 194, 213, 280, 287, 289, 304, 350, 447, 448, 452, 460, 463, 465, 474, 476, 487, 519, 526, 624, 637, 640, 643, 656, 668—670, 684, 685, 688, 689, 695, 696, 700, 704, 713, 714, 717, 742, 745, 750, 793, 798, 799, 829, 841, 845  
 Геометрия — 167, 171, 172, 459, 757, 779  
 — Евклидова — 172, 581  
 — неевклидова — 779  
 — псевдосферы — 779  
 — Лобачевского — 172, 581, 779, 805  
 Героиня — 132, 133, 277, 551, 558, 564, 567, 689, 700  
 Герой — 10, 25, 58, 68, 69, 75, 89, 96, 100, 106, 109, 113, 120, 121, 126, 127, 130—132, 134, 149, 160, 174, 176, 188, 225, 260, 270, 275, 281, 291, 386, 412, 451, 462, 495, 513, 542, 543, 551, 558, 559, 563, 565, 566, 567, 603, 626, 644, 645, 668, 674, 680, 702, 706—708, 711, 757, 761—763, 768, 796, 798, 799, 803, 807, 808, 829, 830, 836, 838  
 — лирический — 762—765, 771, 799, 814, 825, 834, 845, 846  
 Гимн — 31, 79, 123, 124, 126, 135, 158, 217, 221, 222, 224, 247, 250, 293, 295, 296, 343, 372, 392, 394, 399, 400, 401, 444—447, 482, 508, 544, 642, 645, 681, 716, 743, 757, 803  
 Гипербола — 55, 57, 58, 387, 388, 393  
 Глагол — 18, 72, 77, 80, 81, 83, 89, 90, 97, 149, 760, 761, 254, 256, 259, 262, 264, 265, 307, 321, 331, 366, 367, 389, 393, 394, 424, 425, 447, 451, 458, 462, 466, 473, 476, 477, 493, 500, 515, 586, 588, 612, 616, 618, 651, 717, 723, 729, 736, 741, 759, 763, 764, 766, 768, 769, 772, 778, 792—794, 847  
 Глаз — 16, 19, 28, 30, 31, 33, 34, 38, 39, 41, 44—47, 49, 56, 57, 61, 66, 74, 75, 84, 86, 88, 95, 97, 107, 108, 110, 116, 120, 126, 127, 129, 134, 143, 148, 152, 153, 158, 159, 163, 166—168, 170, 175, 178, 179, 181, 184, 186, 187, 190—194, 196, 198, 203, 205, 212, 217, 221, 239, 240, 250, 276, 278, 281, 283, 284, 287, 289, 293, 294, 297, 298, 301, 310, 313, 322, 327, 341, 343, 362, 363, 388, 399, 401, 422, 434, 452, 469, 474, 475, 480, 487, 488, 490, 492, 494, 497, 498, 500, 501, 503, 505, 507, 509, 512, 519, 521, 523, 535, 541—543, 547, 549, 556, 569, 573, 575, 577, 579, 580, 585, 587, 589, 590—594, 596, 597, 609, 613—615, 635, 639, 640, 642, 644—647, 649—655, 659—663, 674, 676, 677, 682—684, 686, 688—690, 692, 694—698, 704, 707, 720, 721, 723, 725, 734, 736, 737, 741, 750, 760, 763—765, 767, 770, 772, 814, 834, 844  
 Глас — 67, 76, 80, 81, 89, 92, 142, 173, 197, 259, 261, 262, 264, 266, 273, 277, 450, 465, 514, 571, 580, 714, 753  
 Глубокомыслие — 140  
 Гносеолог — 317, 348  
 Гносеологизм — 348  
 Гносеология — 178, 316, 319, 321, 325, 328—333, 338—341, 360, 468, 817  
 говор — 18, 144, 157, 196, 288, 294, 295, 455, 470, 477, 576, 588, 597, 602, 638, 642, 644, 661, 662, 695—697  
 Говорение — 40, 599  
 Голос — 32, 39, 54, 56, 61, 67, 77, 79, 81, 89, 90, 93, 97, 99, 123, 129, 134, 138, 142, 143, 158, 160, 165, 170, 173, 174, 180—182, 184, 187, 189, 204, 210, 211, 213, 219—221, 223, 231, 233, 242, 245, 250, 254, 256, 266, 290—298, 303—308, 310, 327, 370, 386, 391, 393, 418, 420, 425, 430, 431, 433, 434, 447, 452, 456, 459, 460, 465, 467, 483, 490, 497, 502, 505, 508, 511, 513, 529, 531, 535, 538, 540, 545, 547, 548, 550, 551, 555—559, 562, 564, 575, 578, 588, 589, 596, 597, 600, 602, 604, 608, 617, 622, 624, 625, 630, 634, 636—638, 642, 644—648, 650, 651, 653, 659, 660, 670, 675, 679,

686, 687, 692, 704, 707, 710, 716, 718, 719, 721, 723, 736, 750, 758, 761, 772, 834, 837, 844, 849  
 Гордость — 42, 100, 113, 126, 131, 133, 157, 161, 164, 185, 208, 210, 213, 221, 234, 437, 449, 459, 501, 515, 547, 616, 634, 650, 686, 689, 725, 796, 840, 848  
 Горенье — 287, 521, 714  
 Гражданин — 30, 31, 129, 130, 276, 460, 505, 588, 637, 716  
 Гражданственность — 120, 121, 504, 590, 837  
 Грамматика — 223, 385, 390, 399, 402, 437, 438, 441—443, 461, 472, 513, 595, 601, 741, 785, 790, 796, 811, 826  
 Грамота — 110, 289, 476, 602, 603, 652, 793  
 Грация — 30, 99, 275, 460, 616, 647, 737, 831  
 Греза — 24, 33, 54, 56, 60, 136, 167, 199, 221—223, 242, 245, 270, 287, 290, 291, 310—312, 325, 441, 453, 454, 468, 530, 551, 635, 643, 656, 718, 770  
 Грусть — 60, 115, 119, 210, 221, 276, 313, 421, 495, 516, 527, 528, 542, 552, 614, 624, 625, 631, 673, 674, 684, 707, 740, 746

**Д**  
 Дактилизм — 293, 294  
 Дактиль — 10, 182, 225, 227, 253, 257, 287, 293, 365, 370, 392, 394, 404, 471, 609, 658, 727—729, 735, 738, 740, 748, 749, 752  
 Дар — 16, 60, 64, 67, 75, 84, 91, 143, 168, 180, 181, 192, 208, 223, 235, 236, 305, 332, 444, 446, 447, 456—458, 464, 467, 469, 474—476, 485, 510, 515, 523, 524, 548, 562, 594, 604, 628, 634, 638, 642, 657, 659, 667, 682, 685, 688, 773, 791, 792, 806, 822, 848  
 Дарование — 59, 67, 70, 74, 101, 223, 231, 387, 396—399, 403, 459, 518, 529, 530, 539, 625, 627, 628  
 Движение — 18, 26, 27, 42, 53, 60, 64, 83, 85, 86, 101, 103, 104, 109, 112, 115, 121, 147, 148, 150, 152, 166, 171, 176, 180, 184, 190, 200, 204, 213, 224, 233, 282, 289, 290, 301, 305, 322, 325, 347, 351, 355, 386, 392, 409, 412, 419, 421, 422, 425, 435, 438, 439, 451, 453, 458, 459, 461, 463, 466, 468, 473, 506, 516, 523, 530, 539, 542, 544, 550, 552, 560, 573, 581, 585, 587, 592, 594, 595, 597, 612, 619, 627, 631, 640, 643, 644, 659, 660, 662, 667, 668, 670, 671, 682, 728, 747, 759, 762, 766, 768, 772, 774, 778, 785, 808, 809, 819, 824, 829, 832, 839, 840  
 Двустипшие — 229, 253, 257, 258, 369, 392, 393, 436, 665, 670, 672, 711, 726, 737, 738, 743, 749, 750, 754  
 Деепричастие — 366, 367  
 Действие — 63, 64, 70, 72, 74, 76, 78, 80, 81, 84, 85, 87, 88, 92, 93, 94, 100, 101, 102, 104, 106, 107, 110, 119, 130, 160, 161, 165, 168, 176, 177, 184, 191, 194, 195, 204—206, 213, 260, 261, 262, 269, 271, 281, 298, 304, 307, 311, 323, 352, 380, 385, 387—389, 407—409, 419, 422, 426, 440, 441, 443, 451, 453, 455, 458, 463, 466, 467, 473, 474, 499, 502, 503, 514, 519—523, 530, 544, 582, 586, 587, 641, 666, 667, 675, 692, 696, 724, 745, 752, 753, 757—759, 763, 768, 769, 770, 774, 775, 778, 785, 790, 793, 798, 809, 829  
 Действительность — 52, 58, 64—66, 69, 78, 83, 86, 88, 90, 94, 95, 98, 99, 101, 103, 105—107, 110, 115, 120, 125, 127, 134, 145, 147, 148, 151, 160, 176, 177, 181, 193, 233, 260, 268, 269, 277, 279—281, 291, 301, 304, 315, 317, 319, 320, 322—324, 328—333, 335—337, 344, 345, 349, 358, 389, 395, 405, 409, 419, 423, 426, 438, 442, 443, 452, 453, 456, 457, 461, 474, 504, 517, 518, 552, 566, 577, 582, 595, 610, 612, 619, 620, 702, 723, 768, 773—775, 780, 784, 785, 788, 793, 794, 799, 800, 802, 804, 809, 811, 814, 817, 819, 820, 825, 827, 831, 833, 845, 848  
 — эмпирическая — 320, 322, 474

Декадентство — 147, 206, 503, 552, 577, 701, 703, 706, 714, 819, 822, 825  
 Дело — 17, 19—21, 26, 28, 31, 40, 41, 48, 61, 64, 65, 69, 70, 72—77, 79, 81—83, 87, 88, 90, 92, 94, 95, 97—100, 102—107, 109—112, 116—118, 122, 124, 125, 127, 132, 137, 140—145, 153, 157, 159, 160, 161, 163, 164, 180, 183, 185, 188—191, 197, 200—206, 216, 221, 224—226, 231, 249, 250, 251, 268, 275, 276, 282, 287, 300, 302, 316—318, 329, 333, 360, 361, 364, 365, 398, 401, 407, 409, 432—434, 436, 457, 458, 460, 461, 467, 469, 470, 474—477, 491, 502, 506, 507, 515, 518, 520, 522, 523, 526—529, 541, 544, 560, 561—563, 581, 584, 593, 603, 611, 614, 615, 618, 621, 625, 627, 628, 630, 631, 651, 652, 654, 659, 671, 681, 682, 688, 691, 701, 703, 743, 756, 772, 773, 791, 792, 819, 825, 836, 843, 846  
 Дельность — 183  
 Демонизм — 56, 75, 76, 99, 100, 101, 132—134, 161, 162, 173, 175, 589, 714, 799, 800  
 Детство — 17, 22, 23, 25, 34, 44, 48, 99, 110, 118, 156, 159, 161, 164, 165, 167, 182, 190, 220, 287, 290, 292—294, 310, 365, 368, 434, 493, 551, 556, 562, 581, 609, 630, 651, 661, 669, 670, 679, 682, 692, 693—695, 705, 711, 717, 721, 724, 725  
 Диалектика — 349, 357, 458, 490, 517, 781, 783, 786, 798, 800, 811, 826, 827  
 Диалог — 13, 253, 400, 412, 457, 459, 502, 588, 771, 797, 824, 830, 838  
 Диметр — 225, 234, 253, 393, 404, 416, 417, 422, 426  
 Дипиррихий — 225  
 Дискурс, дискурсивность — 3, 6, 349, 468, 786, 817, 823, 827, 831, 832, 836  
 Диспондей — 225  
 Диссонанс — 135, 225, 292, 369, 758, 760, 761, 764, 765  
 Дистих — 299, 230, 234, 244, 253, 257, 258  
 Дифирамб — 143, 459, 513, 579  
 Дифтонг — 274, 275, 600  
 Дифференциал — 362, 597, 762  
 Диямб — 225, 252, 253  
 Доблесть — 11, 25, 188, 460, 536, 586, 637  
 Добро — 72, 73, 75, 79, 86, 88, 93, 101, 103, 112, 122, 124, 167, 206, 281, 392, 495, 536, 593, 603, 668, 764, 778, 800, 804, 817, 837, 845, 847  
 Добродетель — 41, 57, 64, 67, 80, 100, 106, 110, 120, 129, 180, 220, 518, 523, 540, 578, 613, 615, 708  
 Довод — 432, 456, 621  
 Догмат — 129, 131, 133, 295, 316, 321, 324, 333, 359, 362, 411, 413, 540, 596, 773, 780, 792  
 Доказательство — 72, 225, 261, 269, 270, 272, 273, 358, 401, 408, 439, 442, 468, 474, 525, 578, 696, 684  
 Долг — 47, 48, 95, 101, 109, 146, 182, 222, 235, 322, 325, 327, 345, 364, 403, 404, 445, 449, 460, 473, 496, 540, 616, 634, 679, 680, 711, 733, 769, 818, 832  
 Долгота — 473, 647, 726  
 Дополнительность — 759, 762, 766, 767, 770, 775, 777—782, 787, 797, 800, 805, 806, 819  
 Достоверность — 63, 595, 619, 696, 795, 821  
 Драма (род литературы) — 30, 43, 44, 54, 105, 119, 145, 148, 149, 223, 271, 279, 314, 336, 346, 401, 455, 462, 487, 490, 493, 514, 597, 637, 643, 644, 711, 749, 757, 763, 765, 769  
 Драма (человеческая) — 326, 552  
 Драматичность — 589  
 Дуализм — 76, 318, 319, 326, 328, 332, 348, 355, 438, 449, 470, 756, 759, 765, 777, 831  
 Дума — 22, 23, 26, 27, 52, 74, 75, 78, 93, 145, 146, 148, 150, 157, 165, 204, 207—209, 222, 223, 232, 241, 251, 252, 277, 287, 306, 310, 449, 459, 498, 501, 529, 548, 549, 571, 634, 638, 641, 643, 683, 695, 803, 820, 825  
 Дух — 18, 19, 24—26, 28, 30, 32, 33, 38, 39, 47, 54, 55, 57, 60, 62, 64, 71—73, 76, 84, 85, 96, 99, 100, 102, 104, 109, 119—121, 125—127, 130, 132,

- 138, 139, 141, 150, 153, 155, 159, 162, 164, 169, 176, 179–181, 184, 193, 198, 200–203, 208–213, 219, 223, 234, 235, 244, 245, 253, 260, 267, 270, 273, 279, 281–283, 285, 287, 289, 295–297, 299, 301–304, 307, 308, 312, 320, 332, 333, 339, 350, 352–358, 369, 370, 373, 379, 406, 408, 414, 421, 431, 436, 438, 439, 444, 445, 447–449, 452, 453, 459, 461–466, 469, 470, 475, 476, 478, 480, 490, 504, 506, 507, 512, 513, 518, 519, 521, 529, 535, 536, 538–541, 544, 545, 547, 548, 553, 577–579, 582–584, 602, 615, 620, 621, 624, 630, 632–638, 640, 642–646, 660, 663, 665, 672, 678, 686, 702, 703, 709, 714, 715, 734, 757–759, 761, 762, 764, 765, 769, 774, 781, 785, 789, 792, 793, 794, 801, 802, 806, 812, 814, 816, 817, 821, 827, 829, 830, 832, 841, 844, 847
- Душа — 7, 17–19, 21–27, 30–32, 34, 41–47, 49, 53, 54, 56, 57, 59, 60–62, 64, 65, 67, 68, 71–73, 75–79, 82, 84, 87–93, 97–101, 104, 108–130, 132–134, 136, 139, 140, 142–145, 149, 152–155, 157, 159–165, 167–173, 175, 182, 186, 189, 190, 192, 194–198, 200, 203–205, 207, 208–211, 215–221, 223, 227, 230–233, 237, 239–241, 248, 250, 254, 270, 276, 280, 283, 285–287, 289–293, 295, 296, 298, 299, 303, 305, 308–313, 315, 316, 326, 327, 332, 335, 336, 339, 341, 344, 346, 347, 350, 353–357, 369, 378, 385, 393, 399, 403, 405, 406, 408, 411, 414, 415, 419, 422, 427, 430–433, 440, 445, 446, 448–455, 457–459, 461–466, 468, 470, 472, 473, 475, 476, 480, 482–486, 488, 489, 492–499, 501–505, 507, 509, 510, 512, 515, 519, 523, 525, 526, 529, 530, 537, 538, 541–544, 547, 548, 550, 551, 553, 558, 567, 571, 576, 578, 580, 582, 583, 589, 594, 599, 602, 609–611, 613, 614, 617, 618, 620, 621, 624–626, 628, 631, 633–636, 639, 642, 644–647, 652, 655, 658, 662, 666–672, 674, 677, 679, 681, 682, 684, 689, 692, 695, 697, 704, 705, 708, 710, 711, 714, 715, 718, 720, 741, 745, 755, 756, 760, 762, 766, 768, 769, 771–773, 776, 777, 780, 783, 784, 788, 789, 792–794, 798–801, 803–806, 810, 815, 817–820, 823–825, 827–829, 833, 835, 840–842, 844, 845, 847, 848
- Дыхание — 51, 57, 109, 123, 124, 141, 198, 218, 301, 302, 311, 313, 351, 353, 384, 412, 420, 436, 437, 486, 519, 557, 560, 580, 604, 640, 644, 652, 673, 727, 823
- Е**
- Евангелие — 99, 106, 110, 127, 129, 162, 358, 716, 792, 799, 846
- Евангелист — 414
- Европеизм — 516
- Ж**
- Жалоба — 17, 135, 368, 492, 524, 542, 557, 573, 701, 709, 745, 763, 815
- Жанр — 44, 106, 602, 742–744, 747, 759, 815, 824, 826–828, 831, 837, 848
- Желание — 20, 24, 25, 41–46, 56, 67, 69, 75, 110, 112–117, 121–123, 128, 144, 166, 167, 174, 190, 218, 220, 235, 272, 275, 282, 283, 290, 306, 325, 355, 356, 364, 395, 403, 465, 466, 474, 798, 501, 513, 515–517, 519, 521, 531, 599, 613, 630, 631, 689, 695–697, 706, 714, 715, 732, 736, 742, 769, 788, 794, 817
- Жертва — 32, 42, 44, 64, 70, 72, 79, 89, 113, 114, 118, 123, 124, 126, 134, 135, 138, 142, 154, 160, 162, 164, 171, 180, 183, 184, 187, 199, 204, 235, 301, 312, 368, 444, 450, 494, 515, 531, 540, 573, 574, 782, 591, 635, 668, 708, 711, 714, 716, 789, 794, 796, 801, 818, 824, 828, 829, 841, 843, 848
- Жертвенник — 123, 281, 446, 449, 719
- Жертвоприношение — 70, 89, 92, 123
- Жест — 85, 145, 221, 385, 389, 406, 408, 430, 435, 464, 470, 473, 474, 542, 644, 647, 649, 659, 665, 670, 705
- Живописец — 23, 58, 86, 110, 145, 542, 555, 710
- Живописность — 700
- Живопись — 56, 77, 105, 106, 154, 223, 279, 290, 292, 301, 362, 382, 453, 461, 465, 477, 592, 599, 600, 602, 610, 626, 679, 700, 709, 755, 756, 759, 764, 770, 772, 773, 784, 785, 792, 811, 831, 835, 838
- Живость — 21, 71, 453, 705, 745
- Жизнь — 7, 10, 16, 18, 19–21, 23–27, 38, 42, 44–47, 49, 53, 57–60, 62–68, 70, 71, 73–84, 86–89, 95–99, 102–107, 109, 110, 112, 113, 115, 124–132, 134–136, 138–148, 150–157, 159–162, 164–166, 168, 170, 171–175, 177, 180, 182–184, 186–193, 195–201, 203–206, 208–214, 217, 219–224, 231, 233, 235, 237, 238, 244, 248, 253, 267, 268, 270–272, 276, 278–284, 289, 291–298, 300, 302–304, 311, 312, 314–317, 321–323, 325, 327, 336–339, 341, 343, 345, 347, 348, 349, 351, 353, 354, 356, 357, 362, 363, 364, 366, 372, 382, 384, 389, 396–399, 406–408, 411, 413–415, 417, 419, 420, 422, 423, 425, 426, 428, 430, 435–441, 445, 447, 449–464, 466, 468, 469, 472, 473, 481, 482, 485, 486, 488, 489, 493, 495–499, 501, 503, 505, 506, 508, 514–518, 523, 525, 530, 537, 540–542, 547, 548, 550, 552, 553, 557, 565, 566, 569, 570, 582, 583, 585, 603, 604, 611, 613, 615, 616, 618, 623, 624, 626, 628, 630, 631, 638, 641, 643, 644, 659–666, 670, 673, 681–685, 687, 689, 693, 695, 696, 698, 699, 704, 706, 709, 710, 715, 717, 723, 756, 758, 762, 767–770, 777, 778, 780–784, 786, 787–790, 792, 794, 797–800, 803–806, 808, 812, 814, 816, 817–822, 824–835, 837, 839–841, 843–848
- Жребий — 106, 166, 210, 222, 232, 457, 518, 584, 634, 638, 689, 795
- Жрец — 38, 66, 70, 76, 83, 89, 90, 92, 93, 121, 123, 156, 160, 183, 184, 233, 234, 250, 299, 350, 400, 413, 445, 450, 451, 458, 459, 510, 633, 634, 676, 794
- Жужжание — 295, 296
- Журнал — 17, 21, 29, 30, 39, 70, 231, 257, 279, 381, 386, 398, 414, 468, 483, 492, 493, 496, 528, 544, 612, 626, 666, 749, 755, 783, 787, 811, 815, 819, 821, 832, 834, 835, 838, 842, 843, 846, 847
- Журнализм — 39
- Журналист — 6, 30, 39, 52, 210, 632, 807
- Журчанье — 250, 286–288, 290, 294, 297, 311, 633
- З**
- Забвение — 16, 51, 65, 108, 130, 134, 140, 155, 159, 164, 172, 180, 184, 192, 196, 274, 436, 441, 542, 558, 563, 613, 634, 635, 719, 771, 772, 791, 792, 837, 838
- Заблуждение — 60, 65, 85, 94, 109, 115–117, 122, 123, 131, 145, 279, 323, 324, 522, 523, 530, 726, 730, 750, 774, 775, 789, 795, 800
- Завет — 9, 26, 60, 67, 84, 127, 134, 144, 148, 169, 176, 183, 219, 280, 448, 455, 458, 460, 465, 481, 550, 554, 618, 631, 634, 682, 706, 709, 717, 755, 766, 772, 782, 793, 795, 807, 821, 828, 830, 832
- Заглавие — 74, 234, 241, 244, 246, 247, 249, 349, 352, 412, 463, 468, 473, 474, 491, 621, 731, 737
- Задача — 13, 18, 20, 26, 49, 66, 67, 69, 70, 74, 75, 77, 79, 81, 88, 89, 102–105, 107, 125, 144, 147–149, 151, 214, 223, 224, 228, 230, 231, 254, 256, 260, 269, 271, 273, 280, 282, 284, 316–318, 326, 328, 331, 334, 342, 343, 345, 346, 348, 349, 361–364, 368–370, 395, 397, 399, 401, 403, 406, 428, 430, 439, 443, 451–454, 457, 461, 468, 471, 477, 493, 502, 507, 517, 519, 522, 523, 540, 553, 554, 565, 590, 620, 639, 644, 668, 682, 691, 700, 701, 713, 726, 756, 757, 759, 766, 778, 779, 782, 785, 788, 789, 790, 794, 800, 802, 817, 820, 822, 826, 829, 837, 848, 849



- Задумчивость — 445, 646, 663  
 Заклинание — 45, 194, 206, 231, 280, 296, 298—300, 303—305, 307—309, 405, 407, 412, 415, 455, 473, 485, 488, 503, 543, 544, 763, 784  
 Заключение — 65, 69, 84, 89, 90, 123, 184, 232, 261—263, 266—268, 372, 396, 411, 412, 455, 463, 464, 473, 475, 493, 501, 512, 567, 628, 647  
 Закон — 30, 63, 64, 71, 72, 75, 88, 90, 101, 104, 112, 113, 120—123, 126, 135, 141, 145—148, 155, 164, 184, 187, 190, 212, 213, 216, 223, 224, 229, 230, 232, 235, 268, 272, 284, 291, 292, 294, 295, 298, 307, 311, 318—320, 322, 324, 325, 331, 339, 342, 356, 359, 361, 363, 367—370, 380, 382, 397, 399, 401, 402, 411, 412, 435, 437, 439, 440, 442, 449, 451, 457, 460, 462, 463, 473, 474, 477, 478, 501, 503, 511, 512, 516—518, 522, 523, 539, 542, 545, 548, 552, 578, 581, 586, 593, 601, 602, 608, 612, 615, 619, 621, 628, 635, 645, 646, 651, 660, 667—669, 708, 709, 717, 750, 759, 765, 768, 769, 772, 777—780, 782, 792, 797, 799, 801, 804, 805, 819, 821, 823, 827, 841  
 Законченность — 211, 288, 438, 477, 619, 632, 639, 844  
 Замедленность — 293, 294  
 Замысел — 47, 71, 100, 106, 109, 145, 146, 151, 261, 282, 289, 294, 385, 441, 447, 460—462, 475, 507, 512, 513, 522, 562, 586, 625, 626, 637, 640, 668, 714, 774, 784, 786, 795, 816, 827  
 Запев — 310, 485, 489  
 Записка — 22, 76, 110, 163, 211, 442, 468, 517, 561, 563, 564, 718  
 Заповедь — 195, 578, 737, 811, 824, 838  
 Заумь — 549, 586, 793  
 Звон — 17, 32, 41, 44, 57, 62, 84, 87, 90, 127, 137, 232, 259, 264—266, 286, 287, 291, 297, 299, 444, 492, 511, 515, 524, 537, 556, 557, 560, 571, 624, 686, 718, 719, 721, 747, 758  
 Звонкость — 289  
 Звук — 17, 18, 23, 32, 49, 57—59, 61, 65, 67, 72, 78, 90, 92—94, 99, 105, 107, 111, 119, 121, 124, 134, 137, 158, 160, 164, 165, 171, 172, 176—179, 182, 183, 187, 188, 193, 210, 218, 220—222, 224, 225, 228, 231—234, 244, 247, 254, 255, 261, 264—269, 272—278, 281, 282, 284, 285, 287, 289, 291—294, 296, 297, 300, 302, 304—307, 309—311, 327, 354, 362, 365—367, 371, 380—382, 384—387, 391, 399, 402, 404—406, 408, 411, 412, 421—423, 425, 430, 431, 434, 435, 438—441, 446, 451, 452, 455, 458, 459, 461, 462, 464—466, 468—470, 472, 473, 477, 478, 483, 485, 486, 502, 506, 507, 511, 513, 515, 516, 518, 521, 252, 536, 541, 542, 544, 545, 548—550, 556—558, 561, 562, 576, 578, 586, 587, 594, 595, 597, 599, 603, 608—610, 621, 624—626, 628, 629, 634, 642, 644, 646—648, 658, 663, 672, 675, 682, 696, 703, 709, 719, 721, 724, 725, 734, 736, 737, 739, 750, 751, 756—765, 770, 774, 775, 783, 784, 785, 788, 789, 790, 794, 797, 802, 806, 809, 819, 820, 824, 825, 831, 833, 839, 844  
 Звукопись — 34, 224, 228, 229, 238, 241, 256, 263, 265, 266, 267, 823  
 Звукоподражание — 228, 469  
 Звучность — 228, 295, 416, 704  
 Зеркало — 53, 142, 144—146, 149, 159, 195, 238, 279, 291, 294—296, 308, 310, 312, 327, 449, 454, 458, 462, 465, 477, 488, 525, 555, 557, 559—562, 584, 595, 596, 600, 638, 656, 663, 666, 681, 685, 686, 721, 725, 757, 766, 772, 773, 793, 841, 844, 848, 849  
 Зеркальность — 291, 295, 296, 312, 454, 766, 828  
 Зло — 30, 48, 62, 64, 70, 72, 73, 75, 76, 85—88, 92, 93, 99, 100, 103, 109, 112, 121—124, 127, 130, 138, 146, 148, 154, 162, 167, 168, 170, 180, 183, 190, 193, 196—199, 206—208, 281, 303, 382, 383, 392, 448, 481, 487, 495, 536, 567, 591, 668, 687, 756, 778, 799, 800, 804, 818, 819, 825, 845  
 Злословие — 70, 706, 733  
 Знак — 11, 13, 24, 31, 144, 197, 214, 215, 239, 250, 259, 289, 300, 301, 303, 311, 350—352, 363, 369, 370, 383, 385, 389—391, 393, 397, 399, 406, 413, 416—421, 428, 430, 431, 439, 450, 461, 468, 469, 476, 477, 484, 491, 506, 526, 537, 539, 549, 566, 567, 590, 596, 620, 627, 635, 636, 638, 642, 649, 654, 658, 691, 701, 725, 728, 729, 731, 733, 736, 751, 755, 759, 764, 774, 782, 783, 786, 789, 798, 809, 816, 821, 827, 845, 846  
 Знание — 13, 20, 55, 63, 71, 80, 82, 83, 102, 109, 117—119, 122, 124, 130, 165, 178, 179, 206, 212, 213, 223, 228, 230, 231, 267, 279, 283, 284, 301, 311, 315—343, 348, 350, 352, 354, 356, 358—364, 369, 381, 396, 399, 402, 403, 406, 409, 412—414, 439, 440, 443, 450, 452, 474, 481, 502, 513, 521, 540, 581, 591, 619, 669, 713, 716, 755, 766, 770, 777, 779, 780, 788, 795—797, 800—802, 806, 810, 817, 823, 826, 841, 848  
 — гуманитарное — 787  
 — живое — 452  
 — истинное — 118, 165, 396  
 — каббалистическое — 354  
 — классическое — 801  
 — методическое — 319  
 — научное — 13, 109, 124, 316—318, 343, 364, 776, 778, 781, 782, 786, 789, 798, 800, 807, 823  
 — неистинное — 806  
 — неклассическое — 776, 779, 782, 798, 800, 801, 805  
 — объективное — 783, 787, 789, 790, 801, 807, 808  
 — постнеклассическое — 806  
 — приближительное — 284  
 — прикладное — 362  
 — религиозное — 792  
 — субъективное — 800, 807  
 — тайное — 350, 352, 413, 414, 502, 769  
 — техническое — 228, 230, 231  
 — точное — 122, 212, 213, 283, 315, 360, 361, 540  
 — фоновое — 755, 766  
 — цельное — 102  
 — чистое — 323, 362  
 — эмпирическое — 117, 228, 324  
 Знания единство — 102, 413, 775, 781  
 — теория — 316—319, 321, 323—325, 327—336, 338, 340—343, 348, 358, 361, 381, 439, 440, 442, 443, 826  
 Знарок — 21, 153, 348, 362, 371, 373, 396, 461, 616, 716, 746  
 Значение — 13, 20—22, 25, 40, 43, 59, 63, 64, 66, 68, 70, 71, 73—77, 79, 80, 82—85, 87, 89—91, 94, 103—106, 124, 128, 130, 146—148, 150, 213, 216, 217, 224, 227, 229—231, 255, 258, 264, 266—268, 273, 277, 281, 283, 307, 324, 326, 329, 348, 351, 352, 368, 382—386, 388—391, 403, 406, 407, 410—412, 414, 420, 430, 432, 433, 437, 439—443, 449, 450, 452, 458, 462, 464, 465, 467, 469, 470, 472, 474, 490, 493, 504, 512—516, 519, 520, 522, 526, 527, 540, 543, 552, 563, 585, 586, 599, 611, 619, 625, 628, 630, 631, 701, 707, 710, 713, 730, 736, 737, 743, 749, 755, 757—759, 762—766, 768—770, 774, 775, 777, 781, 783—786, 788, 789, 794, 797, 798, 800, 807—811, 814, 815, 818, 819, 822, 828—830, 835—837, 839, 847, 848  
 Зодиак — 313, 322, 350, 351, 510  
 Зодчество — 223, 382, 578, 640  
 Зоркость — 475, 530, 553, 556, 637, 662, 712

## И

- Игра — 42, 49, 66, 67, 97, 104, 106, 117, 124, 129, 130, 133, 139, 168, 175, 195, 199, 201, 235, 251, 283, 286, 287, 300, 307, 311, 327, 328, 337, 381, 386, 389, 406, 407, 411, 423, 424, 440, 450, 452, 456, 484, 497, 503, 513, 540, 576, 589, 602, 625, 626, 631, 666, 679, 683, 724, 725, 789, 808, 816, 819, 837, 846, 848



- Идеал — 13, 18, 19, 24, 26, 38, 43, 46, 66, 67, 88, 91, 103, 105—107, 109—111, 115, 119—123, 126, 127, 130, 133, 149, 208, 210, 211, 213, 225, 231, 325, 331, 361, 422, 440, 447, 453, 515, 551, 564, 585, 596, 631, 647, 700, 708, 715, 775, 783, 790, 811, 817, 824  
 — нравственный — 106  
 — поэтический — 66, 87, 469, 470, 550, 553, 834  
 Идеализм — 65—66, 69, 121, 172, 177, 207, 213, 214, 318, 453, 821, 826  
 Идеология — 271, 272, 314, 315, 360, 362, 364, 469, 522, 523, 553, 821, 836  
 Идея — 13, 17, 22, 26, 39, 69, 82, 83, 85, 87, 89, 103—107, 111, 116, 120, 122, 123, 126, 128, 134, 135, 153, 202, 208, 218, 233, 257, 260, 261, 267, 269—272, 280, 284, 316, 322—324, 331, 334, 335, 339, 343, 350, 353—358, 360, 362, 364, 365, 381, 383—385, 395, 403, 437, 439, 441, 442, 457, 460—462, 467, 469, 474, 475, 522, 523, 544, 545, 550, 580, 585, 589, 595, 598, 611, 640, 701, 706, 709, 711, 716, 757, 759, 761, 763, 765—767, 769, 773—779, 781—787, 789, 790, 792, 795, 796, 798—803, 805—808, 811, 812, 817—821, 823, 825, 827—832, 835, 836, 838, 840, 844, 846, 847  
 Идиллия — 22, 33, 150, 242, 448, 551, 562, 690, 748  
 Идол — 42, 72, 126, 127, 254, 304, 448, 463, 570, 609  
 Избранник — 85, 87—89, 91—94, 122, 127, 475, 537, 634, 700, 706, 711  
 Известность — 177, 496, 498, 505, 833  
 Изгнание — 69, 84, 131, 158, 174, 180, 221, 351, 400, 451, 479, 568, 588, 603, 631, 634, 635, 638, 702, 832, 836  
 Издание — 17, 65, 73, 192, 231, 254, 259, 260, 352, 432, 433, 436, 437, 460, 492, 496, 527, 571, 638, 667, 689, 737, 806, 808, 814—816, 818—821, 823—825, 827, 830, 831, 833—836, 838—844, 846, 847, 849  
 Издатель — 30—31, 210, 481, 733, 795  
 Изложение — 71, 74, 266, 317, 384, 399, 400, 407, 438, 439, 642, 818, 838, 849  
 Изображение — 19, 46, 81, 85, 92, 105—107, 115, 126, 142, 146, 147, 151, 173, 181, 228, 261, 262, 281, 332, 364, 389, 403, 426, 456, 464, 465, 469, 503, 513, 516, 551, 589, 599, 674, 757, 765, 769, 773, 775, 776, 789, 794, 811, 820, 827, 844, 848  
 Изобразительности средства — 229—231, 335, 345—347, 360—364, 380, 383, 385, 387, 389, 390, 393, 408, 409, 411, 417, 427, 518, 755, 786, 827  
 Изобразительность — 347, 385, 388, 389, 409, 420, 467  
 Изобретатель — 506  
 Изречение — 120, 243, 257, 314, 353, 401, 413, 457, 463, 513  
 Изучение — 19—22, 223—225, 228, 230, 258, 260, 263, 267, 279, 282—284, 314, 322, 325, 341, 346, 361—363, 365, 368, 370, 376, 379, 381—383, 394, 396, 402, 434, 437, 441, 452—454, 472, 474, 477, 490, 523, 538, 545, 562, 584, 589, 602, 638, 677, 726, 755, 772, 786, 790—792, 800, 810, 827, 842, 844  
 Изысканность — 8, 41, 42, 49, 53, 229, 271, 286, 386, 726, 825, 836  
 Изыщество — 19, 20, 27, 78, 211, 453, 474, 796, 831  
 Изыщное — 17, 23, 76, 282, 356, 362, 386, 398, 471, 518, 527, 554, 560, 622, 631, 733, 735  
 Изыщность — 18, 53, 139, 731  
 Импрессионизм — 367, 395, 467, 468, 523, 772, 773, 777, 820, 825, 842  
 Имя — 20, 22, 28, 30, 47, 56, 57, 58, 61, 68, 72, 82, 89, 94, 103, 120—122, 124, 125, 130, 131, 133—135, 140, 144, 145, 151, 153, 171, 177, 178, 184, 190, 202, 204, 206, 208, 212, 214, 248, 282, 294, 299, 300, 304—306, 309—311, 332, 338, 348, 351, 354, 364, 387, 388, 396, 413, 414, 436, 437, 445, 447, 449, 450, 453, 454, 457, 464, 467, 469, 470, 477, 484, 486, 502, 503, 506—508, 511, 512, 517, 518, 521, 523, 525, 526, 528, 530, 531, 538, 540, 541, 543, 554, 556, 563, 564, 572, 577, 578, 583, 585, 592, 597, 598, 600, 601, 611, 619, 620, 632, 634—639, 641, 642, 644—646, 649—651, 655, 663, 668, 669, 680, 681, 686, 690, 695, 701, 703, 713—715, 717, 718, 734, 743, 749, 753, 764, 781, 789, 790, 792, 794, 796, 797, 803, 805, 811—815, 818, 820, 822, 825, 826, 828, 829, 832, 833, 841, 847  
 Индивидуализм — 58, 126, 132, 148, 155, 179, 181, 199, 205, 430, 516, 540, 818, 819, 836  
 Индифферентизм — 19  
 Инструмент — 292, 295, 299, 304, 309, 351, 386, 425, 431, 440, 472, 589, 596, 646, 686, 723, 724, 758, 761, 796  
 Инструментарий поэтический — 833  
 Инструментовка — 224, 228, 264—267, 347, 360, 366, 367, 380, 381, 386, 404, 416, 417, 420—425, 427, 430, 434, 469, 470, 545, 726, 758, 760, 771, 772  
 Интерес — 17—20, 25, 63, 70, 82, 86, 95, 96, 102, 110, 130, 143, 146, 271, 273, 359, 362, 363, 437, 472, 477, 518, 529, 573, 581, 586, 590, 597, 610, 701, 736, 740, 772, 791, 821, 822, 842, 849  
 Интерпретатор — 13, 434, 755, 821  
 Интонация — 391, 420, 430, 431, 435, 436, 539, 583, 596, 618, 629, 645—647, 672, 673, 729, 730, 732, 746, 758, 761, 771, 821, 824, 836, 840  
 Интуиция — 41, 251, 283, 284, 325, 395, 432, 452, 461, 466, 468, 581, 582, 734, 737, 776, 787, 788, 793, 795, 828, 829, 837, 842  
 Ироник — 150  
 Ирония — 61, 63, 91, 140—143, 150—152, 158, 526, 540, 564, 565, 573, 527, 712, 715, 764, 765, 771, 796, 816, 819, 843  
 Искренность — 17, 19, 24, 43, 65, 146, 189, 381, 493, 517, 743  
 Искупленье — 123  
 Искусство — 13, 17, 19, 22—24, 28—30, 33, 38—40, 47, 56, 69, 76, 86, 93, 101—103, 105—107, 115, 118, 119—124, 143—150, 152—156, 159, 181—184, 187, 201, 209, 212, 213, 218, 219, 223, 225, 228, 230, 231, 233—234, 258, 260, 267, 268, 271, 278—284, 301, 314, 323, 325, 327, 328, 336, 339, 346, 347, 349, 357, 358, 360—363, 381—384, 386, 396, 397, 402, 403, 407, 411, 438, 441—443, 449, 452—456, 458, 459, 461—465, 468, 470, 473—475, 477, 481, 483, 484, 493, 499, 502—506, 508, 510—514, 516—523, 539—544, 552, 554, 577—579, 588, 592, 593, 595, 599, 600, 602, 610, 620, 621, 624, 625, 629, 635, 640, 641, 644, 681, 703—704, 706, 707, 710, 714, 722, 743, 756—759, 766, 768, 769, 771—778, 781—792, 794, 796, 797, 800, 802, 804—806, 808, 811, 813—815, 817—821, 823—836, 838—841, 844—849  
 — безнравственное — 522  
 — бесполезное — 282, 283  
 — высокое — 140, 146, 147, 459, 832  
 — демократическое (всенародное) — 149, 155, 181  
 — драматическое — 362  
 — звуков (музыки) — 610, 715  
 — изобразительное (живописи) — 106, 610, 759  
 — изящное — 17  
 — имитации — 619  
 — импровизации — 142  
 — истинное — 834  
 — медленного чтения — 474  
 — модернистское — 133  
 — мусическое — 455, 461, 463  
 — ораторское (речи) — 77, 586  
 — пластическое — 120, 121, 279, 463, 758  
 — полезное — 278—280  
 — поэтическое — 41, 77, 230, 231, 271, 384, 386, 441, 453, 610, 715, 773  
 — реалистическое — 773  
 — религиозное — 155, 181, 332, 820

— свободное — 209, 824  
 — символическое — 146—150, 155, 314, 346, 349, 452, 465—467, 756, 777, 778, 782, 785, 788, 828  
 — синкретическое — 451  
 — словесное — 58, 77, 386, 468, 610, 809, 836  
 — сновидений — 758, 769  
 — химическое — 517  
 — чистое — 144, 155, 183, 208, 211, 280, 281, 283, 451, 459, 541  
 — эмоциональное — 520, 522, 523  
 Исповедь — 79, 92, 493, 495, 505, 557, 620, 621, 699, 736, 845  
 Истина — 64, 65, 67, 75, 76, 80, 84—86, 92, 94, 101—103, 106, 109, 111, 117, 118, 121, 122, 124, 125, 138, 140, 145, 146, 150, 151, 157, 159, 166, 177, 180, 195, 196, 227, 233, 234, 260, 267, 269, 272, 281, 282, 284, 311, 317, 319, 321, 322, 328, 329, 332, 340, 342, 344, 358, 360, 362, 397, 412, 427, 447, 450, 451, 456, 457, 459, 461, 462, 474, 479, 480, 493, 495, 508, 516, 528, 530, 616, 620, 645, 700, 704, 757, 760, 764, 767, 768, 772, 776—781, 782, 789, 794—796, 800, 802, 805, 807, 808, 817, 819, 823, 824, 831  
 Истинность — 64, 317, 321, 326, 340, 342, 344, 345, 779, 782  
 Истины глубокие — 781, 823  
 Историзм — 438, 439, 443, 513, 844  
 История — 39, 40, 42, 47, 58, 69, 70, 72, 74, 81—83, 95, 105, 107, 126, 129, 131, 153, 162, 176, 201, 202, 224, 267, 270, 272, 273, 281, 284, 300, 315, 316, 330, 333, 335, 336, 344, 346, 350, 360—362, 365, 390, 395—398, 400, 402, 403, 412, 438, 439, 441—443, 451, 453, 457, 471, 475, 482, 493, 495, 499, 502, 513, 516, 529, 544, 554, 559, 571, 581—583, 592, 594, 596, 603, 614, 615, 667—673, 679, 680, 690, 706, 707, 732, 743, 753, 770, 773, 776, 777, 782, 793—795, 800, 808, 821, 823, 826, 827, 831, 837—839, 841, 844—846  
 — русской литературы — 74, 820, 844  
 Исхищрение техническое — 33, 231  
 Йотаизм — 477

## К

Каббала — 350, 354, 414, 705  
 Каббалистика — 315, 340, 350, 412  
 Каббалисты — 82, 413  
 Камертон — 33  
 Канон (религиозный) — 140, 397, 434, 435, 523, 755, 771  
 Канон (в искусстве) — 153, 349, 453, 454, 456, 471, 522, 523, 552, 585, 596, 610, 611, 621, 630, 756, 768, 769, 771, 777, 787, 789, 794, 797, 798  
 Кантата — 54, 738  
 Картина — 19, 48, 87, 101, 102, 126, 150, 154, 279—281, 283, 315, 324, 340, 351, 352, 403, 482, 483, 508, 515, 520, 523, 539, 552, 601, 610, 616, 637, 640, 641, 644, 682, 683, 696, 721, 723, 743, 760, 773, 776, 787, 821, 830, 837, 844  
 — поэтическая — 20, 22, 90, 159, 261, 290, 295, 299, 387, 402, 427, 432, 488, 501, 503, 515, 550, 551, 560, 562, 565, 566, 572, 582, 598, 616, 626, 675, 676, 678—681, 691, 758, 761, 763, 764, 790, 809, 811, 820  
 Каталог — 31, 57, 527, 639, 659  
 Категория — 85, 86, 168, 317—319, 331, 332, 335, 338, 340, 342, 343, 345, 357, 358, 377, 437, 466, 477, 484, 490, 520, 545, 578, 580, 702, 731, 750, 769, 776—778, 786, 804, 811, 814, 818, 823, 826, 829—831, 845  
 Квинтэссенция — 185, 405, 764  
 Кислород — 63, 73, 801  
 Кисть — 39, 57, 86, 223, 291, 488, 500, 609, 637  
 Классик — 19, 211, 434, 511, 562, 585, 596, 631, 639, 655  
 Классицизм — 349, 579, 585, 710, 782, 837

Клевета — 67—68, 74, 94, 158, 221, 275, 398, 407, 566, 568, 569, 602, 636  
 Клеветник — 70, 91, 399, 566, 569  
 Ключ — 60, 68, 130, 278, 284, 290, 292, 293, 310, 351, 412, 413, 432, 474, 477, 480, 484, 496, 499, 529, 550, 564, 567, 581, 601, 626, 634, 638, 646, 718, 760, 765, 767, 768, 772, 787, 823—826, 829  
 Клятва — 134, 189, 239, 302, 504, 561, 644, 666, 680  
 Книга — 18, 31—33, 55, 56, 60, 61, 67, 80—82, 96, 109, 110, 113, 121, 125, 128, 131, 134, 139, 140, 144, 149, 155, 159, 166, 169, 189, 207, 216, 224, 231—233, 253—258, 279, 289, 293, 300, 310, 319, 323, 336, 352—354, 359, 376, 381, 384, 385, 388, 389, 395, 396, 398—402, 412—415, 433, 434, 436, 437, 439, 445, 452, 455, 456, 460, 461, 468, 471—473, 477—480, 482, 484—487, 490—494, 496, 497, 499—501, 513, 516, 519, 526—529, 535, 537—539, 542, 548, 552—554, 558, 567, 571, 578, 595, 604, 613, 614, 622, 625, 631, 635, 638—641, 643, 645—647, 659, 660, 662—667, 670, 673, 675—678, 680—682, 686, 689, 690, 694, 699, 706, 707, 709, 711, 713, 715, 721, 733, 755, 772, 773, 787, 791, 796, 801, 803, 808, 812, 815, 816, 818, 819, 821—823, 825, 826, 829, 830, 834—836, 838, 840—846  
 Книгопродавец — 30, 89, 570  
 Книжка — 30, 74, 103, 145, 158, 175, 177, 205, 293, 492, 527, 529, 553, 572, 621, 658, 661, 686, 689, 694, 695  
 Колодец — 16, 55, 215, 288, 295, 301, 310, 311, 489, 510, 633, 657, 662, 670, 696, 718, 823  
 Колорит — 24, 50, 52, 261, 432, 598, 601  
 Комедия — 56, 106, 107, 130—133, 164, 466, 516, 542, 545, 559, 588, 590, 595, 596, 599—602, 633  
 Комизм — 106, 348  
 Комментарий — 13, 212, 259, 349, 353, 363, 364, 381, 397, 411, 413, 428, 436, 461, 510, 591, 594, 601, 602, 615, 757, 773, 783, 786, 796, 814, 827, 842, 847—849  
 Комментатор — 40, 130, 715  
 Композиция — 224, 260—262, 265, 267, 519, 538, 539, 545, 572, 587, 589, 590, 593, 596, 597, 602, 760, 790, 799, 837  
 Контральто — 645—647, 725  
 Контраст — 65, 66, 90, 120, 122, 123, 143, 365, 366, 368, 416, 419, 423, 726, 761, 762, 798, 819  
 — внутренний — 761  
 — гармонический — 761  
 — единовременный — 758, 759, 763, 766, 773, 788—790, 801  
 — ритмический — 378, 419  
 Корень — 13, 255, 385, 414, 437, 438, 440, 476, 602, 603, 610, 611, 783  
 Корифей — 817  
 Космос — 102, 177, 194, 197—200, 202, 337, 350, 354, 458—459, 466, 469, 471, 506, 756, 765, 768, 770, 800, 805, 817, 830, 831  
 Кошмар — 43, 80, 150, 291, 548, 597, 789, 794  
 Краса — 23, 25—26, 39, 55, 62, 63, 77, 97, 154, 160, 208, 248, 274, 276, 446, 447, 489, 548, 651, 654  
 Красноречие — 81, 92, 293, 501, 578, 580, 594, 601, 739, 740, 745, 790  
 Красота — 18, 20, 24, 26, 38—42, 45—49, 52, 55—59, 61—62, 65—70, 72, 74—76, 78, 84—86, 88, 96, 100—106, 118—121, 123—130, 132—135, 140, 144, 146, 149, 151—153, 157, 159, 169, 175, 178, 181—183, 191, 208—213, 218, 219, 223, 233, 267, 273, 278—282, 285, 288, 290—293, 298, 300, 307, 310, 312, 324, 337, 349, 356, 361—363, 371, 373, 380—382, 397, 398, 440—442, 444, 447, 451, 456—458, 462, 463, 465, 476, 477, 481, 484, 485, 489, 496—498, 501, 508, 514, 540, 541, 550, 552, 553, 555, 564, 568—570, 616, 620, 637, 651, 670, 676, 681, 700, 720, 722, 727, 732, 736, 750, 756, 762, 763, 777, 781, 786, 793, 796, 800, 804—806, 815—821, 825, 833, 841, 848

Краткость — 94, 103, 161, 244, 311, 476, 538, 726, 748  
 Крик — 28, 118, 119, 124, 134, 137, 157, 173, 183, 207, 211, 220, 222, 250, 292, 294, 296, 297, 305—307, 453, 488, 494, 495, 512, 523, 547, 549, 608, 631, 633, 641, 643, 646, 653, 687, 720, 737, 762, 763, 765, 766  
 Критерий поэтический — 472, 778, 780, 781, 782, 787, 796, 797, 800, 801, 802, 806, 807, 817, 819, 823, 826  
 — социально-прагматический — 789  
 — эстетический — 40, 458, 806  
 — этический — 47  
 Критик — 814, 815—817, 821—823, 825, 826, 830, 832, 834, 837, 840—843, 845, 847, 848  
 Критика — 784, 805—808, 815—818, 821, 824, 831, 833, 842, 845, 846, 847  
 Кубизм — 523  
 Культура — 13, 26, 105, 120, 129, 130, 151, 154, 179, 209, 212, 231, 270, 314, 315, 335, 340, 362, 396, 400, 401, 406, 407, 411, 443, 449, 453, 477, 499, 506—508, 523, 530, 553, 554, 578—580, 582—583, 585, 590, 594, 601, 613—615, 630, 632, 638, 700—702, 707, 712, 713, 716, 737, 755—756, 765, 772, 773, 782, 783, 785, 788, 790, 792, 794, 797, 802, 808, 813, 821, 826, 828—831, 833, 838—840, 843, 844, 847, 848  
 Кумир — 65, 68, 90, 91, 126, 128, 132, 181, 218, 226, 270, 275—276, 284, 491, 520, 521, 714  
 Куплет — 29, 274, 275, 392  
 Куплетист — 33  
 Курсив — 22—24, 32, 756, 771, 805, 817

**Л**

Лавры — 59, 158, 188, 222, 234, 247, 371, 445, 446, 456, 457, 467, 563, 571, 572, 652, 717  
 Лад — 201, 234, 295, 386, 431, 470, 471, 476, 482, 483, 608, 633, 759  
 Легенда — 51, 57, 131, 139, 153, 164, 211, 298, 399, 401, 412, 415, 482, 484, 485, 492, 500, 513, 591, 673, 678, 707, 711, 715, 716, 814, 817, 819  
 Лексикон — 44, 462, 655  
 Летописец — 106, 482, 652, 677  
 Летопись — 40, 78, 191, 256, 258, 294, 560, 638  
 Лик — 44, 126, 140—143, 151, 158, 159, 199, 219, 220, 238, 239, 245, 249, 287, 291, 292, 294, 296—300, 302, 305, 306, 309, 325, 326, 329, 331, 332, 336—339, 345, 359, 366, 393, 432, 433, 445, 447, 448, 464, 475, 477, 481, 485, 488, 503, 511, 537, 544, 545, 553, 593, 634, 638, 642, 652, 663, 669, 674, 707, 711, 720, 721, 757, 770, 771, 790, 803, 817, 829, 830, 837, 843, 844  
 Лингвист — 40, 385, 437—438, 736, 780, 784, 791, 816  
 Лингвистика — 362, 363, 402, 441, 773, 776, 780—782, 823, 839  
 Линия — 86, 87, 105, 119, 184, 282, 289, 296—298, 300, 306, 310, 316, 328, 332, 333, 335, 343, 371, 373—376, 382, 433, 436, 471, 486, 589, 601, 668, 669, 701, 714, 722, 730, 757, 768, 815, 817, 836  
 Лира — 19, 33, 54, 55, 78, 89—94, 107, 140, 142, 157, 159, 182, 210, 222, 250, 279, 415, 447, 450, 452, 453, 456, 460, 525, 526, 537, 541, 556, 563, 609, 617, 652, 653, 667, 673, 681, 685, 717, 731  
 Лиризм — 48, 58, 472, 519, 520, 528, 530, 551, 814, 837  
 Лирик — 39, 45, 128, 141, 150, 152, 181, 364, 365, 425, 432, 435, 436, 452, 475, 482—484, 516, 530, 554, 615, 616, 639, 645, 668—675, 679—681, 706, 742, 794, 815, 816  
 Лирика — 43, 45—49, 53, 59, 105, 120, 132, 141, 143, 150, 152, 178, 209, 258, 271, 346, 360, 361, 363, 364, 368, 373, 379—383, 390, 394, 430—432, 434, 435, 448, 452—456, 482—484, 488—490, 492, 493, 500, 505, 514, 528, 531, 542, 550, 551, 553, 554, 559, 560, 572, 615, 621, 637, 645—647, 668—674, 677, 680—682, 693, 700, 708, 709, 712—714, 758, 767, 777, 786, 789, 796, 814, 815, 819, 820, 823, 825, 827, 830—832, 834, 836, 837

Лист — 13, 17, 18, 51, 54, 55, 111, 124, 142, 144, 193, 198, 199, 204, 241, 244, 247, 256, 279, 291, 293, 296, 301, 304, 306, 307, 309, 310, 373, 376, 379, 381, 436, 464, 491, 494, 524, 527, 528, 537, 548—551, 556, 566, 584, 604, 637, 643, 658—660, 663—665, 671—673, 678—680, 684, 694, 703, 705, 719, 722, 724  
 Листок — 85, 87, 245, 249, 258, 260, 274, 433, 628, 672, 698  
 Литавры — 247  
 Литератор — 40, 83, 517, 531, 545, 628, 645, 796, 805, 836  
 Литература — 21, 23, 26, 32, 33, 39, 40, 53, 59, 63, 68, 109, 131, 133, 135, 176, 179—181, 211, 212, 214, 223, 231, 260, 267, 279, 362, 365, 396—402, 455, 461, 462, 496, 501, 516—518, 529—531, 541, 580—584, 588, 591, 601, 610, 621, 622, 625, 628, 630, 631, 690, 724, 726, 743, 772, 773, 782, 783, 786, 791, 802, 803, 812, 815, 822, 827, 830, 842, 843, 847, 848  
 — всемирная (мировая, всеобщая) — 69, 173, 271, 396, 516  
 — европейская — 24  
 — западная — 585, 396, 397, 540  
 — каббалистическая — 354  
 — классическая — 814, 815, 846, 847  
 — мемуарная — 705  
 — мужицкая (народническая) — 211  
 — научно-социологическая — 398, 401  
 — отечественная (родная) — 20, 26  
 — русская — 20, 22, 69, 133, 135, 147, 148, 161—163, 168, 169, 175—177, 180, 181, 183—184, 187, 189, 207, 210, 211, 214, 232, 496, 499, 501, 527, 551, 580, 583, 613, 614, 626, 628, 630, 631, 639, 640, 700, 701, 706, 711, 716, 726, 795, 801, 804, 813, 814, 821, 840, 844, 846—848  
 — стиховедческая — 827  
 — теософская (священная, магическая, герметическая) — 357, 399, 412—414  
 — учебная — 40  
 — философская — 778  
 — художественная (книжная) — 42, 772, 186, 530  
 — изысканная — 386  
 Литературы история (историк, эволюция) — 74, 559, 581, 707, 773, 272, 279, 362, 383, 395—397, 400, 402, 403, 485, 151, 529, 773  
 — теоретическая (теория, теоретик) — 772, 813, 832, 838, 847  
 Личность — 438, 439, 441, 449, 452, 455, 458—461, 463, 464, 466, 467, 469, 474, 475, 483, 520, 521, 538, 540, 545, 550—552, 582, 615, 619, 667, 669, 673, 681, 725 766—772, 783, 784, 788—790, 794—796, 802, 803, 805—807, 814—820, 825, 829, 834, 843, 844  
 Логик — 581, 778, 779, 797, 823  
 Логика — 101, 201, 202, 261, 342, 343, 359, 385, 406, 416, 438, 442, 469, 470, 490, 512, 523, 578, 617, 619, 625, 629, 669, 768, 772, 776, 778, 779, 780, 789, 794, 798, 804, 807, 811, 818, 823  
 — аристотелева — 779  
 — внутренняя — 768  
 — воображаемая (Васильева, N-измерений, неаристотелева) — 779, 782, 800—802, 804, 805, 807, 819  
 — классическая (исключенного третьего) — 782, 797, 803  
 — науки (частная) — 315—316, 318  
 — неклассическая — 777, 781, 782,  
 — нормативная — 358  
 — паранепротиворечивая — 805, 807  
 — поэтическая — 778, 779, 823  
 — речи — 385, 513  
 — сновидений — 787  
 — твердых тел — 801  
 — трансцендентальная — 318, 342

- формальная – 268, 449, 619, 804
- чистая – 358
- эмпирическая – 802
- языкознания – 442
- Логос – 325, 331, 335, 338, 339, 341–344, 350, 353, 354, 356, 358, 359, 412, 415, 441, 442, 469, 470, 577, 769, 783, 786, 790, 791, 803, 807, 808, 811, 812, 826, 827, 829, 833
- Любовь – 17, 18, 31, 32, 40, 42, 45, 52, 54, 57, 59–61, 64, 65, 96, 97, 99, 101, 109, 110, 114, 119, 121–123, 127–130, 132–135, 138, 149, 158, 159, 163, 167, 170–174, 177, 180, 184, 187–192, 198, 203, 204, 207, 208, 210–213, 218, 221, 229, 233, 235, 244, 246, 248, 281, 290, 296, 305, 311, 324, 356, 380, 399, 429, 433, 441, 446, 453, 460, 465, 466, 481, 484, 485, 488, 490, 494, 495, 498, 501, 508, 509, 515, 519, 523, 527–529, 531, 539, 542, 544, 548, 551, 553, 557, 573, 578, 609, 614, 616, 617, 620, 624, 641, 645, 651, 669, 674–676, 684, 686–690, 692, 696–698, 700, 704, 706, 708–710, 714, 723, 724, 751, 753, 793, 802, 804, 805, 812, 814, 816, 818, 819, 824, 828, 832, 845
- М**
- Маг – 34, 126, 220, 231, 285, 338, 351, 412, 413
- Магнетизм – 467, 482, 566, 657
- Манера – 40, 69, 253, 430, 431, 473, 581, 729, 734, 749, 822, 824, 837
- Маргинальность – 812
- Мастер – 223, 228, 279, 463, 471, 472, 499, 506, 513, 519, 520, 523, 525–528, 554, 586, 601, 636, 703, 713, 726, 742, 743, 787, 829, 833, 843, 844, 847
- Мастерство – 33, 223, 231, 271, 367, 428, 453, 463, 477, 492, 507, 518, 522, 526–528, 530, 599, 630, 709, 726, 742, 745, 753, 795, 842
- поэтическое – 530, 843
- Математик – 128, 577, 787
- Математика – 117, 179, 268, 272, 282, 315, 346, 408, 439, 552, 593, 779, 826
- Материализм – 18, 121, 200, 315, 316, 321, 452, 516, 581, 821, 826
- Маэстро – 307
- Мгновение – 16, 53, 65, 66, 72, 111–114, 122, 125, 190, 279, 281, 284, 292, 300, 303, 305, 319, 336, 345, 449, 457, 463, 543, 554, 561, 645, 646, 722, 724, 755, 825, 832, 834, 841, 844
- Междометие – 440, 636
- Меланхолия – 20, 23, 25, 525
- Мелодизм – 430, 431,
- Мелодия – 121, 211, 280, 282, 311, 325, 371, 382, 416, 430, 431, 434–436, 452, 456, 462, 466, 472, 525, 542, 727, 737, 738, 742, 743, 745, 747, 750, 761, 827, 834
- Мессия – 82, 350, 353, 446, 458
- Местоположение – 81, 229, 389, 393, 424, 426, 427, 723, 734, 746, 752, 757, 765, 772
- Метапоэтика – 786, 787, 795, 796, 808, 814, 815–828, 830–840, 842–848
- Метапоэтический текст – 795, 807, 821, 831
- Метагаза – 273, 276
- Метафизика – 103, 111, 170, 172, 199, 284, 316, 319, 322, 325, 328–334, 336–343, 348, 357, 358, 360–362, 399, 412, 438, 456, 517, 581, 787, 797, 801, 802, 807
- Метафора – 41, 55–57, 76, 364, 387, 388–391, 393, 406–410, 417, 426, 427, 431, 440, 442, 443, 451, 467, 469, 470, 510, 540, 545, 587, 590, 593, 599, 601, 628, 759, 760, 764, 770, 771, 811, 826, 831, 839
- Метод приближения – 552
- Метонимия – 387, 388, 389, 407, 409, 410, 417, 426, 427, 469, 769, 770
- Метр – 222, 224, 225–229, 231, 244, 245, 251–254, 257, 262, 263, 360, 362, 365, 368–370, 372, 376, 380, 383, 391, 392, 416–419, 430, 431, 434, 470–472, 540, 611, 613, 653, 715, 743, 749, 750, 758, 822
- Механизация – 523
- Мечта – 16, 34, 41, 45, 47–49, 52, 55, 59–62, 78, 84, 95, 97, 109, 115–117, 130, 132, 133, 138, 140, 142, 144, 149–153, 155, 157, 167, 170, 171, 179, 197, 208, 209, 218–223, 231–236, 238–240, 243, 245, 246, 249, 250, 253, 259, 274, 275, 281, 285, 287, 289, 290, 296, 303, 310, 312, 425, 468, 475, 502, 504, 510, 523, 535, 541, 544, 552, 553, 559, 560, 570, 572, 573, 596, 608, 613, 617, 624, 631, 634, 636, 641–643, 696, 708, 709, 717, 718, 756, 758, 762, 771, 772, 802, 819, 820, 825, 837, 843
- Мечта ритмическая – 16
- Мечтанье – 84, 140, 235, 276, 285, 517, 535, 570, 627, 748
- Мечтатель – 139, 286, 468, 517, 613, 667, 804, 833
- Миг – 16, 44, 46, 49, 52, 62, 117, 134, 139, 141, 189, 199, 205, 218–220, 233, 235, 236, 238, 248, 284, 286, 287, 289, 312, 450, 464, 479, 483, 485, 509, 539, 540, 542, 548, 549, 580, 634, 635, 641, 643, 647, 701, 722, 825
- Мимолетность – 286, 746, 825
- Мир воображаемый – 784, 795, 800,
- Мир душевный – 44, 46, 144, 644
- Мира двуязычность – 143
- Мира картина – 758
- Мира образ – 86, 146, 468, 474, 619, 831
- Мирискусники – 560
- Миропонимание – 46, 148, 150, 339, 411, 611
- Мирозерцание реалистическое – 314, 453
- Мирт – 244, 245
- Мистерия – 130, 132, 315, 322–324, 326, 336, 343, 350, 351, 413, 450, 455, 466
- Мистика – 75, 129, 133, 135, 162, 324, 341, 349, 353, 354, 413–415, 441, 458, 460, 540, 552, 579, 591, 785, 806, 811, 821, 828, 836, 837
- Миф – 123, 146, 147, 150, 153, 222, 261, 280, 281, 336, 344, 351, 362, 365, 383, 390, 401, 405, 406, 408, 409, 411, 438, 442, 443, 445, 451, 452, 455, 465, 466, 470, 473, 484, 540, 553, 673, 679, 682, 722, 773, 778, 779, 783, 790, 793, 796, 801, 807, 814, 817, 819, 820, 826, 829, 830, 836, 844
- Мифология – 18, 55, 325, 344, 361, 390, 413, 438, 439, 443, 457, 639, 666, 769, 779, 783, 786, 826, 836, 840
- Мифотворчество – 328, 334, 472, 473
- Мнение – 21, 68, 181, 253, 362, 413, 456, 474, 514, 518, 538, 559, 569, 582, 715, 848
- Многомудрый – 287
- Многосоюзие – 387, 426, 427
- Множества размытые – 779, 805, 807,
- Мода – 19, 144, 272, 511, 566, 612, 706, 803
- Модель – 756, 763, 765, 766, 768, 805, 824, 839
- Модернизм – 147, 148, 526, 530, 693, 701, 706, 710, 713, 714, 814, 843
- Модернист – 148, 349, 372, 376, 377, 403, 416, 430, 531, 693, 713, 815, 819
- Молва – 61, 65, 90, 178, 445, 448, 477, 481, 548, 602, 654, 658, 718, 749
- Моление – 99, 110, 218, 394, 616
- Молитва – 72, 92, 94, 126, 128, 129, 132, 134, 135, 157, 159, 160, 169, 171, 175, 176, 189–191, 195, 202, 208–210, 216, 217, 250, 295, 296, 308, 399, 451, 455, 458–460, 463, 483, 491, 492, 495, 515, 544, 609, 620, 621, 637, 640, 711, 713, 714, 716, 718, 721, 822, 833, 841, 845,
- Молосс (тримакар) – 225, 227, 431, 749
- Молчание (Silentium) – 29, 34, 60, 62, 67, 178, 179, 188, 192, 194–196, 198, 203–206, 215, 221, 231, 236, 238, 243, 247, 274, 275, 291, 293, 295, 300, 311, 348, 398, 450, 459, 460, 465, 497, 515, 522, 548, 571, 575, 608, 635, 646, 658, 681, 718, 749, 793, 806, 839



Мольба — 60, 65, 88, 126, 134, 159, 196, 200, 203, 211, 212, 308, 455, 509, 556, 600, 668, 671, 763  
 Монотеизм — 581  
 Моралист — 83, 102, 110, 715  
 Мораль — 41, 64, 130, 146, 314, 328, 332, 337, 338, 358, 362, 427, 451, 460, 668, 669, 701, 782, 789, 794, 806  
 Морфология — 361, 363, 758, 768  
 Мотив — 17—20, 66, 68, 74, 96, 104, 114, 120, 129, 131, 209, 233, 283, 452, 456, 492, 494, 620, 643, 679, 705, 743, 762, 805, 816, 820, 822, 824, 829, 830  
 Мудрец — 54, 65, 83, 128, 151, 230, 292, 293, 296, 400, 436, 451, 453, 465, 483, 497, 499, 643, 706, 756, 794, 816, 828, 845  
 Мудрость — 26, 48, 69, 88, 109, 122, 124, 130, 148, 167, 191, 286, 289, 293, 300, 303, 311, 314, 322—324, 355, 356, 399, 400, 412, 457, 465, 495, 497, 498, 528, 617, 619, 714, 737, 762, 782, 802, 825, 840, 844  
 Муза — 23, 30—33, 59, 67, 76, 78, 79, 94, 99, 100, 108, 136, 153, 161, 182, 184, 185, 187, 188, 190, 206, 207, 210, 212—214, 219—221, 245, 291, 310, 311, 327, 339, 415, 432, 433, 445—447, 450, 452, 456—460, 464, 467, 481, 485, 492, 494, 495, 504, 505, 511, 535, 541, 555—557, 563, 571, 616, 617, 624, 649, 650, 652, 654, 655, 699, 700, 705, 707, 717—719, 777, 815, 816, 824, 830, 832, 833, 837, 838, 841, 846, 847  
 Музыка — 16, 20, 21, 42, 43, 53, 56—58, 105, 107, 120, 121, 134, 135, 137, 148, 152, 153, 158, 177, 182, 183, 191, 216, 217, 223, 224, 233, 234, 279, 283, 287, 289, 290, 292, 295, 298, 299, 302—307, 309—312, 325, 327, 338, 339, 362, 368—371, 381, 391, 404—407, 416, 427, 430, 439, 446, 453, 461, 464—466, 519, 524—526, 542—544, 554, 557, 559—561, 564, 575, 577—579, 595, 596, 598, 600, 603, 609, 610, 624, 625, 629, 639, 647, 658, 681, 700, 704, 709, 755, 756, 758, 761, 763, 765, 772, 773, 776, 784, 785, 788, 789, 794, 825, 829—831, 835, 841, 843  
 Музыкальность — 41, 49, 224, 228, 229, 258, 299, 519, 559, 614, 742, 806, 825  
 Мука — 17, 25, 38, 45, 54, 60, 87, 116, 120, 123, 124, 137139, 157, 164, 177, 178, 182, 183, 186—190, 192, 204, 210, 218, 220, 221, 232, 243, 247, 305, 364, 453, 488, 496, 528, 537, 542, 544, 550, 552, 589, 597, 635, 658, 677, 700, 702, 773, 788, 821  
 Мучение — 55, 169, 218, 481, 576, 695, 716, 791, 804, 820, 829  
 Мученик — 48, 158, 169, 180, 188, 363, 506, 588, 716  
 Мыслитель — 65, 103, 224, 269, 283, 407, 436, 445, 483, 701, 778, 797, 800, 806, 826, 827, 829  
 Мысль — 17—19, 22, 23, 26, 30, 32, 34, 39, 42, 46, 48, 49, 54, 56—58, 64, 71, 72, 74, 75, 77—79, 81, 87, 89, 94—96, 98, 100, 101, 103—106, 109, 112, 113, 117, 118, 121, 123—126, 131, 144—146, 158, 161, 167, 171, 173, 178, 179, 180, 182, 183, 185, 187, 190, 191, 194, 195, 199, 201, 202, 205, 214, 216—218, 223, 230, 239, 254, 256, 257, 260, 261, 267—272, 278, 280, 281, 284, 288, 290, 291, 295—297, 299, 301, 303—305, 309, 314, 322, 341, 347—350, 353, 356, 359, 361—363, 381—385, 387, 388, 395, 399, 404, 413, 417, 427, 431, 433, 435—443, 446, 448, 449, 455, 457, 458, 461—463, 465, 467—470, 473—477, 486, 490, 492, 498, 501, 506, 508, 512, 513—515, 518, 522, 538—545, 549—552, 562, 567, 570, 572, 573, 577, 581, 582, 586, 587, 590, 594, 610, 617—619, 621, 624—628, 630, 631, 634, 636, 637, 640, 641, 643, 658, 659, 664, 665, 669, 671, 672, 684, 703, 709, 713—715, 720, 723, 733, 743, 756, 758, 759, 763, 766, 767, 768, 772, 774—783, 785—793, 795, 796, 798, 800—810, 812, 814, 815—821, 823, 824, 826—828, 830, 831, 835, 837, 839, 842—844

Мышление — 18, 103, 120, 179, 200, 271, 272, 284, 297, 317, 318, 323, 343, 345, 357, 385, 402, 405, 409, 442, 443, 451, 469, 472, 473, 474, 485, 482, 582, 591, 592, 593, 758, 759, 766, 768, 774, 778, 781, 784, 785, 790, 796—798, 800—807, 810, 811, 817, 826, 833, 838, 844

## Н

Наблюдение — 56, 116, 144, 224, 230, 268, 282, 295, 363, 367, 380, 382, 427, 460, 461, 471, 472, 474, 475, 485, 490, 567, 568, 622, 664, 703, 761, 781, 790, 798, 820, 837, 841, 847  
 Надежда — 17, 19, 43, 83, 84, 99, 110, 117, 123, 123, 124, 126, 141, 152, 157, 162, 169, 171, 185, 190, 235, 246, 270, 276, 326, 399, 433, 441, 457, 460, 478, 479, 487, 495, 499, 515, 515, 535, 545, 551, 612, 614, 621, 635, 639, 688, 702, 706, 714, 719, 746, 782, 816  
 Надпись — 124, 253, 304, 360, 400, 572, 579, 597, 670, 686, 722, 748  
 Название — 106, 115, 120, 131, 170, 224, 225, 233, 245, 267, 279, 325, 357, 385, 390, 402, 404, 410, 502, 506, 553, 558, 559, 571, 630, 666, 689, 692, 700, 727, 730, 733, 737, 738, 739, 742, 749, 755, 759, 767, 776, 784, 807, 838, 842  
 Назначение — 21, 75, 77, 146, 147, 168, 231, 279, 280, 282, 283, 284, 289, 381, 406, 451, 453, 454, 455, 460, 461, 468, 474, 476, 485, 506, 508, 522, 523, 539, 544, 545, 546, 547, 577, 582, 585, 755, 760, 772, 775, 798, 807, 817, 820, 824, 832, 836, 843, 847  
 Намек — 38, 41, 43, 49, 66, 83, 128, 128, 131, 134, 170, 177, 216, 262, 287, 306, 354, 376, 410, 427, 450, 466, 469, 509, 511, 537, 575, 584, 587, 609, 715, 719, 743, 774, 789, 794, 802, 811, 823, 825, 826, 836, 838  
 Нападки — 211, 329, 612, 702  
 Напев — 60, 62, 157, 220, 221, 222, 225, 232, 233, 239, 246, 255, 256, 257, 287, 288, 289, 296, 299, 309, 310, 311, 417, 420, 422, 424, 425, 426, 427, 434, 445, 455, 456, 458, 481, 490, 492, 498, 503, 515, 516, 548, 572, 608, 613, 625, 642, 645, 672, 690, 699, 719, 719, 720, 721, 762  
 Напряженность — 51, 96, 98, 294, 514, 611, 613, 615, 621, 643, 780, 781, 788, 798, 731, 737  
 Наречение — 144  
 Наречие — 40, 306, 400, 405, 413, 451, 465, 477, 491, 577, 594, 603, 734, 746, 840  
 Народ — 18, 80, 81, 82, 83, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 105, 107, 108, 110, 125, 126, 128, 143, 144, 146, 147, 149, 158, 176, 177, 179, 180, 181, 186, 187, 188, 189, 191, 201, 202, 203, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 224, 225, 231, 258, 279, 281, 291, 293, 294, 295, 297, 301, 304, 305, 306, 307, 308, 363, 364, 370, 371, 373, 383, 384, 388, 389, 390, 405, 413, 426, 427, 438, 439, 446, 447, 450, 451, 459, 460, 475, 476, 478, 482, 482, 483, 484, 493, 494, 495, 504, 507, 515, 521, 528, 530, 536, 537, 538, 547, 581, 585, 597, 599, 636, 637, 638, 650, 668, 669, 675, 675, 676, 677, 683, 685, 689, 696, 700, 702, 706, 712, 713, 716, 717, 739, 758, 791, 792, 794—796, 814, 827, 829, 831, 836, 840, 843, 847, 848  
 Народность — 529, 582, 716  
 Наслаждение — 41, 43, 46, 99, 119, 121, 126, 128, 139, 233, 279, 280, 283, 291, 305, 386, 440, 442, 465, 521, 567, 578, 590, 596, 616, 733, 780, 804, 818, 841  
 Наследие — 39, 47, 57, 96, 270, 449, 452, 455, 456, 457, 476, 540, 564, 616, 650, 714, 725, 726, 744, 792, 793, 824, 834, 835  
 Наследство — 17, 186, 220, 411, 438, 474, 517, 540, 556, 782, 785, 814, 824  
 Настроение идиллическое — 22  
 Настроение элегическое — 22, 23



- Натурализм — 104, 109, 146, 147, 151, 516, 517, 540, 828
- Наука — 25, 39, 58, 59, 70, 77, 79, 102, 103, 120, 122, 123, 124, 130, 159, 178, 213, 223, 224, 225, 228, 229, 230, 231, 233, 254, 260, 261, 264, 267, 267, 268, 269, 271, 272, 279, 280, 281, 282, 284, 287, 301, 315, 316, 317, 318, 323, 324, 327, 327, 329, 330, 332, 334, 338, 341, 343, 350, 352, 355, 359, 360, 361, 362, 363, 382, 394, 397, 398, 402, 403, 408, 413, 417, 437, 438, 439, 440, 442, 443, 451, 461, 471, 473, 525, 545, 570, 581, 585, 587, 591, 594, 595, 599, 602, 632, 641, 656, 668, 669, 682, 700, 714, 739, 743, 747, 766, 773—784, 786, 788, 791, 795, 796, 801, 802, 807, 808, 810, 812, 813, 816, 820, 823, 826, 827, 829, 830, 832, 835, 837, 838, 843, 844
- Науки гуманитарные — 361, 838
- Нация — 125, 201, 349, 476, 839
- Невежда — 63, 121, 276
- Невежество — 80, 178, 501, 581, 585, 590, 591, 595
- Невинность — 100, 152, 175, 178, 197, 616
- Неделание — 127, 161, 180, 204
- Некролог — 185, 707
- Неологизм — 49, 381, 438, 513, 522, 611, 613, 875
- Неопределенность — 80, 83, 295, 726, 752, 834, 836
- Неправда — 64, 65, 206, 642, 702, 719
- Нищешанство — 43, 45, 94, 161, 701, 714, 798, 824
- Новелла — 30, 43, 346, 513, 513
- Новое искусство — 146, 147, 148, 149, 281, 284, 314, 789, 821, 827, 829, 846
- Нога — 90, 93, 134, 181, 233, 243, 310, 370, 398, 440, 499, 504, 575, 630, 639, 647, 700, 714, 724, 726, 825, 842
- Ночь — 16, 23, 34, 38, 42—44, 54, 58, 61, 67, 110, 118, 137, 138, 163, 167—169, 174, 176—178, 182, 183, 185—187, 192—194, 196—200, 205, 206, 221, 226, 232, 234, 235, 239, 240, 242, 244—248, 250, 252, 256, 258, 268, 270, 273, 274, 276, 287, 290, 292, 295—297, 299, 300, 302, 305, 309, 311, 353, 378, 391, 393, 404, 411, 417, 422, 423, 426, 430, 447—450, 464, 466, 470, 473, 480—482, 484—489, 494—496, 500, 502, 503, 506, 525, 534, 536, 537, 544, 548, 551, 557, 560, 566, 570, 572, 575, 576, 579, 582, 584, 604, 609, 624, 628, 633, 634, 638, 646, 649, 650, 654, 657, 661, 663, 664, 673, 675, 679, 687, 688, 691, 692, 694, 695, 697, 699, 718—720, 732, 753, 777, 797, 806, 823, 836, 843
- Нрав — 25, 235, 279, 305, 337, 644, 650
- Нравственность — 82, 92, 451, 778, 800, 818
- О**
- Обет — 28, 129, 302, 444, 453, 467, 633, 634, 708
- Обзорение — 17, 399, 597, 839
- Оборот — 30, 123, 587, 591, 595, 672, 681, 743, 746, 765
- Образ — 17—19, 24, 32, 33, 45, 56, 57, 60, 62, 64—67, 72, 75—78, 80—87, 89, 90, 93, 94, 99, 102, 103, 105, 108, 109, 116, 119—121, 123—124, 126, 128, 130, 132, 140—143, 145—148, 152, 153, 155, 156, 165, 170, 172, 175, 176, 182, 191, 199, 209—213, 219, 221, 223, 225, 249, 253, 254, 261, 267—272, 279, 281, 284, 291, 295, 297, 304, 321—327, 329—331, 335—339, 343—347, 349, 350, 356, 358, 360, 361, 363—367, 372, 379, 381—385, 387, 388, 390, 391, 395, 398, 405—412, 414—417, 419, 422, 423, 425—434, 436—442, 448, 453, 454, 458, 459, 461, 463—466, 468—470, 472—476, 479, 483, 485, 490—492, 495, 505, 506, 522, 528, 529, 531, 536, 538—543, 545, 552—554, 563, 564, 568, 570, 576, 579, 580, 584—586, 588, 590, 592—594, 599, 603, 613, 615, 616, 618—620, 624, 628, 639, 640, 642, 643, 670, 671, 675, 676, 679, 681, 702, 704, 705, 709, 711, 740, 743, 755, 756, 758, 759, 762, 766—772, 774—777, 781, 783—794, 796, 797, 800, 803—806, 808, 809, 811, 812, 816, 817, 820, 822, 823, 825, 826—831, 834—841, 845, 847, 848
- Образец — 17, 19, 20, 26, 30, 40, 70, 73, 78, 79, 104, 106, 133, 152, 230, 232, 253, 255—259, 287, 290, 294, 375, 392, 423, 456, 470, 472, 500, 513, 527, 551, 583, 584, 593, 596, 616, 626, 643, 645, 662, 666, 672, 675, 704, 709, 723, 725, 737, 739, 740, 749, 753, 784, 809, 814, 824, 840, 848
- Образность — 146, 260, 268, 285, 321, 368, 386, 398, 407, 442, 472, 490, 580, 586, 592, 614, 776, 778, 796, 723, 849
- Образование — 19, 23, 63, 76, 78, 91, 191, 202, 300, 397, 403, 587, 752
- Образованность — 211, 457, 468, 587
- Объект знания — 315, 360
- Объект искусства — 121, 149, 361
- Огонь — 16, 40, 54, 76, 78, 88, 93, 97, 111, 120, 123, 124, 160, 171, 183, 188—190, 192, 193, 197, 198, 211, 213, 222, 239, 275, 289, 290, 299, 301, 305, 312, 324, 328, 352, 355, 492, 510, 519, 525, 549, 583, 634, 637, 644, 784, 799, 840, 848
- Ода — 180, 244, 648, 739, 740, 835, 839
- Одобрение — 40, 85, 93, 106, 402
- Оккультизм — 352, 540
- Оковы — 113, 114, 117, 121, 136, 150, 156, 189, 210, 225, 284, 494, 511, 536, 540, 544, 555, 811, 818,
- Окончание — 74, 131, 226—229, 251, 254—257, 273, 276, 367, 383, 391, 393, 394, 399, 418, 425, 545, 586, 590, 727, 735—738, 747, 749, 750—753
- Оксюморон — 770, 802, 804
- Октава — 137, 149, 224, 229, 230, 296, 371, 572, 745
- Олицетворение — 268
- Опечатка — 740
- Описание — 20—23, 72, 76, 78, 80, 82, 96, 99, 161, 266, 279, 317, 341, 346, 348, 363—365, 367, 379, 381—384, 386, 388, 394, 399, 401—403, 416, 417, 420, 421, 425—428, 455, 468, 471, 494, 502, 504, 514, 523, 545, 551, 563, 564, 571, 572, 591, 641, 645, 681, 709, 726, 742, 745, 762, 767, 776, 781, 783, 798, 800, 809
- Оправдание — 41, 46—49, 63, 67, 68, 70, 101, 150, 153, 168, 203, 210, 211, 239, 395, 432, 540, 541, 614, 619, 627, 631, 704, 714, 745, 746, 761, 816, 818, 838
- Определение — 13, 42, 45, 55, 56, 57, 74, 103—105, 216, 271, 272, 278, 293, 318, 319, 328, 330, 331, 337, 339, 341, 345—347, 351, 354, 355, 366, 368, 387—389, 395, 402, 409, 410, 412, 417, 437, 439, 442, 451, 461, 462, 465, 467, 472, 473, 512, 517, 545, 583, 585, 587, 590, 620, 621, 648, 666, 669, 673, 727, 733, 742, 749, 750, 755, 756, 769, 774, 777—780, 782, 785, 789, 794, 806, 807, 809, 811, 818, 819, 823, 831, 835, 839, 845, 848
- Опровержение — 278, 402, 800, 821
- Опыт — 33, 34, 43, 63, 66, 75, 76, 78, 79, 82, 84, 87, 89, 95, 98, 101, 112, 113, 116, 123, 133, 141, 148, 164, 165, 178, 199, 223, 229, 231, 232, 251, 254, 257, 268, 287, 316, 318, 319, 321, 324, 329, 341, 343, 348, 357, 361, 363, 371, 381, 382, 385, 396, 401, 403, 408, 431, 449, 450—452, 454, 456, 459, 463, 466, 468, 469, 470, 472, 474—476, 490, 492, 497, 503, 517, 528, 552, 564, 578, 589, 594, 595, 599, 659, 660, 667, 669, 695, 696, 700, 731, 734, 749, 759, 766, 773, 778, 779, 781, 786, 788, 792—795, 801, 802, 806, 808—810, 815, 820, 822—824, 828, 837, 841, 842, 844, 847
- Оратор — 40, 77, 131, 271, 888
- Освобождение — 71, 148, 167, 180, 181, 183, 188, 204, 284, 293, 434, 440, 468, 474, 508, 514, 520, 551, 627, 641, 643, 699, 733, 749, 814, 821, 824, 849
- Острога — 96, 97, 382, 503, 539, 581, 613, 798
- Остроумие — 65, 67, 70, 74, 280, 292, 403, 528, 743
- Ответ — 20—22, 24, 26, 43, 60, 83, 92, 102, 111, 129, 144, 158, 159, 168, 170, 180, 193, 204, 215,

- 218, 234, 258, 280, 282, 283, 315, 316, 320, 327, 332, 340, 363, 437, 443, 458, 460, 462, 467, 470, 475, 497, 502, 529, 548, 550, 579, 593, 598, 610, 619, 627, 628, 630, 651, 660, 665, 681, 683, 689, 691, 691, 746, 755, 769, 772, 774, 783, 786, 802, 806, 818, 826, 841, 844, 846
- Отголосок — 60, 135, 278, 491, 514, 636, 658, 740, 846
- Отечество — 97, 460, 475, 795
- Отзыв — 21, 65, 74, 163, 267, 610, 665, 715, 776, 810, 823, 824
- Откровение — 41, 43, 44, 66, 81, 83, 105, 126, 129, 141, 170, 176, 210, 260, 269, 281, 284, 323, 359, 405, 449, 451, 453, 455, 459, 461, 466, 528, 642, 665, 706, 791, 794, 823, 824
- Относительности принцип — 779, 784, 797,
- Отрицание — 19, 46, 121—124, 133, 140, 142, 150, 177, 190, 199, 200, 211, 332, 348, 384, 441, 449, 475, 522, 779, 780, 818, 821, 845, 846
- Отрывок — 52, 253, 354, 355, 364, 365, 367, 368, 374—376, 400, 412, 432, 433, 500, 513, 530, 544, 570—573, 630, 711, 712, 725, 731, 732, 739, 740, 741, 745, 746
- Оттенок — 21, 22, 26, 43, 58, 75, 119, 185, 186, 226, 259, 263, 297, 301, 307, 323, 326, 355, 391, 468, 472, 476, 503, 536, 565, 582, 583, 588, 621, 628, 636, 647, 648, 719—721, 823, 837, 847
- Отчизна — 96, 159, 188, 221, 494, 623, 718
- Оценка — 21, 66, 69, 74, 86, 93—95, 98, 101, 130, 132, 140, 179, 181, 184, 214, 217, 231, 260, 267, 311, 362, 401, 431, 432, 440, 452, 461, 466, 470, 472, 540, 626, 632, 711, 756, 757, 764, 802, 803, 816, 827, 831, 833, 843, 845, 847
- Очерк — 53, 63, 78, 212, 253, 254, 259, 295, 390, 396, 397, 400, 505, 551, 628, 721, 782, 818, 842, 845, 847
- Очи — 22, 23, 62, 77, 80, 82, 97, 99, 134, 158, 159, 174, 190, 195, 196, 198, 200, 203, 210, 248, 275, 276, 290, 296, 299, 326, 373, 394, 445, 479, 502, 557, 577, 609, 629, 650, 651, 658, 692, 718, 720, 721, 753, 760, 763, 767, 768, 770, 771, 790,
- Ошибка — 40, 64, 65, 74, 141, 145, 160, 164, 252, 269, 319, 347, 348, 352, 394, 437, 439, 461, 529, 543, 546, 569, 577, 675, 701, 705, 706, 710, 713, 715, 733, 736, 738, 801, 802,
- Ощущение — 46, 58, 99, 103, 125—128, 130, 133, 155, 166, 198, 216, 267, 282, 290—292, 295, 304, 368, 382, 439, 440, 451, 466, 473, 504, 538, 539, 541, 545, 553, 554, 560, 615, 626, 627, 631, 668, 670, 674, 676, 706, 716, 720, 725, 736, 745, 750, 764, 779, 794, 803, 811, 817, 836, 841
- П**
- Падеж — 159, 228, 229, 254, 256, 389, 393, 424, 592, 593, 602, 611, 612, 683, 693, 741, 752, 811
- Палиндром — 33, 34, 230, 242, 243, 256, 472
- Палитра — 551, 674, 760
- Памятник — 40, 41, 79, 93, 221, 234, 253, 278, 304, 325, 333, 361—363, 380—383, 386, 394, 396, 399—402, 412, 460, 469, 506, 517, 589, 609, 616, 638, 650, 680, 683—685, 690, 693, 696, 792, 824, 840, 842
- Память — 13, 17, 55, 60, 71, 97, 99, 124, 153, 158, 179, 184, 212, 242, 279, 290, 304, 309, 310, 311, 351, 396, 398, 401, 403, 434, 446, 452, 455, 456, 459, 460, 462, 463, 479, 480, 506, 508, 510, 514, 518, 535, 537, 608, 609, 625, 630, 634, 638, 661, 671, 675, 679, 705, 707, 710, 712, 723, 725, 734, 737, 739, 740, 765, 772, 789, 790, 794, 807, 812, 814, 818, 830, 834, 835, 843, 848
- Пантеизм — 103, 193, 199, 200, 314, 817
- Параграф — 318, 342, 467, 610, 611
- Парадоксальность — 436, 441, 772, 776, 798, 799, 801, 827, 844, 845
- Параномасия — 228
- Парнас — 21, 30, 33, 545, 552, 554, 739, 815
- Парод — 42
- Пародия — 143, 151, 568, 619, 620, 743, 765, 803,
- Пафос — 24, 131, 142, 143, 218, 370, 382, 453, 462, 494, 495, 514, 516—519, 522, 551, 584, 616, 629, 637, 701, 710, 792, 821, 828, 830, 841—844, 846
- Певец — 479, 485, 501, 526, 534, 594, 617, 625, 647, 700, 707, 711, 716, 822, 832
- Певучесть — 182, 224, 228, 535, 834
- Певучесть рыданий — 182
- Пегас — 33, 446
- Пение — 447, 456, 461, 530, 546, 550, 564, 576, 578, 609, 617, 623, 635, 647, 680, 736, 841, 844
- Пентаметр — 230, 253, 257, 259, 416, 735, 738, 743, 747
- Пеон (пэон) — 52, 55, 225, 232, 252, 253, 372, 471, 518, 524, 608, 729, 761, 762, 817, 841
- Перевод — 521, 546, 562, 564, 583, 585, 589, 616, 700, 713, 716, 721, 726, 734, 739, 741, 765, 796, 802, 810, 825, 843, 846, 848,
- Переводчик — 57, 253, 448, 521, 583, 584, 600, 735, 796, 814, 815, 819, 823, 825, 828, 830, 834, 835, 836, 838, 843, 847
- Переживание — 722, 755, 756, 759, 770, 777, 781, 791, 793, 764, 802, 804, 809, 810, 812, 820, 823, 825, 826, 832, 834, 835, 837, 838, 840
- Перезвучие — 34, 241, 242, 256
- Перекличка — 41, 76, 183, 286, 289, 293, 296, 473, 476, 596, 681, 759, 808, 836
- Перепевность — 41, 44, 51
- Переписка — 20, 65, 66, 180, 214, 517, 518, 572, 626, 681
- Период — 21, 26, 67, 144, 146, 147, 150, 155, 224, 256, 282, 314, 318, 326, 340, 350, 351, 353, 377, 384, 390, 392, 396, 397, 400, 406, 412, 431, 433, 434, 453, 461, 473, 477, 500, 504, 512, 514, 521, 529, 530, 553, 559, 561, 567, 568, 569, 570, 571, 589, 590, 646, 667, 702, 714, 738, 744, 767, 776, 782, 836, 849
- Перо — 61, 76, 78, 100, 238, 251, 275, 299, 346, 480, 538, 551, 600, 602, 616, 644, 648, 670, 721, 735, 743, 760, 767, 768, 770, 771, 772
- Перст — 32, 79, 84, 85, 142, 196, 345, 259, 261, 264, 265, 287, 298, 388, 447, 453, 476, 486, 576, 580, 654, 734, 841
- Песнопение — 51, 54, 59, 85, 87, 267, 286, 310, 546, 825
- Песнь новая — 181
- Песня — 18, 21, 26, 34, 38, 44, 59, 60, 79, 81, 90, 91, 96, 119, 127—129, 131, 132, 134, 165, 172, 174, 177, 181—184, 187, 188, 193, 207—209, 217, 220—222, 233, 234, 236, 241, 245—248, 250, 253, 256, 258, 278, 285—287, 291, 292, 294—296, 298, 299, 301, 303, 304, 309, 310, 394, 415, 420, 425—427, 430, 431, 434, 445, 452, 455, 456, 459, 460, 462, 463, 465, 466, 472, 482—485, 488, 494, 495, 497—499, 503, 504, 507, 509, 513, 515, 526, 528, 529, 530, 534, 535, 541, 544, 547, 549, 552, 553, 556, 564, 575, 576, 587—589, 591, 594—598, 602, 608, 614, 634, 638, 639, 641, 650, 654, 673, 692, 710, 712, 717, 724, 731, 740, 741, 748, 755, 757, 758, 760—762, 770, 772, 788, 794, 795, 805, 818, 819, 829, 835, 836, 838, 844
- колыбельная — 175, 176, 190
- лиро-эпическая — 550
- Печать — 23, 183, 299, 311, 630, 635, 823
- Пиррихий — 225, 226, 227, 252, 253, 262, 263, 266, 369, 370, 371, 378, 379, 403, 417, 418, 421, 728, 729, 738, 740, 748, 749, 761
- Писарь — 29, 33, 161
- Писатель — 23—25, 28, 30, 31, 40, 41, 43, 68, 69, 83, 133, 135, 147, 150, 162, 183, 187, 189, 207, 211, 212, 214, 260, 279, 293, 295, 362, 379, 387, 395, 398, 399, 400, 402, 430, 471, 493, 494, 498, 512, 513, 517, 540, 581, 583, 584, 610, 625, 626, 628, 631, 632, 639, 700—703, 723, 753, 757, 759,

- 772, 773, 787, 795, 798, 803, 804, 814—816, 818, 820, 821, 822, 825—827, 834, 836, 840—844, 846—848
- Писец — 600, 601
- Письмена — 16, 124, 289, 477, 792, 793
- Письмо — 9, 25, 65, 71, 72, 76, 99, 100, 163, 184, 185, 203, 214, 278, 280, 381, 399, 400, 401, 474, 493, 520, 550, 561, 563, 564, 565, 567—569, 570, 571, 595, 600, 601, 618, 620, 630, 631, 657, 715, 733, 739, 740, 745, 816, 830, 832, 834, 835, 838, 844, 845,
- Плагиат — 55
- Платформа символизма литературная — 315
- Плач — 60, 207, 244, 495, 558, 649, 652, 653, 654, 762, 763
- Плач элегический — 184
- Повествование — 563, 760, 763, 764, 766, 767, 768, 781, 804
- Повесть — 21, 109, 133, 147, 174, 197, 270, 280, 294, 311, 400, 456, 462, 492, 495, 499, 505, 509, 558, 571, 690, 734, 737, 782, 841
- Поговорка — 294, 674
- Подвиг — 40, 59, 86, 88, 93, 100, 105, 114, 116, 118, 124, 130, 134, 143, 151, 152, 154, 157, 159, 171, 176, 180, 221, 293, 393, 399, 453—455, 475, 482, 505, 542, 552, 578, 580, 603, 617, 699, 710, 714, 793, 799, 818, 836
- Подлинник — 192, 201, 253, 401, 464, 472, 600, 745
- Поднаречие — 40
- Подражание — 79—82, 96, 146, 224, 231, 244, 257, 267, 452, 457, 492, 500, 521, 562, 616, 672, 724, 737, 740, 748, 750, 753, 756, 831, 833
- Подражатель — 96, 281, 483, 562, 614, 621
- Подражательность — 24, 385, 483, 500, 828
- Подражательный — 154
- Подход формальный — 517, 523
- Позитивизм — 121, 321, 473, 523, 805, 826
- Познание — 13, 42, 63, 80, 82, 103, 111, 117—122, 124, 125, 127, 146, 148, 150, 155, 260, 267, 268, 284, 317—328, 330—335, 337—345, 347, 348, 354, 357, 358, 561, 362, 381, 384, 404—409, 411, 412, 443, 449, 451—453, 461, 465, 475, 477, 528, 538, 581, 585, 589, 591, 593, 596, 756, 766, 775—778, 782, 784—788, 790, 793, 794, 797, 800, 802, 804, 806, 812, 819, 823, 824, 826, 828
- Позор — 48, 134, 158, 363, 514, 524, 525, 541, 575, 598, 644, 651, 706
- Покаяние — 175, 495, 795
- Поклонник — 70, 72, 73, 158, 211, 212, 280, 348, 451, 460, 510, 523, 528, 616
- Полемизм — 46
- Полногласие — 266, 600
- Полногласность — 286
- Полотно — 101, 121, 279, 481, 510, 520, 542, 610, 616, 679, 763
- Полустишие — 52, 230, 252, 253, 256, 257, 258, 418, 726, 735, 747
- Помыслы — 7, 75, 109, 213, 261, 456, 495, 508, 631, 643, 719
- Понимание — 13, 19, 22, 49, 67, 89, 139, 150, 267, 311, 316, 325, 327, 341, 345, 347, 360, 413, 432, 438, 439, 442, 443, 461, 498, 522, 542, 581, 584, 585, 587, 619, 626, 756, 758, 763, 769, 772, 774, 775, 777, 781, 783—785, 790, 796—798, 800, 802, 804—806, 816, 817, 819, 820, 827, 829—831, 839, 841, 845
- Понятие — 63, 111, 128, 146, 153, 154, 185, 228, 261, 264, 268, 269, 271, 272, 279, 281, 315, 316, 317—322, 326, 328—331, 334, 335, 337, 338, 340—349, 356, 358, 359, 360, 384, 385, 398, 404, 407, 408, 411, 434, 437, 438, 439, 442, 449, 451, 459, 462, 464, 469, 472, 474, 477, 483, 507, 513, 515, 521, 523, 577, 587, 590, 592, 593, 613, 619, 629, 641, 729, 741, 755, 756, 757, 759, 762, 765, 766, 773—779, 781—784, 786—791, 794, 796—798, 800, 804—812, 814, 817, 818, 820, 823, 826—828, 830—832, 835, 836, 841, 843, 847
- Понятия отвлеченные — 103, 268, 270, 358, 406, 408, 449, 469, 523, 811, 822
- Поприще — 59, 64, 80, 203, 487, 603, 616
- Порок — 19, 25, 44, 47, 91, 99, 110, 124, 131, 157, 175, 212, 275, 276, 281, 488, 495, 541, 552, 621, 675, 799, 804, 807
- Порочный — 141, 169, 210, 603, 804
- Портрет — 30, 97, 110, 165, 174, 175, 189, 190, 495, 548, 552, 561, 568, 615, 683, 689, 723, 759, 764, 767—772, 807, 820, 834, 842—844, 847
- Порыв — 71, 94, 100, 126, 131—133, 177, 188, 217—219, 232, 233, 240, 282, 285, 287, 314, 419, 425, 482, 518, 519, 543, 572, 585, 587, 597, 599—602, 629, 705, 709, 714, 720, 722, 723, 800, 804
- Порядок — 63, 64, 73, 82, 85, 86, 88, 89, 97, 102, 106, 112, 163, 166, 167, 171, 180, 188, 199, 201, 222, 257, 272, 276, 284, 291, 307, 318, 326, 329, 344, 345, 346, 348, 350, 366, 368, 387, 390, 394, 401, 404, 419, 428, 430, 432, 440, 449, 451, 454, 456, 466, 506, 507, 525, 528, 538, 545, 572, 581, 582, 596, 611, 619, 621, 627—629, 631, 715, 723, 738, 741, 756, 757, 759, 762, 766, 778, 779, 793, 798, 812, 817, 831, 832, 841, 849
- Послание — 77, 129, 168, 175, 239, 372, 514, 562, 564, 568, 572, 612, 631
- Пословица — 74, 294, 672, 680
- Посылка — 201, 203, 258, 318, 321, 769, 783, 784, 787, 788, 804, 818, 837, 844
- Похвала — 67, 75, 131, 137, 140, 275, 376, 448, 456, 515, 587, 603, 725
- Почерк — 39, 76, 280, 621, 694
- Пошлость — 18, 163, 164, 166, 167, 171, 175, 181, 195, 200, 479, 498, 552, 596, 642, 662, 717, 757
- Поэзия — 13, 17—21, 23—27, 29, 33, 34, 38—49, 51, 53, 55—60, 64—70, 72—79, 81, 84—99, 105, 106, 120, 121, 124, 128, 130, 132—135, 140—142, 147, 148, 150—152, 160—162, 164, 165, 175, 177—179, 181—185, 191—193, 202—204, 207—214, 216, 218, 223, 225, 229—231, 235, 251, 253, 255—261, 266—269, 271, 272, 278, 279, 281, 289, 292, 295, 296, 298, 304, 310, 311, 346, 360, 362—365, 368, 370, 372, 379, 380, 383—387, 390, 392, 394, 401, 402, 405—407, 411, 417, 419, 430, 431, 434, 438, 441—443, 446, 449—453, 455—463, 465, 468—471, 473—475, 483, 486, 487, 490, 491, 493, 496, 498—501, 506, 508, 514, 518, 519, 521, 525—528, 530, 531, 538, 539, 543—545, 550—554, 558, 571, 577—580, 583—590, 592, 593, 595, 599, 600, 602—604, 610—616, 618—621, 624—627, 629—631, 639, 640, 643, 645—647, 659, 660, 673, 674, 676, 678, 682, 685, 699—710, 713—715, 722, 723, 726, 727, 730, 732—734, 736, 737, 740, 742, 743, 745, 747—749, 751—753, 755, 756, 758, 759, 761, 766, 767, 771—786, 788—792, 794, 796—799, 802, 804, 806—808, 810, 811, 792, 794—814, 816—849
- Поэзия народная — 39, 209, 231, 528, 531, 611, 783
- Поэма — 20, 23, 39, 47, 52, 60, 99, 100, 105, 128, 130—132, 139, 145, 155, 171, 211, 222, 223, 225, 252, 254, 258, 270, 281, 282, 296, 303, 308, 373, 377, 382, 397, 399, 402, 425, 432, 433, 461, 462, 464, 465, 493, 509, 517, 519, 527, 530, 538, 542, 544, 545, 551, 559, 560, 561, 589, 590, 596, 602, 628, 637, 640, 642, 643, 645, 646, 668, 680, 681, 702, 706, 743, 745, 751, 760, 769, 772, 776, 815, 827, 830, 835, 836, 838, 844, 846
- Поэт — 12, 13, 16—30, 32—38, 40—49, 54—60, 62, 64—79, 81, 83—94, 96—99, 106—108, 120, 128, 129, 131—135, 138—143, 145, 147—151, 153, 154, 156—160, 162, 168—170, 177—185, 192, 203—205, 207—217, 219—232, 251, 253, 255, 257—261, 267—269, 169—280, 282, 286, 287—292, 294, 295, 297, 301, 304, 305, 310, 311, 313, 336,

- 349, 360, 362–364, 367–369, 371–373, 375–377, 379–381, 383, 384, 386, 390, 394–398, 400, 402, 403, 417–419, 423, 425, 428, 429, 431–433, 435, 436, 441, 444–446, 448–470, 472–475, 479–488, 490, 492–501, 504, 506–508, 510, 511, 513, 514–522, 524–531, 535–539, 541–554, 557, 562, 563, 566, 570, 572, 573, 577–580, 583, 584, 586, 588, 589, 600, 603, 610–621, 625, 627–630, 634–643, 645–647, 649, 654, 656, 657, 659, 660, 662, 663, 665–684, 688–691, 697, 699–720, 722–726, 729, 730, 732–734, 736–743, 745, 748–753, 755–757, 760, 762, 763, 766, 769, 773, 776–778, 780, 784–788, 790–810, 812, 814–849
- Поэтесса – 28, 29, 621, 622, 629, 703, 707, 837
- Поэтика – 390, 412, 465, 466, 472, 475, 621, 755, 772–774, 778, 782, 790, 792, 795, 808, 811, 812, 819, 830–832, 836, 837
- Поэты предтечи – 41, 285
- Пояснения – 66, 391, 570, 703
- Правда – 22, 33, 70, 74, 75, 86, 88, 92, 140, 176, 179, 187, 201, 204, 205, 211–213, 223, 227, 229, 238, 280, 438, 439, 458, 461, 471, 475, 476, 485, 493, 496, 526, 529, 539, 544, 552, 581, 600, 617, 618, 623, 630, 637, 694, 708, 718, 723, 780, 791, 792, 795, 816, 822, 827, 840, 843
- Правило – 274, 277, 386, 467, 538, 721, 726, 737, 742, 750
- Православие – 573, 701, 712, 714, 716, 792, 829
- Правосудие – 445, 650
- Прагматизм – 183
- Пра-миф – 473
- Превращение – 64, 85, 101, 105, 112, 121, 124, 172, 319, 327, 330, 339, 440, 455, 461, 468, 584, 586, 587, 592, 765, 767–769, 799
- Предание – 45, 131, 162, 170, 298, 309, 354, 399–401, 413, 441, 452, 455, 458, 459, 476, 477, 485, 595, 596, 640, 667, 788, 792, 793, 814
- Предел искусства – 182
- Предисловие – 13, 41, 109, 223, 433, 455, 490, 493, 501, 529, 559, 560, 567, 628, 772, 791, 795, 806–808, 812, 814, 815, 819, 823, 827, 834, 848
- Предлог – 50, 256, 367, 393, 424, 728, 733, 741, 746, 753, 765
- Предложение – 52, 81, 367, 387, 839, 390, 391, 402, 404, 451, 473, 736, 757, 759, 764, 765, 775, 780, 781, 794, 796, 737
- Предмет – 17, 18, 22, 25, 63, 69, 72, 74, 82, 85, 86, 89, 103, 105, 106, 109–114, 119, 120, 133, 139, 142, 144, 146, 147, 149, 151–153, 155, 181, 187, 224, 228, 267, 269, 276, 277, 279, 280, 282, 284, 288, 316–318, 320, 322–325, 328, 336, 344, 357, 362, 384–390, 400–402, 404, 405, 409–411, 426, 439, 440, 451, 461, 462, 464, 466, 467, 469, 471, 494, 512, 513, 539, 540, 545, 553, 580, 584, 585, 594, 595, 602, 603, 620, 621, 631, 681, 685, 688, 696, 745, 757, 759, 764, 766, 770, 773–776, 778, 779, 781, 783–785, 787, 789, 791, 793, 798, 804, 806, 808–812, 814, 816, 817, 820, 824, 832, 835, 836, 838, 845
- Предназначение – 68, 475, 785, 828, 845
- Предрассудок – 121, 122, 132, 145, 472
- Представление – 21, 64, 66, 84, 103, 111, 115, 116, 120, 150, 155, 194, 198, 268–272, 279, 284, 315, 318, 319, 321, 324, 328, 329, 331, 332, 335, 339, 343, 349, 350, 351, 355, 356, 362, 366, 377, 381, 382, 384, 388–390, 405, 409, 410, 415, 427, 430, 440, 442, 449–452, 456, 461, 467, 471, 475, 516, 544, 545, 551, 582, 585, 590, 610, 619, 625, 626, 631, 640, 726, 729, 747, 752, 757–759, 766, 774–777, 781, 783, 785, 788–790, 794, 797, 800, 801, 803, 806, 809, 811, 822, 823, 826, 828–831, 835, 841, 844
- Предчувствие – 62, 98, 99, 109, 120, 148, 171, 198, 290, 463, 466, 495, 505, 580, 669, 693, 720, 761, 762, 765, 788, 794, 799, 837
- Преемственность – 450, 454, 477, 542, 580, 582, 630, 713
- Прекрасная Дама – 453, 480, 541, 640, 718
- Прекрасное – 17–20, 24, 42, 48, 55, 57, 61, 66, 67, 74, 75, 78, 81, 83–86, 90–94, 100, 102, 104–106, 117, 119, 121, 126–129, 132–135, 139–142, 147, 149, 150, 153, 158, 165, 167, 171, 172, 174, 181184, 209, 210, 212, 213, 217, 219, 246, 250, 253, 275, 281, 287, 289, 290, 337, 347, 350, 352, 361, 364, 381, 386, 403, 407, 430, 445, 450, 453, 456, 458, 462, 463, 465, 480, 493, 497–500, 505, 512–515, 518–521, 527–530, 536–538, 540–543, 550, 552–555, 558, 564, 577, 582, 585, 586, 594, 601, 602, 604, 613–615, 617, 630, 632, 640, 647, 659, 662, 708, 714, 718, 812, 813, 817, 819, 832, 833
- Преобразование – 126, 152, 330, 385, 477, 671, 733, 756, 763, 773, 783, 831
- Пресечение – 296, 334, 430, 468, 511
- Пресыщение – 113, 121, 201
- Приговор – 24, 65, 120, 128, 133, 153, 161, 165, 211, 276, 306, 310, 447, 477, 508, 530, 556, 569, 800
- Прием – 43, 61, 68, 92, 141, 226, 228, 230–232, 251, 256, 258, 260, 261, 263, 268, 271, 272, 276, 314, 341, 346, 360, 361, 455, 456, 467, 473, 474, 484, 498, 506, 513, 516–518, 520, 521, 523, 538, 539, 541, 545, 561, 563, 565, 568, 581, 593, 610, 612, 619, 621, 622, 628, 629, 691, 723, 736, 737, 742, 745, 749, 755, 757, 778, 782, 790, 795, 796, 801, 823, 827, 830, 831, 833, 842, 848
- Призвание – 18, 64, 67, 68, 71, 79, 80, 82–84, 87–90, 93, 98, 101, 133, 161, 164, 201, 384, 458, 515, 550, 696, 711, 785
- Признание – 40, 42, 44, 48, 59, 70, 89, 100, 110, 163, 164, 173, 185, 200, 203, 218, 220, 221, 319, 321, 325, 341, 433, 437, 448, 454, 457, 467, 494, 495, 498, 501, 525, 542, 589, 601, 622, 632, 641, 678, 679, 707, 708, 745, 802
- Прилагательное – 50, 229, 254, 366, 367, 387, 393, 408, 424, 478, 491, 612, 613, 723, 734, 737, 741, 742, 751, 770
- Пример – 18, 41, 43, 49–52, 57, 61, 63, 69, 70, 87, 96, 97, 103, 116, 131, 135, 140, 147, 151, 152, 163, 201, 226, 228, 232, 252–256, 259, 261, 267, 270, 271, 275–277, 283, 285, 290, 311, 316, 359, 364, 366, 370, 372, 373, 376, 378, 379, 389, 391, 392, 403, 417, 418, 428, 429, 442, 453, 549, 470, 473, 478, 490, 491, 513, 523, 530, 543, 552, 560, 566, 570, 572, 589, 595, 602, 611, 613, 615, 620, 622, 626, 667, 668, 675, 701, 711, 714, 723, 726–731, 737, 738, 740, 742, 743, 745–748, 750, 751, 776, 796, 801, 805, 808
- Примечание – 33, 62, 80, 231, 253, 255, 260, 272, 400, 411, 572, 734, 754, 783, 795
- Припев – 247, 257, 258, 307, 309, 392, 546, 571, 617, 687
- Присоединение – 317, 366, 367, 382, 384, 385, 390, 441, 775
- Пристрастие – 131, 256, 277, 294, 456, 521, 585, 595, 617, 795, 841
- Притча – 202, 213, 595, 654, 789
- Проведение Божие – 73
- Проза – 18, 24, 41, 54, 56, 58, 65, 128, 129, 142, 183, 209, 225, 229, 269, 294, 310, 363, 370, 404, 430, 434, 441, 471, 474, 480, 484, 496, 512, 519, 538, 542, 545, 551, 560, 585, 619, 626, 629, 632, 635, 639, 645, 690, 700, 709, 711–713, 726, 739, 755, 773, 775, 785, 790, 796, 815, 827, 828, 831, 833, 836, 838, 840, 843, 844, 845, 848
- Прозаизм – 519, 552, 662, 764, 804, 840
- Прозаик – 151, 230, 295, 434, 470, 545, 674, 713, 814, 819, 823, 825, 832–835, 838, 840, 844
- Произведение – 13, 17, 18, 20–33, 39, 43, 47, 57, 64, 66, 72, 76, 78, 79, 84, 94, 96–100, 105, 107, 119, 120, 130, 139, 146, 152–154, 156, 181, 212,



- 231, 252, 260, 261, 267–272, 341, 343, 357, 358, 362–365, 380–382, 384, 385, 387, 391, 392, 395, 396, 398, 401, 402, 407, 425, 427, 430–432, 437, 438, 441–443, 457, 461–463, 456, 466, 467, 472, 474, 475, 493, 496, 500, 508, 512, 513, 516–522, 528, 540, 545, 554, 559, 562–564, 567, 577, 579, 593, 600, 610, 611, 619, 640, 644, 677, 681, 703, 725, 729, 730, 731, 733, 737, 739, 740, 742, 743, 745, 747, 749, 750, 751, 753–761, 766, 767, 769, 770, 772–779, 781–786, 790, 791, 794–796, 798–800, 802–805, 808, 811, 813–820, 822, 823, 825–828, 830–834, 836, 838–841, 843–848
- Произношение 228, 253–256, 264, 277, 384, 398, 421, 729, 734, 736, 751, 752, 754, 760
- Проклятие – 108, 127, 131, 132, 134, 147, 162, 163, 176, 235, 282, 291, 311, 446, 460, 479, 481–483, 487, 504, 514, 534, 535, 561, 636, 671, 827
- Проповедник – 81, 155, 162, 611, 667, 840
- Проповедь – 81, 83, 105, 261, 314, 363, 386, 438, 739, 784, 819, 821,
- Пропорция – 346, 394, 471, 640
- Прорицание – 258, 455, 514
- Пророк – 18, 55, 69, 72, 79, 80–85, 87–90, 92, 93, 97, 126, 127, 131, 134, 140, 156, 158, 160, 214, 259–264, 266, 269, 270, 283, 445, 457, 460, 486, 504, 510, 511, 618, 632, 641, 647, 704, 777, 778, 782, 801, 807, 817, 823, 825, 827, 840, 841, 847
- Пророческий – 72, 80–83, 87–90, 97, 106, 155, 161, 214, 307, 449, 450, 479, 518, 519, 523, 560, 595, 626, 700–702, 798, 817
- Пророчество – 105, 152, 184, 214, 253, 261, 451, 601, 642, 766, 791, 827, 829
- Пророчица – 518
- Просодия – 224, 586, 587, 725, 726, 730, 733, 734, 736, 739, 745–747, 749, 849
- Пространство – 48, 102, 113, 115–118, 122, 124, 145, 148, 166, 167, 284, 289–292, 297, 300, 308, 317, 322, 344, 346, 351, 357, 374, 381, 388, 391, 407, 408, 409, 411, 426, 482, 504, 511, 517, 518, 535, 544, 548, 550, 556, 578, 580, 587, 589, 590–592, 597, 599, 600, 601, 604, 618, 626, 628, 635, 653, 660, 722, 725, 764, 765, 767, 768, 771, 778, 782, 791, 794, 795, 800, 804–806, 808, 712, 828, 836, 841, 844
- Противоположность – 19, 75, 78, 84, 86, 111, 112, 115, 117, 119, 121, 123, 134, 141, 146, 150, 155, 166, 183, 202, 269, 306, 347, 358, 382, 413, 437, 438, 460, 464, 467, 506, 151, 517, 579, 676, 680, 756, 774, 781, 785, 801, 804, 806, 812, 831, 836
- Противоречие – 46, 47, 65, 66, 72, 75, 82, 88, 89, 95, 101, 104, 106, 110, 111, 115, 117, 118, 121, 141, 150, 151, 154, 185, 199, 260, 261, 283, 293, 315, 325, 331, 336, 359, 360, 364, 381, 385, 437, 438, 448, 453, 459, 460, 490, 501, 551, 552, 553, 610, 611, 612, 630, 643, 700, 773, 779, 780, 783, 787, 788, 794, 796, 800, 802–806, 819, 839
- Профессор – 223, 365, 368, 395, 397, 403, 439, 441, 583, 796, 803
- Прямота – 24, 86, 280, 616, 715
- Псалмы – 519
- Псалтырь – 739
- Путь – 13, 19, 20, 23, 30, 31, 42, 47, 48, 51, 60, 62, 67, 72, 73, 88, 93, 35, 98, 100, 101, 104, 110–112, 114, 117, 120–122, 127, 131–135, 137, 141–144, 147, 148, 151, 155, 161, 164, 169, 180, 184, 189, 206, 209, 214, 216, 217, 222, 223, 229, 232–234, 236, 237, 248, 252, 260, 261, 267, 268, 270, 271, 274, 275, 282, 283, 288, 292–295, 308, 314–316, 318, 322–326, 330, 339, 354, 361, 363, 380–382, 385–387, 399, 407, 413, 441, 443, 452–454, 460, 462, 464, 456, 477, 479, 484, 485, 487–489, 490, 493, 495, 496, 498, 499, 501, 502, 505, 507–512, 515, 516, 519, 522, 523, 527, 528, 530, 535, 537, 539, 551, 552, 554, 560, 568, 569, 575, 576, 580, 591, 596, 613, 614, 621, 625, 633–637, 640, 641, 643, 651, 653, 654, 656, 657, 660, 667, 668, 672, 673, 713, 714, 718–720, 734, 738, 740, 753, 757, 769, 771, 772, 774, 776, 778, 780, 782–785, 792, 797–800, 802, 804–807, 809, 814, 816, 819–821, 827, 829, 836, 839, 840, 844, 848
- Пыл – 16, 232, 487, 520
- Пьеса – 41, 42, 44, 45, 48–53, 132, 192, 258, 397, 504, 516, 551, 560, 615, 619, 716, 772, 818
- Р**
- Радость – 17, 18, 25, 45, 46, 60, 99, 108, 113, 115, 116, 118, 119, 121, 123, 126, 128, 133, 150, 152, 165, 175, 203, 220, 238, 240, 246, 287, 288, 291, 293, 297, 304, 333, 498, 499, 503, 510, 518, 526, 541, 542, 557, 580, 603, 616, 626, 634, 635, 656, 665, 666, 675, 678, 694, 720, 802, 814
- Разбор – 49, 93, 135, 188, 364, 390, 402, 437, 471, 484, 546, 595, 628, 631, 797, 816, 842
- Разговор – 30, 32, 63, 89, 90, 93, 97, 98, 166, 209, 212, 275, 276, 277, 278, 307, 389, 398, 409, 462, 480, 505, 561, 569, 570, 573, 577, 578, 588, 593, 595, 596, 598, 620, 626, 686, 745, 746, 790, 799, 815, 818, 838–840
- Раздумье – 146, 147, 230, 232, 243, 246, 295, 468, 475, 485, 493, 603, 649
- Размер – 17, 33, 41, 42, 53, 54, 61, 62, 87, 137, 222, 225, 227, 229, 230, 232, 251–253, 281, 287, 296, 299, 369, 317, 372, 375, 392, 404, 418, 427, 428, 729, 732, 733, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 744, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 754, 806, 815, 824, 835, 837
- Разнозвучие – 38, 816
- Разум – 47, 73, 98, 102, 103, 109, 110, 116, 117, 119, 121, 124, 125, 145, 148, 150, 179, 184, 212, 213, 268, 292, 304, 307, 318, 319, 320, 321, 322, 324, 311, 337, 338, 348, 355, 356, 357, 358, 415, 450, 457, 458, 460, 466, 596, 620, 636, 725, 743, 756, 774, 778, 780, 800, 805, 826, 844, 845
- Разум чистый – 179, 321, 357, 806, 808
- Рассказ – 67, 80, 81, 127, 130, 147, 153, 155, 167, 171, , 193, 204, 211, 259, 260, 271, 275, 279, 287, 310, 348, , 439, 457, 462, 487, 496, 501, 510, 513, 514, 517, 545, 551 589, 597, 598, 626, 627, 705, 736, 782, 788, 804, 832, 846
- Рассудок – –61, 128, 131, 248, 268, 271, 284, 318, 343, 347, , 380, 407, 411, 457, 523, 619, 629, 773, 780, 800, 806
- Рационализм – 203, 442, 458, 516, 702, 776, 803, 826
- Реализм – 13, 66, 147, 167, 171, 172, 177, 279, 284, 318, 349, 355, 453, 455, 504, 553, 807, 828, 836, 837, 848
- Рев – 222, 239, 293, 307, 311, 337, 408, 601, 687, 710
- Редактор – 20, 29, 493
- Редакция – 260, 396, 397, 398, 434, 435, 436, 485, 493, 544, 739
- Религия – 105, 125, 126, 128, 132, 154, 176, 188, 193, 194, , 210, 212, 233, 307, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 331, , 333, 334, 335, 337, 339, 343, 344, 345, 347, 359, 401, , 443, 451, 455, 460, 468, 482, 490, 538, 552, 618, 714, 773, 785, 786, 790, 802, 818, 819, 826, 828, 829, 849
- Ремесло – 33, 140, 223, 225, 230, 453, 510, 545, 548, 609, 635, 637, 652, 665, 700, 713, 836–838, 841, 843
- Ретроспективизм – 522
- Рецензия – 17, 398, 527, 803, 814, 824, 834, 841–844
- Речение – 52, 301, 387, 451, 467, 477, 635
- Речь – 13, 16, 17, 28, 31, 33, 39–41, 44, 46, 50, 51, 54, 59, 61, 73, 79, 82, 83, 92, 99, 106, 109, 123, 125, 135, 139, 145, 162, 170, 190, 192, 200, 205, 208, 211, 217, 224, 228, 229, 234, 261, 269, 271, 275–277, 281, 288, 292, 293, 294, 295, 298, 301, 304, 305, 307, 310, 380, 383, 385, 386, 388, 390, 391, 393, 404, 405, 406, 408, 411, 412, 416–418,



- 420, 426, 427, 437, 438, 440, 441, 442, 447, 449, 451, 455, 456, 459, 464, 469, 473, 476, 477, 478, 480, 504, 511—514, 520, 542, 544, 545, 547, 570, 573, 575, 577, 578, 582, 583, 585, 586, 587, 589, 593, 594, 598—603, 609—613, 621, 627, 634, 638, 639, 641, 646, 654, 658, 667, 670, 677, 681, 700, 702, 715, 727, 729, 732, 733, 734, 741, 746, 749, 752, 755, 759, 766, 774, 776, 778, 781, 783—785, 787, 788, 790, 792—796, 799, 801, 804, 807, 809—812, 823, 825, 827, 832, 834—839, 845, 847
- Рисунок — 34, 57, 280, 376, 430, 572, 573, 575, 587, 709, 742, 761, 769
- Ритм — 16, 41, 42, 49, 52, 53, 137, 217, 225, 226, 227, 230, 233, 234, 236, 251, 252, 253, 254, 259, 263, 266, 267, 308, 311, 339, 345, 346, 347, 359, 360, 362, 368, 369, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 379, 380, 382, 385, 402, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 423, 425, 427, 428, 433, 434, 814, 817, 820, 822, 824, 826, 827, 833, 835, 837,
- Риторика — 368, 390, 461, 462, 492, 500, 601, 630, 818, 844
- Рифма — 30, 33, 34, 48, 53, 61, 78, 97, 136, 137, 139, 215, 222, 223—225, 228, 229, 231, 238—241, 253—259, 263, 265—267, 272—278, 287, 289, 295, 296, 298, 310, 364, 365, 383, 392, 393, 416—418, 420, 422, 423, 430, 431, 433—435, 480, 490, 499, 500, 519, 524, 525, 530, 538, 539, 557, 573, 586, 608, 611, 613, 624, 629, 630, 636, 645, 654, 655, 658, 680, 718, 719, 722, 726, 727, 728, 736, 737, 739—742, 747, 749—754, 758, 761, 762, 799, 820, 823—825, 826, 835, 837,
- дактилическая — 254, 256, 274, 761
- женская — 275, 276, 726, 737, 739, 742, 749, 750, 751, 754
- ипердактилическая — 256, 274
- классическая — 272—274
- мужская — 255, 273—276, 417, 726, 727, 746, 749—751, 753, 754, 761, 799
- новая — 229, 272, 273, 276
- пушкинская — 255, 256, 266, 272—278
- точная — 255, 273, 624, 762, 837
- Род — 17, 18, 23, 26, 61, 64, 67, 70, 76, 79, 95, 105, 107, 108, 113, 121, 124, 126, 133, 147, 148, 170, 192, 206, 207, 227, 229, 231, 235, 244, 247, 254, 256, 258, 272, 276, 280, 283, 294, 309, 315—318, 329, 339, 341, 345—348, 352, 382, 383, 387—389, 391, 394, 401, 402, 404, 407, 410, 419, 426, 428, 432, 434, 437, 440, 451, 456, 457, 463, 467, 472, 484, 486, 526, 538, 551, 564, 565, 583, 584, 639, 685, 700, 702, 706, 723, 727, 728, 731, 733—735, 741, 743, 745, 748, 751, 755, 758, 766, 767, 776, 784, 810, 845
- Родина — 7, 23, 69, 135, 158, 170—174, 176, 186, 190, 192, 193, 210, 221, 247, 295, 446, 470, 484, 494, 495, 502, 519, 527, 529, 543, 590, 615, 622, 678, 712, 714, 721, 763, 765, 802, 804, 818, 825, 840
- Роза — 11, 33, 54, 56, 60, 62, 127, 132, 133, 137, 139, 141, 142, 192, 196, 214, 221, 246—248, 250, 251, 256, 258, 277, 279, 287, 290, 296, 307, 311, 380, 396, 406, 445—447, 454, 460, 468, 486, 496, 502, 503, 509, 511, 521, 524, 525, 543, 551, 561, 562, 573, 576, 580, 583, 584, 616, 640, 651, 653, 661, 674, 676, 711, 718, 723, 727, 734, 738, 807, 812, 838, 839, 846
- Рок — 64, 76, 101, 120, 132, 148, 149, 168, 194, 220, 222, 235, 253, 445, 486, 544, 642, 735, 827
- Роман — 24, 43, 56, 129, 132, 168, 145, 147, 152, 267, 271, 275, 276, 279, 281, 295, 349, 390, 396, 433, 434, 482, 487, 496, 497, 509, 511, 513, 516, 527, 539, 562, 566, 567, 569, 581, 615, 625, 626, 628, 639, 644, 682, 692, 701, 702, 708, 743, 753, 755, 799, 819, 838, 845, 847, 848, 849
- Романист — 43, 110, 120, 521, 639
- Романс — 233, 432, 487, 645, 692
- Романтизм — 18, 24, 40, 57, 132, 134, 135, 260, 269, 284, 314, 349, 364, 453, 457, 524, 545, 701, 804, 843
- Романтизм немецкий — 314
- Романтик — 24, 46, 56, 132, 185, 187, 251, 258, 269, 281, 441, 453, 511, 585, 600, 727, 804, 818
- Романтический — 18, 23, 41—43, 132, 133, 291, 349, 453, 487, 494, 629, 674, 709, 750, 768, 806, 815, 821, 825,
- Рондо — 230, 246, 249, 257—259, 264, 265, 392, 416, 513
- Россия — 6, 9, 13, 22, 24, 33, 60, 69, 70, 125, 135, 140, 143, 152, 154, 162, 178—183—185, 188, 192, 201, 202, 205, 206, 214, 260, 275, 293, 368, 397, 402, 446, 475, 494, 496, 504, 508, 510, 513, 515, 526—528, 552, 553, 567, 573, 582, 583, 591, 602, 608, 609, 612, 615, 623, 630—632, 638, 657, 673, 677—679, 681, 682, 690, 692, 694, 700, 701, 702—704, 706, 707, 710—716, 737, 739, 740, 743, 748, 755, 763, 773, 785, 787, 791, 792, 795, 808, 814, 821, 822, 827—830, 834, 840, 842, 843, 846—848
- Рукопись — 142, 260, 394, 400, 433, 493, 562, 567, 570, 592, 628, 718, 739
- Русский язык — 8, 49, 208, 225, 227, 228, 253, 256, 258, 292, 294, 295, 306, 369, 380, 396, 397, 471, 478, 513, 516, 582, 584, 611, 612, 638, 639, 713, 728—730, 737, 739, 741—743, 747—753, 773, 792, 793, 795, 814, 825, 826, 840,
- Русь — 25, 94, 158, 201, 208, 213, 292, 294, 388, 484, 498, 528, 529, 551, 561, 649, 652, 712, 716, 792, 802, 836,
- Рутиня — 19

## С

- Сага — 23, 45, 305, 312
- Сад — 17, 42, 99, 159, 161, 208, 221, 243, 247, 248, 275, 286—288, 290, 291, 294, 305, 310, 459, 464, 486, 493, 500, 509, 518, 521, 537, 543, 561, 562, 583, 617, 638, 642, 650, 658, 663—665, 673, 675, 677, 680, 688, 689, 714, 719, 722, 732, 825
- Самоанализ — 47, 58, 517
- Самоанализ психологический — 517
- Самородок — 307
- Самосознание — 20, 42, 43, 68, 78, 79, 83, 84, 87, 93, 126, 130, 155, 332, 345, 383, 449, 456, 466, 516, 582, 775, 829, 830, 837
- Самоучка — 223, 229
- Сагира — 25, 29, 66, 70, 115, 209, 211, 223, 620, 689, 743, 803, 815,
- Сатирик — 19, 25, 210, 496
- Сборник — 8, 40, 41, 133, 202, 216, 223, 231, 252, 253, 254, 256—259, 272, 401, 452, 468, 472, 473, 487, 500, 519, 521, 527, 604, 610, 621, 622, 630, 646, 666, 709, 731, 787, 791, 792, 817, 819, 820, 823, 827, 828—830, 842, 843, 846—848
- Сверканье — 49, 221, 239, 287—289, 603, 686, 719, 720
- Свет — 7, 9, 16—18, 26, 31—33, 39, 45, 60—63, 46, 51, 53, 64, 65, 68, 69, 72, 76—78, 82, 84, 86, 89, 98, 99, 103—107, 109, 111, 115, 116, 117, 121, 122, 124, 126, 127, 129, 133—136, 138, 143, 145, 146, 148, 149, 160, 165, 167, 169, 170, 174, 176, 178, 183, 188, 192, 194, 196, 197, 203, 204, 206, 209—211, 218, 219, 211, 220, 223, 234—236, 240, 249, 250, 287, 288, 290, 293, 296, 297—300, 303, 304, 307, 308, 316, 320, 323, 332—334, 338, 339, 353, 356, 366, 368, 381, 393, 394, 405, 408, 428, 433, 434, 436, 437, 442, 444—447, 463, 466, 467, 470, 472, 479, 482, 485, 488, 494, 495, 499, 500, 502, 503, 507—511, 527, 535—537, 540, 543, 544, 547—550, 557, 560—563, 565, 567, 570, 573, 576, 587, 589, 595, 596, 599, 616, 620, 627, 630, 632, 634, 635, 641, 646, 652, 655, 657, 660, 662, 663, 670, 673, 675, 692, 693, 699, 700, 702—704, 707, 710, 719, 724, 736, 747, 749, 753,

- 756, 759, 765, 776, 788, 794, 797, 800, 818, 819, 833, 834, 836, 845
- Свеча — 16, 53, 54, 98, 134, 137, 163, 189, 192, 195, 201, 209, 210, 277, 278, 294, 299, 310, 364—367, 388, 497, 506, 544, 555, 557, 561, 585, 596, 609, 624, 626, 646, 656, 658, 689, 767
- Свирель — 79, 138, 193, 221, 242, 309, 382, 462, 482, 485, 495, 548, 617
- Свиток — 43, 54, 289, 633, 642
- Свобода — 24, 42, 44, 75, 76—78, 87, 92—94, 103, 104, 113, 114, 121, 123, 124, 141, 146, 148, 151, 152, 155, 158, 168, 171, 179, 180, 191, 196, 203, 206, 207, 211, 250, 253, 276, 284, 291, 293, 317, 319, 324, 326, 331, 332, 337, 369, 372, 416, 447, 453, 456, 460, 469, 474—476, 482—485, 494, 502, 503, 508, 515, 519, 537, 583, 608, 627, 636, 643, 662, 674, 685, 700, 702—704, 706, 709, 710, 711, 717, 733, 751, 774, 801, 805, 815, 819, 822, 823, 825, 840, 842, 843, 847
- Святость — 122, 125—130, 132, 171—173, 180, 187, 216, 476, 646
- Семантика — 757—759, 763, 767—771, 798, 831
- Семиотика — 13, 783, 827
- Сентиментализм — 24, 364, 551
- Сентиментальность — 60
- Сердце — 16—18, 20—22, 25, 29, 30, 32, 44, 45, 47, 50, 52, 54, 55, 59, 60, 62, 65, 72, 79—81, 83, 84, 87—91, 93, 97, 109, 110, 116, 118, 120, 122, 123, 126, 128, 129, 133—139, 143, 150, 155, 157, 160, 161, 163, 164, 169, 170, 171, 173, 177—179, 180—184—186, 187, 189, 190, 194, 198, 200, 203, 204, 207, 209—217, 221, 231, 232, 240, 242, 245, 246, 248, 259, 260—267, 269, 270, 274, 277, 278, 279, 281, 284—292, 300, 301, 303, 304, 309—311, 326, 350, 353, 368, 387, 393, 416, 434, 445, 449, 450, 454, 457, 458, 460, 464, 465, 466, 481—483, 485, 488, 491, 495, 496, 500, 502, 503, 505, 506—512, 515, 522, 523, 528, 535, 537, 544, 547—551, 556, 568—571, 573, 575, 580, 582, 585, 609, 615, 617, 620, 621, 624, 631, 634, 641, 647, 649—651, 653, 654, 656, 663, 665, 670, 675—677, 681, 682, 686, 692, 699, 704, 706, 709, 712, 716—718, 721, 722, 724, 733, 735, 737, 756, 773, 794, 798, 803, 815, 823, 825, 828, 829, 836
- Сила — 7, 9, 13, 18—20, 23, 25, 26, 28, 39, 40, 46, 47, 52, 56, 58, 60, 61, 63—66, 70, 71, 73, 74, 77, 83, 85, 87—89, 91, 95—104, 106, 109, 112, 113, 116—118, 121—123, 126, —135, 138, 141—143, 145, 147, 150, 151, 153—155, 158, 160—162, 166—169, 175, 178, 180, 183, 184, 190, 192, 194, 196, 200, 201, 207, 208, 210—213, 218, 219, 229, 234, 242, 248, 254, 261, 269, 276, 277, 279, 280, 284, 288, 290, 291, 296—300, 301, 303—305, 308, 309, 311, 312, 314—316, 321—324, 326, 328, 336—338, 388, 393, 396, 404, 406, 407, 411, 414, 415, 420, 425, 428, 431, 436, 439—441, 450—455, 458, 459, 462, 463, 464—468, 470—476, 481, 483, 484, 487, 495, 502, 506, 507, 511, 512, 515, 517—519, 521, 523, 528—530, 534—536, 539, 540, 543, 547, 550—552, 565, 566, 573, 574, 580, 582, 583, 585, 587, 590, 591, 593, 595—603, 608, 611, 612, 614, 615, 621, 627, 628, 631, 632, 637, 640, 642—645, 647, 658, 660, 665, 667, 669, 674, 677, 679, 690, 695, 701—706, 709, 710, 713, 715, 719, 720, 724, 727, 737, 743, 756, 758, 760, 766, 773, 774, 778, 783, 784, 790—792, 794, 795, 797—799, 804—806, 811, 824—826, 828—831, 833—835, 837, 844, 848, 849
- Силлогизм — 69, 344, 449, 457
- Символ — 43, 45, 56—58, 68, 119, 120, 122, 123, 124, 130, 132, 133, 134, 137, 147, 150, 153, 210, 221, 257, 308, 321, 322, 323, 324, 326—339, 342—347, 349, 353, 354, 357, 359, 361, 367, 385, 389, 405, 408, 410, 411, 414, 412, 427, 438, 441—443, 447, 449—455, 462, 465, 466, 468, 470, 473, 475, 484, 540, 552, 553, 584, 619, 620, 642, 645, 671, 684, 700, 755—759, 762, 763, 765—767, 769—772, 774, 777, 778, 782—794, 796, 797, 809, 811, 816, 820, 821, 825—831, 833, 835—837, 839
- Символизм — 13, 37, 56, 146—148, 153, 155, 284, 310, 314, 315, 321, 322, 329, 332, 334, 337—341, 345—349, 352, 360, 383—385, 410, 412, 430, 440, 440, 448—455, 465—469, 473, 474, 484, 502, 504, 505, 516, 518, 521, 540, 544, 545, 554, 578, 584, 585, 645, 701, 706, 713—715, 731, 755, 756, 758, 766, 769, 770, 772, 773, 776, 777, 778, 780, 782—795, 797, 807, 808, 811, 812, 818, 820, 822, 823, 825—832, 834—836, 839, 840, 842
- демократический — 147, 148
- индивидуалистический — 147
- космический — 147, 148
- Символика — 41, 51, 58, 331, 332, 354, 451, 452, 454, 459, 755, 765, 769, 777, 790, 821, 827, 828
- звуковая — 51, 58
- Симметрия — 366—368, 376, 380, 391, 416, 418—420, 422—426, 495, 496, 756, 757, 763—767, 777, 781, 831
- Симфония — 223, 233, 279, 282, 285, 295, 308, 422, 432, 461, 559, 560, 578, 587, 762, 763
- Синекдоха — 387—389, 407—410, 426, 427, 770
- Синоним — 95, 459, 472, 756, 769, 774, 809, 831
- Синтаксис — 8, 51, 385, 512, 522, 593, 601, 602, 604, 610, 639, 758, 767, 811, 824, 832, 834
- Синтез — 26, 44, 105, 120, 121, 257, 260, 261, 267, 268—272, 315, 321, 326, 336, 366, 383, 385, 409, 413, 422, 423, 427, 434, 441, 460, 553, 554, 581, 621, 645, 774—781, 784, 785, 790, 796, 798, 804, 806, 810, 817, 819, 823, 826, 828, 829, 831, 842, 847
- Система — 63, 64, 121, 122, 145, 153, 173, 178, 224, 228, 253, 264, 265, 268, 271, 315—319, 321, 324, 326, 329—331, 334, 339, 340, 345, 347, 348—350, 355, 357, 358, 360—362, 374, 382, 399, 411, 430—432, 437, 439, 442, 451, 453, 468, 471, 475, 539, 540, 580, 581, 584, 585, 587, 591, 594, 595, 601, 633, 641, 644, 713, 726, 727, 730, 732, 737—739, 741, 748, 749, 752, 755, 758—760, 766, 768, 769, 773, 775, 777, 779, 781, 782, 784, 788, 790, 794—797, 802, 804, 806, 807, 812, 815—817, 820, 823, 826, 827, 829, 831, 836, 837, 839
- Система гетерогенная — 795
- Система тоническая — 727, 732, 737
- Сказание — 23, 298, 300, 311, 401, 529, 712
- Сказка — 50, 90, 139, 147, 218, 232, 242, 255, 288, 298, 301, 314, 344, 400, 448, 487, 543, 592, 626, 668, 688, 748, 779, 814, 815, 820, 836, 845
- Сказуемое — 473
- Скоморох — 42, 534, 639
- Скрижали — 109, 242, 457, 495
- Скука — 235, 278, 480, 499, 525, 526, 528, 562, 624, 737, 759, 763—765, 843
- Слава — 21, 23, 32, 57, 83, 84, 93, 94, 106, 109, 121, 123, 124, 131, 133, 140, 141, 150, 157, 158, 162, 167, 185, 192, 195, 213, 221, 222, 234, 242, 287, 293, 300, 384, 428, 436, 445, 450, 455, 460, 463, 478, 495, 497, 498, 515, 517, 525, 526, 536, 537, 540—542, 546, 556, 558, 568, 569, 570, 589, 600, 614, 615, 630, 636, 642, 648, 650, 663, 685, 691, 695, 700, 705, 707, 710, 743, 752
- Славословие — 38, 131, 217, 666
- Славянизм — 491
- Славянофилы — 192, 201—203, 206, 514, 706, 805
- Слагатель — 225, 700
- След — 17, 38, 53, 62, 70, 71, 99, 134, 157, 160, 180, 186, 249, 276—278, 285, 294, 394, 412, 487—489, 505, 515, 529, 537, 557, 566, 569, 586, 592, 615, 643, 644, 654, 660, 664, 680, 694, 709, 710, 714, 718, 779, 847
- Слеза — 45, 54, 56, 59, 60, 65, 108, 121, 131, 139, 151, 158, 159, 175, 182, 190, 193, 204, 206, 220, 242, 245, 246, 248, 255, 270, 276, 277, 292, 293,

- 301, 305, 364, 365, 368, 378, 446, 494, 500, 509, 543, 556, 561, 567, 569, 573, 580, 597, 634, 657, 664, 665, 672, 676, 677, 686, 692, 695, 704, 717, 721, 725, 833
- Слияние — 44, 111, 125—127, 132, 141, 148, 155, 295, 304, 340, 343, 437, 449, 473, 645, 646, 675, 684, 698, 705, 711, 736, 771, 772, 848
- Слов сочетание — 50, 52, 91, 165, 220, 223, 225, 298, 360, 406, 407, 411, 469, 476, 539, 545, 552, 732, 735, 742
- Слова Аристотелевы — 66
- внутренняя форма — 441, 774, 775, 778, 783, 785, 786, 789, 790—793, 805, 808, 811, 813, 825, 826, 835
  - значение — 384, 414, 713, 762, 770, 772, 774, 775, 777, 788, 794, 800, 807, 809—811, 837, 839
  - односложные — 52, 253, 266, 276, 277, 365, 367, 378, 392, 424, 428, 728, 732, 733, 735, 741—743, 746, 747, 750
  - потенция — 43
- Словарь — 23, 33, 57, 58, 224, 228, 229, 254, 381, 383, 394, 417, 501, 507, 513, 586, 596, 598, 603, 610, 613, 621, 637, 638, 658, 668—670, 672, 681, 687, 715, 773, 816, 827, 834, 840, 843, 848
- поэтический — 815
  - рифм — 33, 228, 229, 254, 586
- Словесность — 39, 70, 72, 223, 362—364, 386, 387, 389, 390, 395, 397, 398, 402, 437, 440, 442, 443, 458, 467, 469, 472, 477, 493, 501, 527, 583, 603, 629, 637, 773, 786, 792, 826, 840, 849
- Слово — 7—13, 16, 17, 19—22, 25, 28—34, 39—43, 46—50, 52, 53, 55, 61, 63—68, 71—76, 78—80, 83, 86, 88, 89, 91—93, 97, 99—101, 103, 105, 107—111, 117, 119, 122—124, 126—131—134, 136—140, 143—145, 148—150, 153, 159, 162—167, 170, 177, 180, 182, 187—190, 193, 195, 201, 203, 207, 210, 211—216, 219—223, 225, 226, 228—231, 241, 242, 247, 249, 253—258, 262, 264—268, 269, 271, 273—278, 280, 282—284, 289—310, 313, 314, 317, 321, 323, 324, 331, 333, 335—338, 341, 347, 348, 350, 356, 360, 362—368, 370, 372, 376, 378, 380, 381, 383—387, 389—395, 398, 400, 404—409, 411—416, 418—420, 422—424, 426—428, 430, 431, 433—443, 449—460, 465—470, 471—473, 475—481, 484—488, 490, 494—495, 497, 500, 502, 506—514, —518, 520—527, 529—531, 536—540, 542, 544—546, 548—552, 554—559, 565—569, —580, 582—587, 589, 590, 591, 594, 596, 599, 602, 603, 608—614, 617—621, 624, 633—642, 645—647, 659—661, 663—686, 688, 690, 692—701, 703, 707, 709—711, 719, 721—725, 727—738, 740—742, 745—752, 754—762, 766—768, 772, 774, 775, 777, 780, 781, 783—797, 800, 801, 803, 805, 808, 810—816, 818, 821, 822, 824—827, 829—831, 833—846, 849
- новое — 58, 177, 406, 407, 411, 412, 469, 539, 610, 611, 686, 736, 842
  - поэтическое — 41, 99, 384, 468, 469, 471, 825, 833, 839
  - устное — 40
  - художественное — 9, 40, 398, 502, 756, 811
- Словорасположение — 366, 390
- Словосочетание — 293, 294, 728, 741, 746, 753, 798
- Словоубийство — 187
- Словоупотребление — 80, 150, 293, 450
- Слог — 21, 25, 35, 52, 69, 225—227, 229, 230, 239, 252—256, 258, 259, 263—265, 273—293—294, 304, 305, 363—367, 365—371, 378, 382, 391, 392, 416, 418, 419, 422, 460, 468, 471, 513, 514, 522, 540, 547, 548, 615, 647, 654, 658, 721, 723, 726—732—734, 741—743, 745, 746, 749, 750, 752, 754, 796, 804, 812, 837
- Слогов долгота — 225, 365, 370, 378
- Слушатель — 40, 57, 280, 282, 354, 389, 407, 432, 449, 450, 455, 465, 466, 467, 512, 522, 538, 546, 587, 597, 622, 686, 756, 792—794, 798
- Смерть — 7, 8, 20, 22, 26, 33, 40, 43—46, 48, 50, 58, 59, 60, 62, 64, 71—73, 93, 95, 96, 98, 100—103, 108—112, 116, 117, 119, 121, 123, 124—126, 129—131, 133, 134, 136, 141, 144, 148, 149, 151, 154, 155, 158, 160, 162, 164—168, 170, 172, 174, 177, —182, 185, 186, 189—192, 197—201, 204—206, 210, 219, 220, 226, 229, 235, 242, 246, 258, 287, 288—292, 295, 302, 304, 311, 312, 326, 338, 350, 351, 356, 364, 367, 383, 399, 407, 411, 435, 436, 446, 455, 460, 461, 467, 470, 488, 490, 496, 504, 506, 510, 529, 534, 540, 541, 543, 549, 550, 559, 561, 569, 583, 598, 609, 615, 617, 620, 625, 627, 630, 631, 634, 639, 642, 643, 645—647, 649, 655, 660, 670, 672, 674, 681, 698, 702, 705, 710, 711, 714, 716, 718, 731, 741, 770, 797—799, 803, 807, 814, 816, 818, 820, 822, 829, 832, 834, 836, 840, 842, 845, 847, 848
- Смирение — 72, 92, 100, 114, 132, 162, 169, 173, 176, 180, 192, 202, 208, 468, 499, 801
- Смысл — 7, 8, 17, 19, 20, 22, 24—26, 29, 30, 34, 39, 40, 57, 63, 64—66, 68, 70, 71, 73—75, 77—79, 82—87, 90, 91, 93, 95—97, 102, 103, 105—107, 115, 120, 121, 124, 128, 131, 143, 144, 146—150, 152, 154, 155, 159, 161, 166, 168, 172, 178, 180, 182, 184, 187, 189, 200, 202, 203, 206, 207, 209, 210, 220, 227, 233, 251, 257, 261, 268, 271, 272, 273, 279, 280—283, 293, 298, 301, 305, 307, 312, 314—317, —327, 329—330, 332—343, 345—355, 357, 359—361, 366, 368, 370, 373, 376, 380, 384, 385—389, 391, 393, 397, 404—413, 422—427, 430, 432, 434—436, 438—443, 451—453, 455, 457, 461, 463, 465, 468—472, 474—475, 477, 490, 500, 504, 508, 516, 521, 523, 526, 530, 536, 540, 553, 559, 577, 578, 584, 586, 587, 589, 592, 596, 599, 601, 608—613, 615, 618—621, 625, 627—629, 632, 667, 669, 670, 672, 680, 681, 688, 690, 698, 701, 705, 714, 716, 719, 722, 723, 727, 729, 736, 739, 743, 750, 751, 755, 758, 759, 762—768, 770—774, 776, 777, 780—794, 798, 800—805, 807—811, 816—818, 821, 822, 824, 825, 827—831, 834, 839, 841, 843—846, 848, 849
- Смысл темный — 17
- Смысла эмблематика — 8, 339, 345, 767, 827
- Собиратель песен — 484, 583
- Собратья — 13, 33, 55, 91, 507, 795
- Совершенство — 67, 68, 79, 88, 90, 95, 99, 102, 107, 118, 122, 129, 143, 146, 154, 223, 230, 270, 280, 281, 299, 300, 320, 428, 432, 460, 461, 464, 474, 475, 496, 512, 527, 528, 539, 542, 543, 564, 569, 619, 631, 642, 670, 700, 713, 740, 756, 773, 775, 781, 804, 806, 840
- Совесть — 7, 8, 43, 47, 72, 73, 85, 94, 95, 109—111, 116, 117, 120, 121, 123, 124, 155, 179, 185, 186, 188—190, 200, 203, 210, 211, 214, 399, 434, 507, 508, 560, 598, 637, 679, 702, 716, 804, 818, 819, 822, 831, 845
- Согласный — 23, 228, 229, 254, 255, 256, 264—266, 273—275, 278, 305, 306, 366, 382, 383, 386, 391, 392, 399, 404, 416, 418, 420—424, 427, 440, 473, 477, 539, 542, 603, 629, 734, 741, 750, 751, 756, 760
- опорный — 229, 254—256, 266, 273—275, 278, 751, 752
- Согласование — 273—278
- Содержание — 17—19, 21, 29, 57, 66, 75, 79, 81—84, 86—89, 91, 94, 96, 97, 100, 102, —106, 111, 122, 123, 128, 135, 144, 146—148, 150, 151, 202, 209, 224, 227, 230, 257, 261, 263, 266—269, 271, 335—337, 339—347, 355, 357—359, 360, 363, 365, 379—381, 383—389, 398, 401, 402, 406—409, 417, 419, 422, 424—428, 433, 437, 441, 443, 449, 452, 458, 459, 460—462, 464, 467, 469, 471—473, 512—514, 517, 527, 530, 540, 541, 545, 559, 577, 584, 585, 589, 590—592, 594, 602, 610, 611, 615, 622, 626, 659, 689, 739, 745, 746, 751, 755, 766, 768, 774, 775, 779, 783, 785,

- 786, 789, 790, 792, 794, 797, 798, 800, 804, 805, 809–811, 816, 821, 822, 824, 826, 827, 829, 831, 833, 836, 839, 843
- Соединение — 76, 104, 172, 179, 180, 189, 194, 195, 202, 206, 216, 228, 229, 253, 295, 296, 316, 317, 321, 324, 333, 336, 344, 345, 350–352, 357, 361, 363, 365–371, 373–374, 380, 382–385, 387, 389, 392, 393–395, 399, 405, 407, 411, 414, 422, 423, 426, 438, 439–441, 456, 465, 490, 517, 519, 520, 552, 597, 599, 613, 743, 756, 760, 761, 764, 765, 767, 770–772, 774, 777, 780, 783–785, 789, 796, 799, 810, 814, 820–822, 826, 828, 837, 843, 846
- Созвучие — 17, 54, 62, 136, 160, 196, 221, 229, 230, 231, 242, 254–256, 272, 273, 287, 290, 310, 430, 435, 447, 452, 463, 465, 586, 633, 636, 640, 663, 719, 753, 788, 845
- Создание — 41, 46, 52, 54, 56, 57, 72, 81, 93, 96, 98, 99, 105, 106, 109, 127, 128, 142, 146, 148, 153, 165, 170, 173, 175, 187, 218, 223, 231, 251, 260, 267, 270–280–282, 284, 300, 302, 311, 353, 359, 377, 382, 393, 406, 407, 411, 438, 453, 463, 475, 484, 493, 495, 503, 506, 508, 516, 518, 522, 529, 539, 540, 554, 563, 589, 590, 595, 598, 599, 601, 610, 611, 615, 620, 628, 631, 632, 671, 700, 701, 726, 731, 743, 748, 752, 757, 758, 764, 765, 767, 768, 771, 774–777, 785, 790, 792, 796, 798, 799, 809, 816, 819, 823, 834
- Созерцание — 47, 86, 88, 89, 97, 116, 118, 123, 126, 130, 132, 133, 160, 161, 176, 184, 195, 204–206, 291, 295, 296, 344, 451, 459, 462, 473–475, 550, 593, 646, 768, 798, 805, 806, 809, 810, 812, 835
- Сознание — 13, 40, 43, 46, 55, 58, 62, 63, 65, 67, 68, 71, 72, 83, 90, 92, 95, 98, 100, 102, 103, 106, 112, 113, 115, 118, 122, 125–127, 131, 133, 135, 143, 144, 148, 180, 188, 190, 194, 195, 204, 208, 209, 216, 260, 268, 271, 272, 282, 284, 291, 295, 307, 308, 311, 315, 318, 323, 324, 328–330, 334, 340, 348, 353, 354, 356–364, 382, 384, 396, 401, 405–407, 411, 432, 433, 437, 440, 449, 450, 454, 463, 466, 468–470, 473, 516, 525, 538, 539, 545, 546, 577, 578, 582, 585, 589, 598, 625, 627, 628, 630–632, 635, 643, 644, 665, 675, 676, 685, 686, 702, 703, 722, 762, 766, 769, 771, 775, 783, 784, 786, 787, 789–792, 794, 797, 800, 801, 806, 808–812, 816–824, 829, 831, 835, 838, 840, 841, 843, 847–849
- Сократизм — 314
- Сокращение — 394, 724
- Сокровище — 72, 119, 125, 135, 139, 151, 157, 293, 297, 480, 484, 487, 550, 573, 659, 696, 701, 760, 768, 771, 772
- Солипсизм — 148, 155, 585, 820
- Солнце — 17, 30, 38, 40, 41, 47, 55, 62, 68, 74, 77, 96, 107, 113, 116, 118, 122, 124, 138, 140, 158, 159, 176, 177, 179, 184, 191, 196, 203, 208, 217, 220–222, 224, 245, 246, 248, 250, 270, 275, 282, 287, 289, 290, 292, 295, 298, 299, 301, 303, 309–312, 322, 327, 350, 351, 382, 389, 405, 428, 444, 445, 447, 449, 453, 454, 466, 480, 482–489, 492, 495, 496, 498, 504, 510, 511, 519, 521, 524, 526, 536, 542, 543, 550, 553, 579, 584, 589, 609, 612, 614, 616, 631, 633–637, 643–645, 652, 659, 660, 661, 663, 667, 674, 677, 679, 706, 713, 714, 717, 719–722, 724, 765, 767, 768, 771, 793, 804, 839
- Сомнение — 9, 33, 54, 56, 70, 81, 93, 96, 109–111, 121–123, 125, 143, 161, 167, 169, 189, 210, 211, 213, 225, 229, 242, 295, 309, 436, 452, 460, 470, 473–475, 479, 525, 530, 555, 561, 565, 571, 580, 582, 620, 623, 625, 630, 633, 634, 639, 643, 702, 708, 715, 719, 740, 741, 796, 812, 816, 820, 838
- Сон — 7, 30, 41, 42, 45, 48, 49, 51, 52, 60, 62, 71, 77, 78, 80, 84, 85, 89, 97, 98, 106, 121, 129, 134, 138, 140–142, 150, 165, 166, 176, 183, 191, 193–197, 201, 203, 218, 219, 221, 237, 240, 241, 243, 244, 248, 249, 257, 259, 261, 264–266, 268, 275, 276, 279, 286, 291, 301, 322, 344, 353, 407, 444, 446, 447, 449, 450, 459, 463, 464, 482, 485, 486, 473, 495, 497, 503, 504, 510, 527, 534, 537, 542, 543, 556, 560, 561, 589, 608, 646, 631, 643, 648, 649, 651, 652, 662, 665, 667–670, 682, 688, 695, 716, 719, 721, 728, 735, 742, 751, 753, 798, 799, 819
- Сонет — 7, 8, 11, 30, 38, 50, 54–57, 68, 92, 129, 132, 202, 219, 224, 229, 230, 245, 257, 281, 285, 288, 296, 392, 393, 416, 459, 472, 492, 493, 509, 513, 542, 543, 563, 639, 646, 718, 776, 805, 816, 823–825, 844
- Сопереживание — 148
- Состояние — 9, 26, 43, 71–73, 77, 78, 80, 82, 87, 94, 95, 97, 100, 103, 105, 112, 114, 117–119, 153–155, 166, 167, 173, 187, 201, 204, 261, 262, 264, 290, 294, 311, 335, 353, 355, 356, 359, 388, 389, 398, 399, 426, 440, 455, 457, 459, 467, 469, 504, 512, 552, 554, 571, 590, 599, 603, 625, 627, 628, 668, 670, 674, 677, 683, 693, 704, 715, 724, 728, 755, 758, 760, 762, 766, 768–772, 773, 776, 781, 787, 788, 794, 797, 798, 800, 802, 807, 810, 823, 830–832, 837, 841, 845
- Сострадание — 233, 580, 597, 614
- Софизм — 396
- Социология — 315, 316, 360–362, 398, 779
- Сочетание — 43, 50, 52, 53, 91, 141, 150, 165, 220, 223–229, 231, 251, 254, 257, –266, 268, 271, 274, 282, 283, 298, 303, 304, 314, 352, 360, 361, 368, 369, 382, 388, 393, 406–408, 411, 422, 425, 435, 436, 438–441, 454, 456, 466, 469, 471, 476, 526, 538, 539, 545, 552, 619, 628, 644, 727, 729–732, 734–736, 742–746, 756, 758, 760, 764, 776, 777, 790, 791, 793, 796, 822, 825, 828, 831, 837
- Сочинение — 70, 73, 78, 103, 164, 224, 255, 271, 352, 355, 383, 384, 390, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 412, 413, 414, 437, 438, 441, 460, 492, 562, 571, 614, 630, 686, 712, 722, 731, 737, 738, 739, 743, 745, 799, 808, 814, 818, 822, 824, 834, 838, 843–845, 849
- Сочинитель — 168, 223, 504
- Союз — 6, 18, 56, 58, 75, 77, 81, 112, 113, 121, 127, 132, 210, 256, 264, 354, 365, 411, 424, 431, 435, 461, 618, 621, 644, 648, 652, 657, 671, 716, 741, 746, 765, 778, 791
- Спасенье — 134, 160, 164, 175, 177, 204, 205, 206, 394, 492, 497, 543, 795
- Спондей — 225, 226, 227, 252, 253, 262, 263, 266, 369, 394, 403, 417, 418, 428, 541, 608, 726, 728, 732, 734 – 736, 738, 745, 749
- Спор — 28, 29, 69, 78, 110, 113, 141, 175, 176, 214, 256, 272, 278, 280, 302, 332, 334, 349, 408, 413, 432, 451, 457, 459, 460, 518, 541, 546, 556, 596, 618, 625, 630, 646, 659, 700, 705, 709, 804, 818, 842
- Способность — 26, 49, 77, 80, 82, 94, 97, 122, 139, 146, 165, 185, 212, 216, 223, 261, 262, 282, 290, 320, 321, 324, 335, 357, 386, 395, 403, 414, 434, 439, 442, 476, 514, 518, 519, 523, 527, 538, 578, 582, 601, 667, 722, 746, 781, 798, 803, 806, 810, 835
- Сравнение — 42, 51, 66, 100, 110, 111, 116, 118, 124, 137, 145, 247, 254, 261, 262, 272, 364, 368, 371, 372, 377, 382, 387, 389, 391, 393, 406, 409, 410, 426, 427, 437, 461, 469, 491, 496, 528, 545, 553, 560, 587, 590, 591, 592, 593, 597, 599, 602, 622, 629, 630, 640, 642, 647, 741, 751, 770, 786, 789, 796, 801, 811, 845
- Ссора — 184, 551, 552
- Статья — 9, 12, 20, 21, 22, 74, 76, 89, 90, 91, 102, 103, 135, 140, 155, 161, 177, 185, 213, 223, 227, 251–253, 255, 258, 260, 266, 267, 272, 273, 325, 347, 349, 358, 381, 383, 385, 396, 398, 400, 401, 411, 427, 428, 441, 468–474, 504, 513, 517, 526, 527, 540, 564, 565, 567, 587, 610, 612, 618, 628, 630, 631, 666, 701, 703, 705, 706, 713–715, 755,



- 760, 765, 766, 770, 875—878, 782, 783, 787, 791, 792, 795—798, 800, 802—805, 808, 811, 814, 715, 817—819, 821—826, 828—836, 840—842, 844—847
- Стезя — 81, 654
- Стилизация — 434, 472, 513, 529, 561, 646, 757, 833, 849
- Стилист — 40, 513
- Стилистика — 362, 363, 368, 390, 403, 467, 539, 545, 772, 786, 790, 813, 826, 827, 832
- Стиль — 12, 40, 57, 129, 201, 203, 316, 347, 360, 362—364, 372, 380, 381, 402, 417, 427, 430, 432—434, 451, 455, 456, 459, 472, 473, 513, 519, 522, 530, 538, 542, 563, 565, 583, 585, 603, 628, 631, 639, 640, 709, 724, 740, 746, 782, 786, 789, 792, 796—798, 802, 805—807, 816, 825, 827, 831, 832, 837, 849
- Стиль индивидуальный — 432
- Стиль литературный — 639
- Стильность — 40, 513
- Стих — 20—22, 24, 27, 28, 32—34, 38—42, 45, 46, 49, 52—57, 59, 61—63, 65, 66, 70, 75—78, 80—82, 84, 89—91, 97, 100, 105, 107, 108, 124, 129, 131, 133—140, 142, 149, 157, 159, 160, 177, 181—183, 189, 192, 194, 207, 209, 210, 214—218, 220—231, 235, 236, 243, 245, 251—266, 268—270, 274—278, 280, 282—284, 286—290, 293—298, 308, 310, 311, 313, 346, 353, 365, 368, 370—372, 374—376, 380, 381, 389, 390, 392, 393, 397, 402, 416, 418, 419, 422, 423, 425, 428, 430—436, 447, 448, 455—457, 460, 462, 463, 465, 466, 471, 472, 474, 476, 479, 483—488, 490—501, 504, 506, 508, 509, 512, 514, 518, 519, 521, 524, 526—531, 535—540, 542, 545, 547, 550—557, 560, 561, 563, 565, 566, 568—572, 574, 576, 579—581, 584, 586—591, 594, 599, 600, 603, 604, 609—615, 618—622, 626, 628—630, 633, 635—637, 639, 641, 642, 645—651, 657, 659, 662, 665—667, 669, 670, 672, 673, 680, 682, 685, 686, 690—695, 697—700, 703, 704, 706—714, 716, 718—721, 724—743, 745—755, 758, 761, 762, 771, 772, 777, 792, 793, 801—805, 807, 814—816, 818—820, 822—829, 832—849
- Александрійский — 9, 245, 257, 252, 391, 524, 726, 727, 738, 747, 834
- свободный — 8, 227, 228, 236, 253, 254, 519, 538, 540, 645, 726, 814, 823
- силлабический — 236, 391, 738, 740
- тонический — 471, 647, 726, 734
- Стихия — 63, 73, 78, 81, 82, 122, 135, 147, 148, 161, 164, 174, 176, 178, 180, 192, 195, 174, 176, 178, 180, 192, 195, 199, 222, 284, 292, 293, 310, 311, 337—339, 347, 352, 355, 384—386, 405, 408, 411, 419, 433, 440, 441, 443, 446, 447, 449, 450, 454, 456, 463, 468—470, 472, 473, 476, 482—485, 489, 500, 506, 507, 530, 536, 540, 541, 548, 551, 582, 583, 636, 638, 641, 644, 662, 665, 673, 677, 678, 680, 684, 685, 695, 697, 698, 699, 702—706, 710, 713, 716, 756, 758—761, 772, 774, 775, 780, 784, 792, 793, 811, 814, 825, 827, 829—831, 836, 839, 845
- Стихование — 223, 231, 754, 782, 791, 807, 826
- Стиходел — 34
- Стихолог — 273
- Стихосложение — 216, 223—225, 228, 251, 253, 254, 257, 273, 370, 402, 431, 472, 516, 540, 613, 639, 721, 726, 733, 737, 740, 741, 745, 754
- древнеародное — 254
- силлабическое — 225, 253, 254, 540, 711, 726
- силлабо-тоническое — 737—739, 741, 749, 754
- тоническое — 225, 254, 737, 754
- Стихотворение — 20—23, 25, 34, 41, 47, 65, 66, 70, 75, 78, 80—85, 87, 89, 90, 93, 94, 96—98, 100, 105, 133, 142, 147, 149, 167, 178, 181, 182, 187, 188, 195, 205, 208, 216, 223—226, 229—232, 246, 251—253, 255—271, 274, 277—292, 360, 361, 363—365, 367, 371, 373, 374, 376, 377, 379, 380, 383, 392—395, 400, 401, 416—428, 430—436, 451, 459, 460, 463, 464, 467, 471—473, 485—488, 490—493, 469, 497, 500, 512, 514, 515, 519, 527—529, 531, 538—540, 542—545, 550—552, 557, 562, 563, 565, 568, 571, 573, 579, 580, 585, 613, 619, 620, 622, 629, 630, 639, 645—647, 661—664, 666, 677, 691—695, 700, 705, 707—715, 722—725, 728, 733, 735, 737, 739—743, 745, 748—755, 758—762, 764, 765, 767, 769—773, 777, 778, 786, 796, 798, 799, 805, 806, 809, 811, 812, 814—816, 818, 820, 822, 823, 825, 827, 830, 833—847, 849
- Стихотворения индивидуальность — 543, 812, 836
- качества — 713
- прекрасные — 81, 90, 93, 463, 493, 529, 539, 630, 708, 710, 749, 805
- Стихотворец — 17, 40, 78, 96, 216, 217, 223, 225, 427, 457, 467, 472, 498, 526, 603, 621, 661, 737, 745, 748, 752, 802
- Стишки — 39, 168, 214
- Стон — 60, 135, 138, 157, 182, 186, 190, 204, 207, 208, 210, 218, 238, 245, 276, 291, 292, 297, 447, 488, 557, 572, 624, 663—665, 678, 711, 724
- Стопа — 31, 42, 225—227, 251—254, 262, 263, 266, 365, 369—374, 376, 378, 379, 391, 392, 394, 404, 416—420, 424, 428, 430, 434, 435, 471, 546, 549, 587, 628, 656, 723, 726—736, 738, 739, 741, 743, 745—750, 761
- Стопосложение — 225
- Страдание — 16, 22, 25, 48, 49, 54, 65, 66, 73, 87, 88, 97, 108, 114, 116, 119 — 121, 123, 124, 132, 136, 150, 157, 168, 186, 189, 198, 199, 204, 207, 208, 215, 220, 233, 238, 243, 250, 270, 285, 488, 494, 511, 542, 571, 572, 580, 590, 597, 614, 621, 624, 635, 647, 666, 668, 672, 677, 678, 689, 711, 719, 720, 758, 803, 819, 820, 828
- Страница — 10, 32, 33, 139, 145, 149, 217, 221, 227, 228, 364, 386, 430, 439, 468, 474, 480, 482, 485, 487, 490, 493, 494, 496, 500, 517, 527, 558, 561, 585, 591, 600, 601, 626, 635, 636, 639, 647, 662, 664, 667, 669, 673, 681, 690, 694, 707, 795, 838, 842, 846, 847
- Страсть — 23, 28, 45, 60, 61, 64, 65, 67, 68, 71—73, 85, 98, 99, 118—121, 128, 132, 133, 135, 135, 138, 158, 163, 170—172, 175, 186, 191, 197, 198, 203, 221—232, 233—235, 240, 242, 243, 245, 252, 270, 286, 295, 300, 301, 305, 393, 456, 481, 485, 488, 494—496, 498, 505, 510, 516, 542, 547, 551, 565, 568, 571, 608, 626, 635, 637, 639, 643, 644, 646, 653, 654, 665, 668, 677, 682, 688, 692, 695, 765, 788, 794, 804, 806, 833, 841, 845
- Стремление — 16, 19, 24, 42, 45, 75, 104, 109, 112—115, 119, 121, 122, 124, 125, 130, 140, 144, 147, 150, 152, 155, 217, 233, 243, 292, 314, 316, 317, 319, 322, 325, 335, 337, 339, 356, 358—360, 376, 395, 396, 405, 406, 409, 411, 413, 419, 424, 431, 438, 439, 442, 449, 454, 473, 475, 491, 495, 522, 552, 586, 625, 629, 668, 702, 708, 722, 732, 746, 773, 780, 784, 797, 799, 800, 815, 817, 820, 825, 830, 841, 849
- Строй — 24, 27, 73, 82, 96, 102, 106, 129, 133, 196, 201, 245, 252, 254, 263, 265, 266, 270, 271, 275, 277, 280, 290—292, 295, 305, 312, 347, 350, 386, 434—436, 454, 456, 458, 461—465, 471, 472, 476, 486, 515, 576, 578, 581, 589, 590, 612, 621, 622, 625, 629, 630, 633, 634, 640, 642, 643, 667, 670, 673, 679, 709, 756, 761, 762, 764, 765, 770, 771, 774, 789, 791, 793, 801, 803, 805, 809, 811, 818, 826, 841
- Строка — 16, 22, 23, 25, 30, 32, 41, 51—55, 57, 75, 161, 178, 192, 210, 231, 251, 253, 255, 257, 266, 288, 290, 292, 295, 296, 298, 301, 302, 307, 310, 311, 365—367, 370—380, 383, 386, 387, 391—393,



401, 403, 404, 416–436, 453, 470–474, 487, 490–492, 496, 500, 510, 514, 519, 522, 524, 528, 530, 535, 536, 538, 546, 549, 551, 552, 557, 562, 563, 570, 573, 580, 584, 608, 613, 615, 616, 618–620, 624, 628, 629, 635, 661, 663, 666, 668–670, 672–674, 676, 679–681, 691–695, 697, 700, 703, 722, 723, 726–754, 776, 804, 811, 823, 834, 840, 846, 849

Строфа – 33, 34, 55, 60, 94, 135, 142, 215, 221, 22, 224, 225, 228–231, 239, 244, 246, 249–251, 253–260, 262, 263, 273, 274, 296, 313, 365–368, 380, 392, 393, 401, 416–427, 430, 431, 434, 457, 490, 491, 500, 514, 542, 543, 545, 548, 556, 559, 562, 563, 564, 566–571, 573, 589, 590, 609, 629, 635–637, 640, 643, 646, 670, 672, 677, 700, 705, 707, 714, 725, 726, 734, 739–741, 745–748, 752, 760–766, 769, 771, 776, 777, 796, 799, 816, 836, 838

Строфы старошотландские – 542

Строчка – 29, 32, 57, 136, 149, 365, 378, 391, 430–434, 499, 512, 519, 521, 546, 557, 561, 568, 589, 599, 618, 657, 663, 704, 705, 707, 709–713, 716, 723, 842, 845

Струна – 21, 32, 50, 54, 157, 182, 194, 210, 217, 220, 222, 286, 289, 290, 295, 296, 304, 307, 308, 393, 422, 444, 445, 451, 482, 534, 544, 567, 843

Студент – 170, 272, 278, 583, 584, 655, 679, 693, 701, 706

Субстанция – 316, 334, 349, 578, 600, 765, 830, 839

Субъект познания – 320, 330

Судьба – 25, 39, 40, 54, 59, 63, 64, 68, 69, 72–74, 83, 94, 96–98, 101, 120, 123, 126, 128, 131–135, 142, 143, 145, 148, 154, 166, 167, 169, 180, 181, 190, 192, 193, 199, 202, 205, 220, 242, 244, 249, 270, 272, 276, 289, 295, 310, 314, 336, 350, 351, 388, 393, 394, 446, 454, 460, 482, 485, 488, 494, 496, 504, 509, 510, 516, 524, 536, 538, 542, 544, 547, 552, 556, 559, 562, 563, 572, 582–584, 588, 600, 603, 609, 626, 630, 635, 637–639, 643, 649, 650, 656, 659, 667, 669, 670, 672, 681, 685, 689, 695, 699, 700–702, 709–711, 716, 743, 755, 757, 758, 760, 765, 770, 772, 775, 783, 795, 798, 804, 806, 807, 817–821, 833, 837, 839, 844

Суета – 67, 71, 72, 77, 110, 122, 153, 210, 242, 275, 281, 495, 566, 569, 646, 700

Суждение – 17, 47, 59, 69, 74–76, 100, 130, 144, 145, 188, 216, 268, 269, 271, 272, 275, 314, 316, 318, 320–322, 324, 329, 331, 332, 335, 336, 340–342, 344, 346, 348, 362, 363, 377, 379–381, 383, 385, 397, 402, 417, 428, 431, 432, 442, 449–451, 461, 466, 473, 475, 490, 497, 504, 520, 618, 619, 628, 630, 738, 759, 766, 775, 776, 778–781, 793, 794, 797, 800, 809, 816, 822, 823, 837, 841, 842

Суть – 31, 184, 457, 469, 526, 619, 641, 661, 671, 682, 704, 729, 733, 734, 741, 762, 780, 783, 808, 818, 822–825, 838, 842, 843, 846

Существительное – 229, 254, 256, 321, 366, 367, 393, 394, 424, 425, 507, 512, 602, 611 – 613, 723, 741, 752, 757, 763, 765, 771

Существо поэзии – 41, 74, 87, 545

Сущность – 13, 21, 47, 64, 75, 83, 87, 93, 94, 102–107, 114, 126, 128, 144, 148, 162, 176, 189, 194–196, 199, 201, 203, 253, 257, 258, 282, 283, 305, 315, 316, 319, 354, 372, 402, 404, 405, 408, 411, 412, 416, 417, 441–443, 449–452, 454, 455, 470, 473, 475, 506, 529, 542, 559, 583, 587, 598, 611, 625–628, 635, 637, 659, 669–672, 379, 680, 682, 755, 757, 766, 770, 774–777, 781, 783, 784, 787, 788, 790, 791, 793, 803–807, 809, 810, 812, 816, 817, 823, 825–827, 829, 835, 840, 841, 845, 848

– искусства – 279, 357, 522

– поэзии – 74, 79, 85, 183, 272, 506, 774, 776

Схема литературная – 40

Сцена – 40, 79, 93, 106, 110, 120, 132, 181, 255, 279, 364, 457, 512, 513, 517, 553, 561, 562, 564, 567, 588, 643–645, 681, 688, 689, 694, 734, 790, 809–811

Счастье – 23, 25, 44, 45, 54, 56, 59, 61, 99, 109, 111, 116, 121, 122, 152, 154, 167, 204, 218, 220, 222, 238, 239, 242, 246, 250, 270, 353, 391, 498, 508, 518, 540, 564, 567, 571, 573, 597, 602, 608, 609, 615, 623, 627, 629, 634, 675, 676, 689, 690, 717, 818

Сюжет – 48, 70, 106, 130, 145, 361, 362, 365, 383, 434, 473, 559, 571, 825, 849

## Т

Таинство – 50, 112, 118, 171, 175, 218, 219, 285, 290, 295, 326, 354, 447, 561, 647, 766, 792, 892

Тайна – 8, 10, 42, 44, 45, 46, 58, 60, 65, 81, 82, 84, 116–119, 122, 124, 130, 133, 137, 138, 146, 152, 164, 169, 170, 174, 177, 179, 185, 187–191, 201, 207, 213, 215, 218–220, 222, 231, 240, 247, 283, 284, 289, 293, 304, 308, 311, 322, 323, 404–406, 413, 444, 449, 450, 453, 456, 458–470, 480, 482, 486, 496, 502, 510, 526, 528, 538, 539, 543, 545, 557, 558, 561, 567, 579, 582, 594, 603, 608, 613, 631, 631, 640, 643, 649, 659, 672, 682, 686, 687, 699, 719, 760, 766, 767, 770, 771, 777, 784, 787, 795, 816, 821, 823–825, 836–838, 845, 847

Тайнопись – 189, 452, 474, 570, 788

Такт – 76, 369, 370, 471, 513, 596, 598

Талант – 20, 33, 70, 135, 143, 158, 181, 192, 208, 217, 223, 386, 387, 397, 399, 414, 437, 462, 504, 512–514, 516, 517, 521, 550–552, 568–570, 645, 670, 737, 777, 826, 836, 847, 848

Творение – 43, 47, 77, 94, 119, 120, 141, 145, 151, 195, 199, 200, 203, 263, 280, 282, 412, 414, 415, 431, 432, 447, 449, 447, 453, 454, 458, 461–463, 465, 467, 469, 475, 493, 512, 517, 542, 553, 587, 615, 616, 619, 636, 660, 668, 717, 740, 759, 778, 789, 794, 804, 805, 807

Творец – 13, 54, 75, 100, 125, 130, 139, 145, 151, 173, 200, 282, 300, 354, 405, 432, 447, 462, 467, 471, 474, 475, 498, 510, 515, 522, 541, 545, 550, 609, 640, 644, 668, 678, 681, 707, 717, 784, 785, 796, 805, 821, 843

Творчества плоды – 387

Творчество – 7–10, 13, 18, 24, 40, 41, 43, 44, 47–49, 55, 56, 60, 64, 66, 67, 69, 72, 74, 78, 79, 83, 84, 87, 89, 92, 93, 98, 104, 107, 121, 125–127, 129, 130, 135, 139–142, 144, 145, 147, 148, 150, 153–156, 160, 164, 168, 173, 180, 184, 192, 212, 214, 223, 224, 228, 232, 251, 254, 260, 261, 267, 269, 280–284, 289–292, 295, 298, 311, 315, 321–328, 330–340, 342–349, 354, 358, 363, 364, 381–387, 390, 393–395, 397, 398, 401–409, 411, 412, 415, 417, 419, 431, 432, 435, 437–443, 449–459, 461, 464, 469, 470, 472–474, 477, 483, 490, 493, 496, 499, 501, 503, 512, 514, 517, 519, 521–523, 526, 528–530, 538, 539, 543, 552, 553, 557, 577, 584, 592, 610, 612, 613, 615, 617, 621, 625–628, 631, 632, 639, 645, 666, 667, 670, 671, 673–675, 677, 681, 682, 705, 715, 744, 755–759, 764, 766, 767, 770–778, 780–799, 801–803, 806–808, 810–812, 814–841, 843–845, 847–849

– лексическое – 49

– народное – 405, 438, 441, 521, 529, 530, 792

Театр – 125, 132, 238, 255, 396, 503, 599, 616, 647, 745, 769, 784, 819, 829

Тезис – 40, 42, 273, 391, 431, 459, 541, 542, 545, 660, 755, 756, 773, 780, 787, 800, 804, 809, 826, 837

Текст – 6, 13, 259, 273, 342, 394, 400, 402, 413, 430, 433, 434, 436, 441, 455, 485, 502, 559, 560, 562–564, 568, 572, 588, 591, 592, 599, 602, 635,

- 637, 640, 644, 666, 721, 733, 734, 736, 739, 755, 757–759, 774, 775, 787, 788, 790, 792–797, 798, 800, 805–807, 809, 811, 812, 814–816, 818–820, 823–825, 827, 830, 831, 833–836, 838–844, 846, 847, 849
- поэтический – 773, 779, 782, 797, 801, 804, 808, 812, 821, 823, 836, 839, 842
- Тема – 12, 18, 19, 30, 82, 89, 96, 106, 153, 184, 187, 229–231, 253, 256, 257, 259, 260, 319, 364, 366, 381, 419, 422, 423, 425, 427, 433, 434, 436, 452, 473, 492, 500, 517, 528, 542, 545, 550, 551, 554, 564, 570, 578, 582, 586, 588, 590, 591, 596, 610, 611, 613, 619, 621, 622, 625–627, 629–631, 668, 671, 679, 682, 704, 78, 709, 712, 714, 721, 725, 743, 760–762, 765, 773, 774, 776, 781, 782, 791, 800, 804, 808, 812, 818, 820, 825, 827, 835–840, 842, 848
- Темперамент – 18, 22, 45, 84, 151, 397, 518, 520, 543, 582, 715, 743
- Тенор – 494, 562
- Теорема – 462
- Теория – 8, 13, 22, 40, 47, 69, 88, 101, 109, 110, 121, 140, 213, 223, 224, 228–230, 252–254, 257, 272, 273, 278–281, 283, 284, 316–319, 321–325, 327–336, 338–343, 345–349, 351, 358, 360–364, 380–382, 384, 386, 387, 389, 390, 397, 402, 403, 437–443, 466, 467, 471, 472, 512, 540, 545, 552, 553, 559, 580, 581, 585, 593, 595, 599, 621, 684, 702, 708, 709, 715, 734, 737, 739, 756, 772–777, 779, 780–788, 790–792, 796, 797, 800–802, 805, 807, 809, 810, 812, 813, 815, 818, 823–827, 829, 832, 835, 838, 839
- поэзии – 40, 390, 545
- прозы – 545
- соответствий – 540
- стиха – 223
- Теософия – 324, 326–328, 332–334, 338, 356, 359, 412–414, 540, 552, 581, 844
- Терем – 249, 290, 293, 295, 311, 485
- Термин – 46, 47, 224, 226, 227, 254, 258, 267, 268, 279, 316, 320, 321, 323, 324, 326, 326, 328–330, 332, 334, 337, 338, 340, 341, 345, 347, 348, 353, 356, 359, 360, 387, 391, 406–408, 439, 440, 442, 443, 449, 455, 456, 462, 469, 471, 473, 639, 713, 726, 728–730, 733, 743, 749, 750, 755–759, 765, 766, 776, 780–783, 789, 790, 791, 794, 797, 801, 803–805, 809, 812, 817, 820, 823, 827, 835, 836, 847, 848
- Терминология – 11, 100, 224, 254, 264, 266, 268, 334, 349, 357, 359, 360, 385, 406, 408, 439, 471, 501, 502, 595, 726, 729, 754, 755, 765, 781, 783, 787, 803, 805, 844
- Термодинамика – 315
- Тернии – 220
- Терцина – 7, 49, 137, 224, 229, 230, 245, 257, 416, 513, 542, 588, 590, 594, 820
- Тетрадь – 10, 17, 97, 160, 192, 430, 536, 557, 560, 600, 636, 638, 676, 694, 721, 798, 838
- Тетраметр – 416
- Техника – 33, 58, 153, 223, 225, 230–232, 254, 255, 263, 267, 280, 328, 352, 362, 402, 403, 430, 441, 512, 517, 530, 538, 539, 592, 599, 600, 626, 737, 826, 834, 835, 839
- прозаической речи – 512
- Тип – 39, 52, 95, 106, 125, 150, 224, 252–255, 256, 262, 276, 281, 330, 341, 358, 360, 373, 374, 378, 392, 399, 424, 426, 428, 464, 469, 538, 539, 550, 552, 579, 588, 591, 626, 639, 722, 729, 734, 759, 766, 776, 797, 802, 810, 812, 818, 823–825, 829, 831, 839
- Ткань – 13, 43, 137, 140, 145, 165, 194, 203, 205, 209, 232, 276, 304, 384, 434, 438, 446, 449, 454, 476, 586, 591, 592, 594, 600, 609, 616, 636, 644, 756, 758, 761, 766, 768, 820, 822, 831, 834, 839
- Толпа – 9, 21, 23, 24, 29, 31, 43, 61, 65, 68, 69, 72, 73, 81, 88–94, 109, 113, 115, 120, 127, 131, 132, 140, 149, 157–160, 162, 175, 195, 200, 203, 222, 226, 233, 238, 240, 362, 363, 397, 444–446, 451, 458, 459, 479, 481, 493–495, 498, 509, 535–538, 547, 549, 555, 561, 573, 580, 601, 633, 635, 637, 642, 643, 651, 669, 673, 685, 686, 710, 720, 833
- Том – 4, 6, 13, 28, 31, 52, 73, 74, 219, 231, 353, 358, 385, 396, 397, 400, 401, 413, 415, 433, 434, 437, 485, 487, 494, 500, 686, 849
- Томление – 55, 120–123, 138, 172, 235, 241, 475, 487, 495, 497, 498, 651
- Тон – 19, 32, 65, 81, 358, 380, 386, 440, 484, 498, 501, 519, 527, 552, 564, 572, 621, 625, 631, 654, 682, 805, 816, 846
- Торжество – 58, 64–66, 72, 96, 98, 102–104, 106, 121, 148, 150, 158, 157, 210, 249, 455, 470, 482, 503, 504, 524, 525, 544, 589, 612, 625, 643, 648, 722, 762, 725, 834, 837
- Тоска – 17, 42, 43, 45, 54, 60, 62, 108, 109, 138, 155, 158, 171–173, 189, 203, 210, 220, 221, 223, 248, 282, 287, 288, 291, 309, 311, 448, 452, 456, 460, 475, 482, 488, 495, 510, 518, 542, 548, 554, 564, 567, 571, 601, 629, 634, 635, 640, 647, 662, 674, 680, 692, 693, 695, 696, 700, 708, 709, 717, 720, 729, 743, 778, 788, 802, 815, 828, 836
- Точность – 21, 84, 130, 142, 147, 255, 266, 270, 277, 307, 316, 352, 359, 361, 528, 592, 595, 621, 637, 645, 670, 676, 704, 709, 779, 804, 832, 833
- Трагедия – 99, 106, 107, 120–124, 135, 142, 148–150, 155, 168, 170, 172, 253, 271, 281, 323, 324, 348, 436, 438, 452, 455, 456, 540, 553, 559, 567, 587, 626, 665, 682, 712, 713, 734, 742, 758, 765, 785, 799, 802, 804, 820, 829, 830, 841
- Трагик – 700
- Трагический – 42, 43, 57, 58, 87, 93, 101, 106, 128, 133, 141, 148, 149, 152, 155, 166, 291, 423, 438, 439, 455, 459, 462, 506, 517, 559, 562, 572, 593, 616, 626, 629, 631, 638, 665, 670, 700, 701, 702, 710, 716, 757, 758, 785, 789, 733, 844, 846, 848
- Традиция – 7, 13, 149, 211, 230, 257, 278, 395, 504, 553, 610, 723, 726, 740, 750, 752, 784, 791, 795, 814, 815, 818, 820, 829, 832–834, 836–838, 840, 841–848
- Требование – 17, 40, 47, 63, 66, 68, 69, 72, 74, 85, 88, 93, 94, 97, 98, 104, 105, 140, 148, 155, 228, 265, 266, 271, 273, 331, 387, 467, 469, 470, 507, 516, 542, 545, 546, 585, 611, 644, 701, 703, 708, 759, 781, 789, 796, 797, 814, 821, 843, 844, 846
- Трепет – 57, 81, 125–129, 132, 196, 208, 211, 217, 220, 233, 235, 282, 294, 297, 310, 452, 466, 494, 538, 542, 551, 635, 638, 664, 676, 720, 794, 802, 804
- Трехдольники – 34, 235, 253, 254
- Триада – 38, 295, 328, 331, 335, 338–340, 351, 354, 358, 701, 756, 777, 778, 784, 790
- системная – 777, 778
- Трибрахий – 225, 227, 404
- Триметр – 234, 251–253, 370, 379, 416, 747
- Троп – 268, 427, 437, 438, 467, 785, 790, 811, 814
- Трубадур – 127–130, 230, 458, 501, 538, 708, 711
- Труд – 7, 13, 19, 25, 33, 43, 45, 55, 57, 70, 74, 92, 93, 104, 119, 123–125, 130, 133, 137, 138, 140, 142, 152, 154, 157–159, 209, 220, 223, 224, 227, 230, 231, 249, 256, 273, 275, 280, 292, 304, 349, 362, 364, 365, 368, 380, 395, 397, 398, 400, 430, 436–438, 483, 494, 501, 514, 529, 536, 552, 566, 587, 592, 600, 601, 614, 615, 640, 689, 700, 703, 704, 709, 713, 714, 717, 718, 724, 730, 772, 774, 780, 782, 783, 785, 787, 803, 807, 816, 827, 836, 839, 844, 848

**У**

- Убеждение – 68, 71, 72, 101, 113, 122, 125, 149, 201, 279, 319, 349, 380, 408, 428, 436, 459, 472, 571, 694, 716, 743, 744, 779, 791, 804

- христианское — 71, 72  
Ударение — 52, 225—227, 229, 252—256, 263—266, 273—275, 278, 294, 305, 365—367, 369, 370, 376, 378, 391, 393, 416, 418, 420, 421, 424, 430, 492, 540, 723, 726—738, 741, 742, 746, 747, 749, 750, 752—754, 761, 845  
Удвоение — 101, 280, 449, 759  
Удел — 76, 195, 311, 321, 390, 476, 515, 521, 609, 681, 842  
Узор — 16, 34, 43, 47, 48, 203, 215, 270, 280, 288, 301, 418, 432, 449, 464, 482, 500, 586, 616, 627, 634, 635, 718, 721, 723, 757, 772  
Указание — 49, 72, 89, 100, 127, 180, 225, 261, 272, 293, 332, 350, 384, 402, 403, 472, 540, 757, 768—770, 787, 789, 791, 825, 828  
Укор — 68, 72, 154, 221, 249, 270, 471, 501, 566, 569, 638, 804  
Ум — 18, 21, 25, 26, 40, 47—48, 50, 59, 62—63, 65, 68, 70—71, 74, 76—78, 84—85, 87, 92—94, 98—99, 104, 106, 110, 117, 143, 163, 170, 178, 187, 191, 201, 213, 235, 249, 261, 267, 270, 274, 291, 296, 298, 302—303, 305, 311, 334, 387, 394, 399, 437, 439, 458, 460—461, 474, 479—480, 483, 505, 515, 518, 526—527, 535, 549, 570, 581, 589, 601, 603, 618—19, 623—624, 626, 635, 642, 689, 707, 715, 736, 739, 753, 776, 788, 789, 790, 793, 800, 806, 821, 823, 839  
Универсальность — 81, 89, 516, 700  
Университет — 5—6, 397, 597, 666, 694, 791, 836, 848  
Уподобление — 55, 66, 68, 73, 331, 393, 409—410, 474, 519, 581, 570—571  
Упоение — 152, 171, 197, 486, 511, 516, 629, 643, 849  
Упражнение — 406, 412, 518, 522, 530, 604, 619, 625, 826  
Урок — 28, 47, 55, 79, 91, 130, 145, 165, 461, 584, 594, 615, 638, 682, 684, 689  
Усилие — 25, 100, 104, 116—117, 143, 155, 161, 194, 204, 231, 295, 305, 386, 435, 448—449, 454, 460, 462, 467, 468, 521, 538, 542, 552, 567, 587—588, 593, 602, 626, 631—632, 700, 713, 715, 725, 732, 773, 794, 821, 835  
Успех — 20, 30, 31, 47, 102, 157, 204, 251, 281—282, 337, 360, 477, 538, 540, 556, 587, 596—597, 636, 709, 734  
Уста — 11, 28, 31, 55—56, 78, 82, 85, 92, 97, 132, 134, 139, 158—159, 163, 174, 200, 207, 210, 213—215, 220, 238, 248, 259, 264—266, 275—276, 309, 428, 445, 458—459, 464—465, 470, 475, 482, 491, 494, 501, 511, 534, 541, 543, 564, 575, 586, 635, 638, 642—643, 645, 647, 791, 792, 801, 803  
Утверждение — 19, 84, 88, 103, 107, 154, 156, 177, 180, 181, 200, 251, 266, 268, 273, 278, 326, 331—332, 338, 340, 342—343, 358—359, 406, 411—412, 441, 451, 453, 455, 468, 522, 530, 551, 625, 665, 682, 738, 776, 777, 779, 780, 781, 782, 789, 808, 821, 839, 845  
Утопия — 23, 95, 779  
Учение — 82, 121—123, 126, 133, 170, 189, 223—226, 228—230, 270, 284, 315, 321, 323, 324, 326, 332, 335, 339, 342, 343, 349—350, 352—355, 358—359, 380, 382, 391, 399, 406, 407, 412, 413, 415, 438, 441, 443, 453, 456, 471, 475, 501, 525, 545, 581, 593, 595, 644, 774, 779, 783, 785, 789—792, 794, 800, 805, 806, 808, 810, 818, 821, 825, 826, 828, 829, 835, 842, 844  
Ученик — 8, 19, 153, 161, 172, 279, 335, 355, 408, 441, 445, 456, 460, 462, 501, 525—527, 555—556, 575—576, 587, 593, 636, 689, 706—707, 713, 716, 795, 804, 824, 845  
Учитель — 34, 69, 177, 191, 213, 218, 222, 279, 283, 354, 408, 443, 497, 504, 512, 520, 565, 587—588, 631, 663, 701, 706, 713, 722, 737, 757, 769, 804, 825, 848
- Ф**  
Фабула — 382, 625, 626,  
Факт — 30, 58, 62—64, 66, 68—69, 72, 74, 79, 82, 85, 94—95, 97—99, 224, 268—271, 278, 281—283, 356, 362, 381—382, 395, 403, 435, 437—438, 442—443, 493, 498, 503, 522—523, 539, 542, 445, 569, 582, 592, 595, 597, 601, 615, 628, 644, 673, 680, 684, 689, 700, 705, 709, 741, 745, 779, 788, 789, 791, 795, 799, 803, 807, 808, 833, 836, 840, 844, 845  
Фактура — 9, 519, 520, 523, 833  
Фальшь — 65, 81  
Фантазия — 57, 96, 99, 109, 115, 145, 219, 281, 316, 346, 386, 462, 464, 472, 475, 512, 517, 600, 631, 675, 693, 770, 773, 779, 808, 810  
Феноменология — 13, 7, 80, 776, 783, 808—810, 812, 835, 836, 838  
Фигура риторическая — 457, 512  
Физика — 63, 268, 315, 324, 362, 598, 599, 670, 677, 773, 777, 778, 781, 782, 797, 823, 844  
Философ — 43, 46, 111, 116, 128, 161, 170, 200, 202, 212—213, 224, 282—283, 315, 320, 322, 323, 352, 436, 458, 469, 483, 493, 545, 641, 660, 668, 701, 722, 758, 769, 779, 780, 783, 790—792, 794—796, 798, 800, 806, 817, 820, 821, 826, 839  
Философия — 12, 19, 26, 46, 68, 116, 121, 122, 124, 128, 130, 133, 251, 260, 278, 301, 315, 317—324, 330, 334—336, 339, 340, 342—343, 348—349, 352, 350, 355, 358—360, 362, 381, 398—399, 403, 408—409, 411—412, 442, 460—462, 473—474, 487, 493, 512, 518, 581, 587, 583, 666, 709, 755, 766, 769, 773, 776, 781—783, 785—787, 791, 792, 795, 798, 806—808, 811—813, 817—819, 823, 826—829, 839, 844  
Фольклор — 734, 814, 836  
Фонетизм — 477  
Фонетика — 391, 538—539, 545, 585—586, 594, 598, 646, 773  
Форма — 8, 13, 17—20, 27, 29, 38, 41, 43, 45, 48—49, 56, 58, 67, 70, 78—79, 81—82, 85—95, 97, 100—102, 104—107, 109, 111—113, 115—121, 123—125, 127, 133, 144, 146—147, 149, 151, 155, 202, 211, 213, 216, 223—225, 228—231, 234, 238, 251, 254—261, 263—264, 267—268, 271—273, 279, 281—282, 284, 297—298, 314, 316—319, 321—347, 353, 356—363, 365—372, 379—385, 388—396, 398, 400—412, 416—420, 423—428, 430—436, 438—434, 449, 451, 454—457, 460—464, 468—469, 471—477, 487, 493, 496, 506—507, 512—514, 518—519, 522—523, 526, 530—531, 541—545, 550, 553, 558, 577, 579—582, 585, 587—590, 593, 595—596, 602, 610—612, 615, 618, 620—626, 642—643, 659, 671—672, 674, 700, 702, 708—709, 716, 723—724, 726—730, 733—734, 736—737, 741—743, 745, 747—753, 755—757, 759—760, 764—766, 768—771, 773—778, 783—787, 789—793, 797, 800, 804—806, 808, 809, 811—813, 815, 816, 820, 822, 824—827, 829, 831—839, 843, 844, 847, 848  
— архитектурная — 391, 416, 417, 426, 427, 597  
— художественная — 268, 346, 385, 395, 462, 464, 443, 783, 786, 787, 816, 826, 827,  
Формула — 41, 54, 63, 121, 167, 171, 201, 268, 315, 337, 341, 391, 404, 408, 420, 451, 455, 473—474, 514, 521, 523, 545, 593, 596, 602, 618—619, 625, 628, 640, 646, 651, 659, 670—672, 681, 716, 739, 751, 763, 765, 769, 777, 780, 787, 799, 822, 826, 837, 839  
— романтическая — 41  
Фортуна — 700, 741  
Фрагмент — 573, 681, 724, 739—740, 777, 805, 808  
Фраза — 52, 58, 90, 92, 133, 158, 184, 219, 294, 370, 386, 390, 391, 393, 397, 430, 436, 471, 490, 512, 535, 540, 544—546, 570, 577, 602, 629—630, 645—647, 680, 713, 723, 732, 759, 765—767, 796, 827, 837, 840  
Футуризм — 10, 29, 133, 272, 516, 518, 521, 523, 610—614, 840, 842  
Футурист — 253, 266, 272 273, 278, 430—431, 540, 577, 578, 610—614, 632, 715, 812, 823, 824, 830

**Х**

- Хаос — 33, 102, 121, 175, 177, 193—200, 202, 206, 242, 267, 284, 287, 292, 296, 324, 330, 337, 339, 343—344, 347, 362, 386, 397, 406, 442, 447, 453, 455, 468—469, 489, 504, 506—507, 512, 514, 640, 662, 673, 756—757, 760, 775, 800, 812, 816, 829, 831, 832, 839, 848
- Характер — 18, 21—25, 39, 42, 63, 67, 69—70, 72—74, 77, 79—80, 82—83, 85, 93, 96, 98—100, 104, 106, 113, 127, 132, 134, 141, 147, 149, 152—153, 207, 226, 230, 232, 251, 257—258, 272, 280, 317, 320, 328, 330, 335—336, 340—343, 358, 366—367, 369, 373, 378, 382, 391—393, 412, 414, 416, 419, 435, 442—443, 451, 467, 469, 471, 474—476, 493, 513, 516, 519, 521—522, 546, 550, 552, 554, 563, 585, 588, 599—601, 621—622, 644, 674, 703, 708, 715, 726, 733, 745, 755, 758, 760—768, 771—772, 779, 781, 782, 784, 785, 790, 794, 797, 801, 802, 804, 810, 817, 824, 830—832, 840
- Хвала — 98, 140, 181, 227, 824, 825
- Химия — 63, 268, 315, 592, 597, 826
- Хор — 23, 54, 106, 149, 196, 215, 219, 222, 233, 234, 250, 282, 288, 289, 292, 295, 306, 310, 408, 444, 445, 465, 526, 584, 601, 616, 617, 633, 645, 650, 653, 675
- Хореизм — 293—294
- Хорей — 52, 137, 225, 227, 232, 233, 251, 252, 253, 257, 262, 283, 287, 293, 370, 375, 379, 392, 428, 546, 566, 727—729, 737, 738, 741, 743, 748, 749, 814
- Хориямб — 225
- Храм — 11, 38, 49, 54, 89, 90, 109, 120, 132, 156, 159, 173, 210, 215, 221, 240, 250, 291, 295, 300—301, 304—305, 338, 406, 413, 445, 483, 494, 515, 525, 537, 549, 558, 583, 633, 638, 640, 647, 699—700, 708, 718—720, 849
- Хрестоматия — 40, 159, 178, 497, 683, 690, 693—694, 812, 813
- Хроника — 29, 58, 517, 705, 712
- Художественность — 789, 816, 824
- Художество — 75, 86, 105, 107, 223, 362, 452—454, 468—469, 476, 776, 777, 788
- Художник — 9, 13, 22, 23, 28, 33, 86, 93, 102, 103, 105—107, 119—121, 126, 133, 135, 144, 149, 154, 155, 165, 180—183, 186, 188, 210, 212, 223, 267, 270, 272, 279—284, 289, 292, 294, 315, 322, 323, 325, 336, 347, 349, 363, 379, 380, 384—387, 395, 397, 398, 402, 403, 406, 430, 431, 437, 441, 442, 448, 451—455, 458, 459, 461—463, 466, 467, 470, 474, 475, 482, 496, 498, 502—505, 512—514, 518—523, 541, 545, 552, 554, 577, 578, 591, 609, 615, 617, 621, 628, 631, 632, 640, 641, 659, 700, 703, 704, 708, 710, 721, 755—759, 765—777, 782—786, 788—791, 793—797, 801, 804, 806, 807, 811, 812, 815—817, 819, 823—826, 828—830, 833, 837, 841, 843, 845—848
- слова — 33, 380, 397, 386, 431, 700, 789, 794, 795, 797

**Ц**

- Цвет — 45, 73, 75, 76, 99, 111, 116, 129, 134, 135, 161, 174, 186, 198, 241, 242, 244, 246, 248—250, 253, 256, 258, 259, 279, 282, 285, 289, 296—300, 333, 355, 359, 366, 382, 394, 406, 429, 441, 486, 502, 510, 524, 530, 539, 542, 551, 557, 576, 579, 600, 635, 723, 724, 747, 759, 764, 768, 770, 812, 845
- русской поэзии — 701, 727
- Цезура — 10, 391, 394, 416, 434, 465, 471, 541, 546, 608, 647, 726, 727, 734, 737, 738, 747, 841
- Цельность — 13, 46, 47, 65, 103, 119, 328, 344, 346, 350, 441, 442, 474, 486, 546, 592, 619, 621, 707, 762, 775, 783, 804, 831
- Цензор — 33, 187, 848
- Цензура — 33, 69, 131, 187, 191, 460, 507, 508, 655, 818

— тюгчевская — 33

- Ценность — 55, 125—127, 130—132, 142, 144—146, 148, 150, 151, 153, 181, 183, 205, 214, 320—329, 331—340, 342—345, 348, 349, 358, 359, 361, 362, 381, 391, 440, 442, 443, 450, 453—455, 460, 464, 466, 467, 471, 475, 477, 504, 519, 530, 540, 541, 545, 550, 553, 579, 611, 626, 630, 702, 756, 758, 782, 785, 790, 793, 794, 805, 815, 816, 823, 825, 829, 831, 845
- Цитата — 100, 158, 414, 437, 439, 558, 560, 563—565, 567, 570, 572, 583, 584, 587, 600, 629, 660, 662, 821

**Ч**

- Чародей — 90, 98, 139, 141, 285, 298, 310, 446, 453, 460
- Час — 7, 16, 25, 28, 30, 33, 40, 51—53, 55—57, 61, 71, 72, 81, 107, 149, 158, 163, 173, 174, 188, 197, 199, 204, 205, 215, 220, 228, 232, 234, 236, 249, 253, 273, 279, 287—289, 291, 309, 313, 315, 327, 350—351, 540, 465, 480, 481, 488, 501, 502, 505, 509, 514, 537, 540, 546, 549, 550, 555, 557, 561, 571, 573, 582, 595, 597, 609, 616, 623, 635, 640, 650, 661—663, 665, 666, 668, 676—678, 684, 693, 695, 700, 706, 718, 719, 760, 767, 768, 798, 806, 814, 816
- Частица — 34, 111, 112, 115, 122, 131, 322, 324, 617, 681, 781, 798, 837
- Частица (часть речи) — 424, 507, 747, 752, 769
- Частушка — 254, 528, 530, 734
- Чернила — 189, 474, 600, 656, 696
- Чернильница — 583, 602
- Чернь — 33, 79, 90—93, 180, 215, 260, 278, 394, 442, 451, 457—459, 498, 506—508, 582, 642, 702, 756
- Честь — 28, 32, 65, 68, 71, 75, 84, 99, 113, 129, 131, 144, 171, 185, 192, 221, 227, 282, 292, 300, 372, 531, 572, 589, 637, 638, 652, 683, 762
- Четверостишие — 229, 257, 258, 365, 367, 378, 380, 422, 573, 647, 661, 664, 672, 675, 690
- Четкость — 38, 135, 288, 295, 487, 542, 811, 834
- Чистота — 74, 95, 100, 106, 213, 296, 399, 452, 471, 476, 482, 489, 513—515, 522, 530, 542, 579, 630, 676, 681, 685, 700, 709, 710, 711, 741, 792, 812
- Читатель — 10, 13, 21, 22, 27, 30, 31, 33, 40, 41, 43, 47, 57, 59, 65, 74, 76, 83, 109, 117, 130, 140, 145, 178, 181, 184, 211, 212, 216, 217, 223, 232, 261, 268, 272, 279, 280, 282, 330, 363, 367, 368, 374, 381, 395, 397, 398, 411, 422, 423, 431—433, 441, 464, 469, 470, 472, 475, 481, 485, 493, 498, 499, 501, 509, 516, 522, 535, 538—540, 542, 557, 559, 560, 567, 570, 572, 580, 582, 585, 588—591, 601, 611, 613, 618—621, 630, 639, 672, 673, 677, 681, 692, 709, 713, 715, 723, 733, 739, 745, 747, 752, 753, 755—759, 771, 773, 775, 782, 784, 786, 787, 794, 796, 799, 804, 807, 809, 811, 816, 823, 831, 834, 835, 837, 838, 842, 848, 849
- Чтение — 57, 81, 166, 177, 207, 342, 363, 368—370, 418, 420, 469, 474, 498, 512, 514, 530, 539, 564, 585, 587, 595, 603, 632, 647, 687, 715, 722, 727, 732, 736, 737, 786, 815, 838, 842
- Чтец — 530, 594
- Чувство — 10, 17—24, 30, 32, 40, 42, 43, 45, 47, 55, 58, 59, 61, 62, 65—68, 71, 74, 76, 85, 87, 94, 96, 97, 100, 101, 105, 106, 108, 109, 111—113, 115—130, 132, 133, 135, 144—146, 151, 152, 159—161, 164, 165, 168, 173, 177—179, 182, 183, 189—190, 195—196, 199, 200, 203, 207, 210—213, 218, 223, 230, 232, 233, 235, 258, 261, 279, 280, 282, 284, 290, 293, 294, 295, 307, 308, 310, 311, 316, 324, 325, 328, 334, 345, 347, 353, 355, 356, 384, 389, 399, 405, 407, 419, 425, 426, 439—442, 450, 453, 454, 456, 457, 460, 463, 466, 471, 477, 511—513, 515, 516, 521—523, 526, 528, 538, 539, 541, 542, 544, 545, 551, 555, 557, 568, 573, 579, 582, 584, 586, 590, 594, 600, 603, 613—616, 619—622, 626, 628—631, 635, 639, 641, 643, 646—647, 653, 655, 668—670, 672,



- 673, 677, 681, 683, 685, 688, 693, 694, 700, 702—706, 709, 710, 714, 723, 725, 758, 759, 761, 763, 789, 790, 791, 794, 798, 800, 802, 811, 812, 814—816, 819, 820, 828, 831, 837, 838, 840, 843, 844, 848
- Чувствование — 280, 281, 284, 345, 439, 453, 461, 463, 468, 740, 747, 773, 824
- Чудеса — 84, 222, 234, 237, 240, 450, 453, 485, 503, 514, 515, 548, 626, 656, 700, 768, 776, 790, 791, 794, 823
- Чудо — 53, 63, 107, 110, 137, 150—152, 190, 209, 211, 212, 216, 236, 237, 240, 250, 251, 289, 296, 304, 305, 310, 446, 455, 457, 458, 481, 496, 497, 502, 503, 505, 521, 558—560, 617, 629, 652, 659, 660, 662, 663, 666, 720, 721, 765, 769, 819, 820, 849
- Чутье — 70, 119, 443, 513, 554, 581, 590, 616, 639, 695, 713
- Ш**
- Шелок — 7, 56, 60, 108, 179, 194, 203, 213, 220, 278, 286, 290, 293, 464, 544, 557, 566, 638, 642, 646, 652, 687, 692, 704, 818
- Шептанье — 139
- Школа — 6, 20, 39—41, 125, 139, 147, 151, 152, 158, 163, 167, 168, 223, 267, 279, 281, 282, 323, 339, 340, 342, 343, 347, 349, 352, 354, 355, 358—360, 372, 373, 376, 381, 382, 385, 403, 412, 430, 431, 443, 452, 455, 457, 467, 471, 472, 474, 477, 483, 492, 502, 516—520, 523, 528, 539, 540, 545, 572, 580, 582, 585, 587, 601, 610, 611, 614, 623, 628, 630, 645, 653, 679, 688, 705, 707, 709, 714, 723, 735, 749, 755, 769, 773, 775, 782, 783, 786, 788, 791, 796, 798, 805, 826, 829, 835, 847, 849
- поэтическая — 521, 530
- Шорох — 33, 50, 51, 53, 57, 228, 242, 245, 293, 296, 312, 341, 470, 548, 549, 634, 678
- Шрифт — 33, 490, 500, 501, 803
- Шум — 28, 45, 51, 57, 77, 84, 87, 90, 92, 108, 115, 158, 181, 183, 194, 196, 204, 211, 221, 222, 228, 232, 238, 250—252, 259, 264, 273, 277, 287, 291, 294, 296, 297, 299, 305, 306, 310, 380, 386, 405, 428, 436, 440, 467, 495, 524, 530, 537, 550, 561, 576, 596, 603, 609, 613, 614, 627, 636, 641, 642, 646, 658, 674, 682, 685, 687, 691, 693, 695—697, 720, 739, 780
- Шутка — 32, 78, 100, 124, 164, 165, 192, 235, 277, 348, 380, 461, 511, 587, 592, 597, 618, 662, 689, 803
- Э**
- Эгоизм — 58
- Эйдолология — 539, 545, 812, 835, 836
- Эйдос — 776, 783, 808, 811
- Эклектизм — 314
- Эклога — 456, 457
- Экспозиция — 261
- Экспрессионизм — 520, 523, 832
- Элегия — 60, 459, 514, 562, 563, 579, 668, 710, 723, 725, 738, 746, 777, 815
- Элемент искусства — 9, 523, 821, 832, 833
- Эмоциональность — 9, 519, 522, 780, 832, 833
- Энергия — 19, 24, 64, 65, 109, 117, 145, 146, 153, 154, 315, 316, 325, 339, 349, 352, 366, 382, 384, 385, 415, 438, 449, 452, 462, 463, 466, 468—470, 473, 476, 516, 581, 487, 591, 611, 616, 630, 701, 715, 759, 761, 765, 766, 783—785, 788—791, 793, 794, 829, 837, 843, 849
- Энциклопедизм — 795
- Энциклопедичность — 13, 823, 848
- Энциклопедия — 130, 842, 843
- Эпигон — 271
- Эпиграмма — 21, 25, 54, 68, 70, 72, 76—78, 84, 251, 557, 707, 713
- Эпизод — 56, 672
- Эпистема — 787
- Эпитафия — 256, 462
- Эпитет — 63, 90, 91, 120, 135, 263, 364, 387—389, 391, 393, 394, 408—410, 417, 488, 491, 492, 501, 507, 551, 560, 591, 723, 734, 742, 762, 763, 764, 768, 770, 771, 790, 796, 798, 803, 831
- Эпод — 392, 548
- Эпопея — 106, 248, 432, 455, 517, 666
- Эпос — 57, 105, 107, 178, 388, 396, 482, 489, 551, 553, 554
- Эрогизм — 44
- Эстет — 33, 85, 147, 181, 451, 461, 467, 613
- Эстетизм — 46—48, 144, 161, 181, 439, 443, 452, 800, 818, 824, 848
- Эстетика — 13, 17, 47, 65, 102—104, 129, 135, 146, 205, 211—213, 224, 252, 282, 283, 314, 325, 326, 334, 336, 339, 346, 347, 361—363, 368, 381—383, 385, 402, 403, 440, 442, 443, 452, 466, 467, 477, 493, 521, 523, 538, 612, 621, 756, 769, 770, 773, 776, 777, 782, 783, 785, 786, 790, 793, 805, 811, 813, 815, 817, 819, 823—826, 830, 831, 843, 846
- Этика — 24, 47, 146, 324, 326—329, 332—334, 338, 342, 355, 359, 399, 523, 540, 802
- Этика должностования — 47
- Я**
- Явление — 6, 13, 19, 39, 40, 43, 55, 56, 64, 77, 78, 80, 82, 86, 95, 97, 101—105, 11, 112, 114—119, 121—123, 125, 139—141, 144—146, 148, 152, 154, 173, 179—181, 188, 189, 194, 195, 199, 209, 213, 224, 263, 264, 267—269, 271, 272, 275, 279, 282—284, 296—300, 315, 317, 324, 349, 354—357, 362, 382, 389, 397, 405, 406, 408, 409, 411, 416, 425, 426, 437, 442, 450, 452, 461, 464, 466, 471, 473, 474, 488, 490, 496, 501, 504, 507, 515, 516, 522, 523, 527—529, 538, 540, 541, 545, 550, 554, 577, 579—585, 593, 594, 603, 619—621, 625, 628, 630, 632, 640, 667, 670, 676, 678, 683, 692, 693, 696, 700—703, 711, 715, 722, 733, 742, 743, 754, 756, 757, 759, 766, 768, 769, 773, 775—777, 781, 784, 785, 787, 788, 792, 798, 804, 806, 809, 811, 816, 817, 820, 822, 827, 829, 835, 837, 839, 841, 842, 847
- Явь — 194, 633, 660
- Язык — 8—10, 12, 13, 16, 19, 23, 28, 34, 40, 43, 44, 46, 49, 50, 59, 65, 75, 80, 81, 85, 89—92, 94, 130, 132, 135, 137, 141, 142, 169, 175, 178, 181, 193, 196, 208, 212, 220, 222, 224, 225, 227—231, 248, 251, 253, 256, 258, 259, 261—263, 266—271, 281, 287, 292—295, 297, 298, 301, 306—309, 315, 316, 327, 330—333, 336, 338, 344, 348, 354, 356, 357, 369, 370, 380—386, 389—390, 393, 396—398, 400—402, 404, 405—409, 411, 413, 437—443, 448—451, 455, 456, 459, 461—463, 465, 468—473, 475—478, 484, 486, 491, 493, 495, 502—504, 506, 513, 514, 516, 521, 526, 538, 543, 545—547, 552, 558, 575, 576, 580—584, 586, 587, 594, 596, 602, 603, 610—612, 619, 620, 625, 626, 638, 639, 649, 669, 670, 674, 697, 700—702, 713—716, 720, 723, 726, 728, 730, 732, 734—737, 739—743, 745, 747—753, 755, 756, 758, 759, 766, 767, 772—776, 778—797, 801, 803, 804, 807—812, 814, 816, 824—828, 830, 831, 835, 838—840, 843—845, 848
- намека — 43, 826
- поэтический — 49, 80, 294, 449, 472, 538, 603, 670, 737, 742, 755, 774, 781, 790, 794, 827, 838, 845
- Ямб — 10, 52, 137, 225—227, 232, 233, 251—253, 257, 258, 287, 294, 346, 369—373, 376—379, 391—393, 402, 403, 417—423, 425, 434, 471, 526, 542, 549, 566, 585, 608, 709, 710, 714, 723, 725—736, 738—745, 747—750, 752—754, 761, 772, 799, 814, 836, 840, 841
- Ясновидение — 119, 459, 518
- Ясность — 9, 27, 65, 66, 68, 71, 73, 79, 141, 150, 162, 166, 277, 295, 319, 335, 342, 450, 476, 503, 508, 512, 614, 570, 629, 637, 700, 710, 713, 714, 722, 774, 806, 810, 812, 813, 822, 824, 832, 833, 828



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ\*

### **А.А.Блок**

1. Северная зима. Из рукописного журнала «Вестник». 1897.
2. Шуточный рисунок «Люба и Саша деляют великосветский визит». 1900-е — начало 1910-х гг.
3. Шуточный рисунок «Люба за чтением политических новостей». 1910.
4. Л.Д.Менделеева-Блок. Шуточный рисунок. 1900-е — начало 1910-х гг.

### **М.А.Волошин**

1. Автопортрет. 1919.
2. Коктебель. 1922.
3. Коктебель. Закат. 1928.

### **А.Белый**

1. Общая картина поэзии А.А.Блока. Иллюстрация к «Лекциям о Блоке». 1923.
2. Эскиз афиши лекции «Свет из грядущего». 1918.

### **С.М.Городецкий**

1. Автожарж. 1910.
2. Портрет А.М.Ремизова. 1920.
3. Блок у меня на острове. А.А.Блок и А.А.Городецкая. 1911.
3. Эскиз плаката «Памяти погибших борцов революции». 1921.

---

\*Источник иллюстраций: Р.В. Дуганов. Рисунки русских писателей XVII—нач. XX века. — М.: Советская Россия, 1988.

Научное издание

ТРИ ВЕКА РУССКОЙ МЕТАПОЭТИКИ:

Легитимация дискурса

Антология в четырех томах

ТОМ II

Конец XIX — начало XX вв.

Реализм. Символизм. Акмеизм. Модернизм

Научный редактор **Штайн Клара Эрновна**

Составители: **Штайн Клара Эрновна**

**Байрамуков Руслан Муратович**

**Зуев Константин Вячеславович**

**Оболонец Алексей Борисович**

**Петренко Денис Иванович**

**Ходус Вячеслав Петрович**

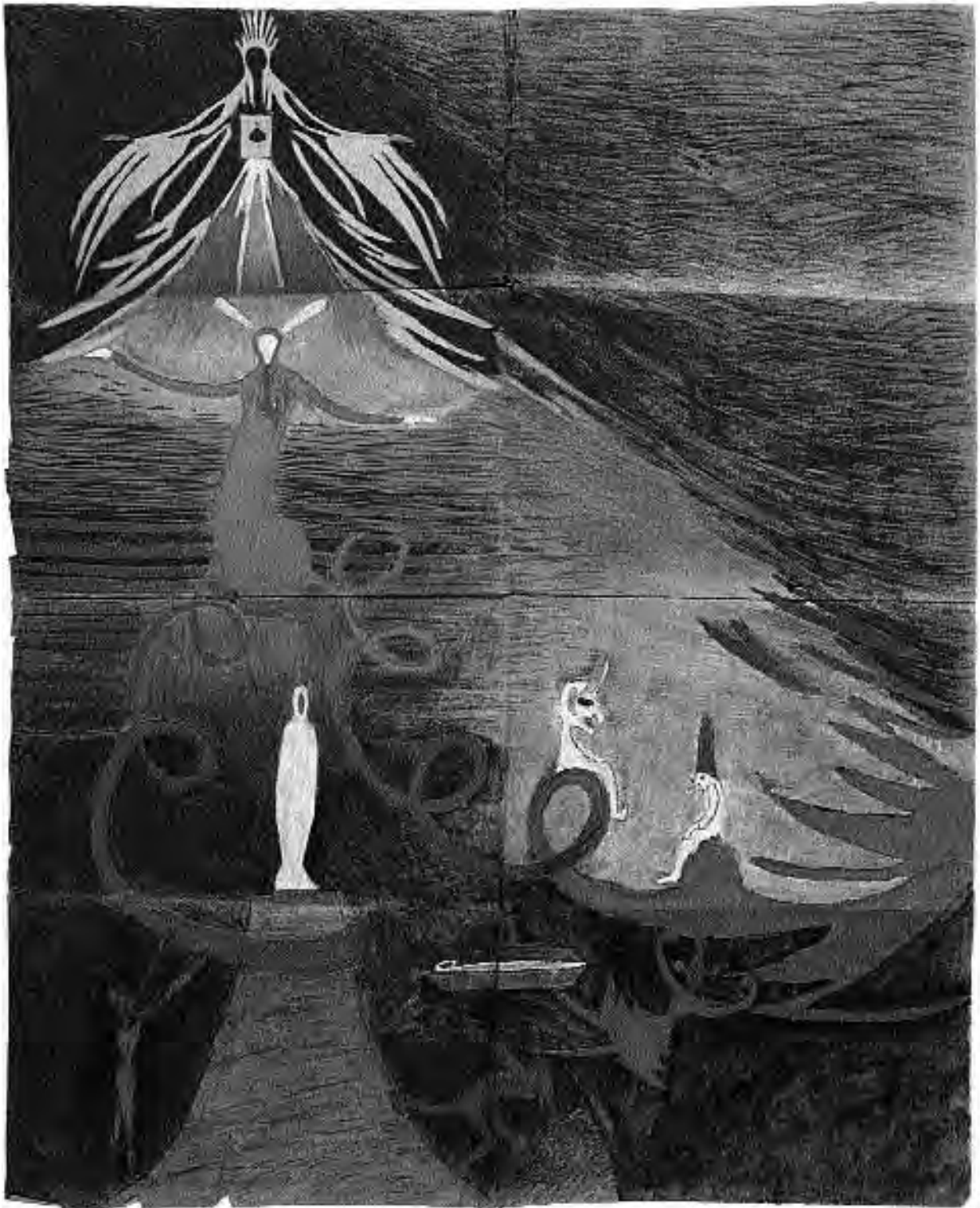
Верстка **Петренко Денис Иванович**

**Три века русской метапоэтики:** Легитимация дискурса. Антология: В 4-х т. Том 2. Конец XIX — начало XX вв. Реализм. Символизм. Акмеизм. Модернизм / Под общей редакцией проф. К.Э. Штайн. — Ставрополь: Издательство «Ставрополье», 2005. — 884 с.

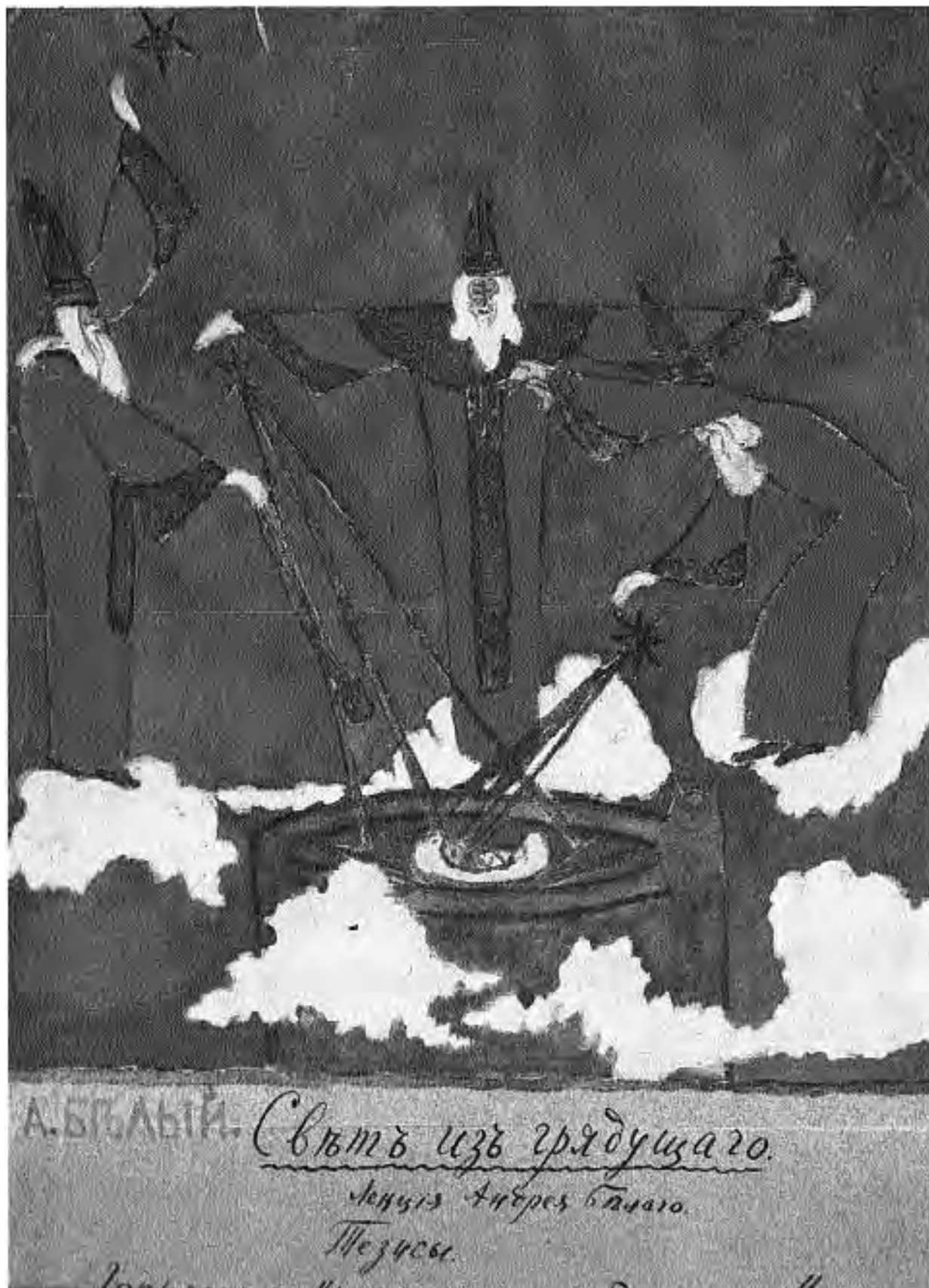
Изд. лиц. серия ИД № 05975 от 3.10.2001

ISBN № 588648—472—8

Антология «Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса» — первый опыт системного изучения метапоэтики (исследования поэтами собственного творчества). Метапоэтика — особая область знания, характеризующаяся энциклопедичностью, многожанровостью, взаимодополнительностью художественных и научных посылок, она дает уникальные по достоверности сведения о поэзии. Во втором томе представлены метапоэтические произведения реалистов, символистов, акмеистов, модернистов конца XIX — начала XX вв. Предназначается для специалистов, занимающихся исследованием поэзии, а также для читателей, интересующихся поэтическим творчеством.



**А.Белый.**  
Общая картина поэзии А.А. Блока.  
Иллюстрация к «Лекциям о Блоке». 1923.



А.Белый.  
Эскиз афиши лекции «Свет из грядущего». 1918.



**А.А.Блок.**

1. Шуточный рисунок «Люба и Саша делят великосветский визит». 1900-е — начало 1910-х гг.
2. Шуточный рисунок «Люба за чтением политических новостей». 1910.
3. Л.Д.Менделеева-Блок. Шуточный рисунок. 1900-е — начало 1910-х гг.





А.А.Блок.  
Северная зима.  
Из рукописного журнала «Вестник». 1897.



**С.М.Городецкий.**

1. Автожарж. 1910.

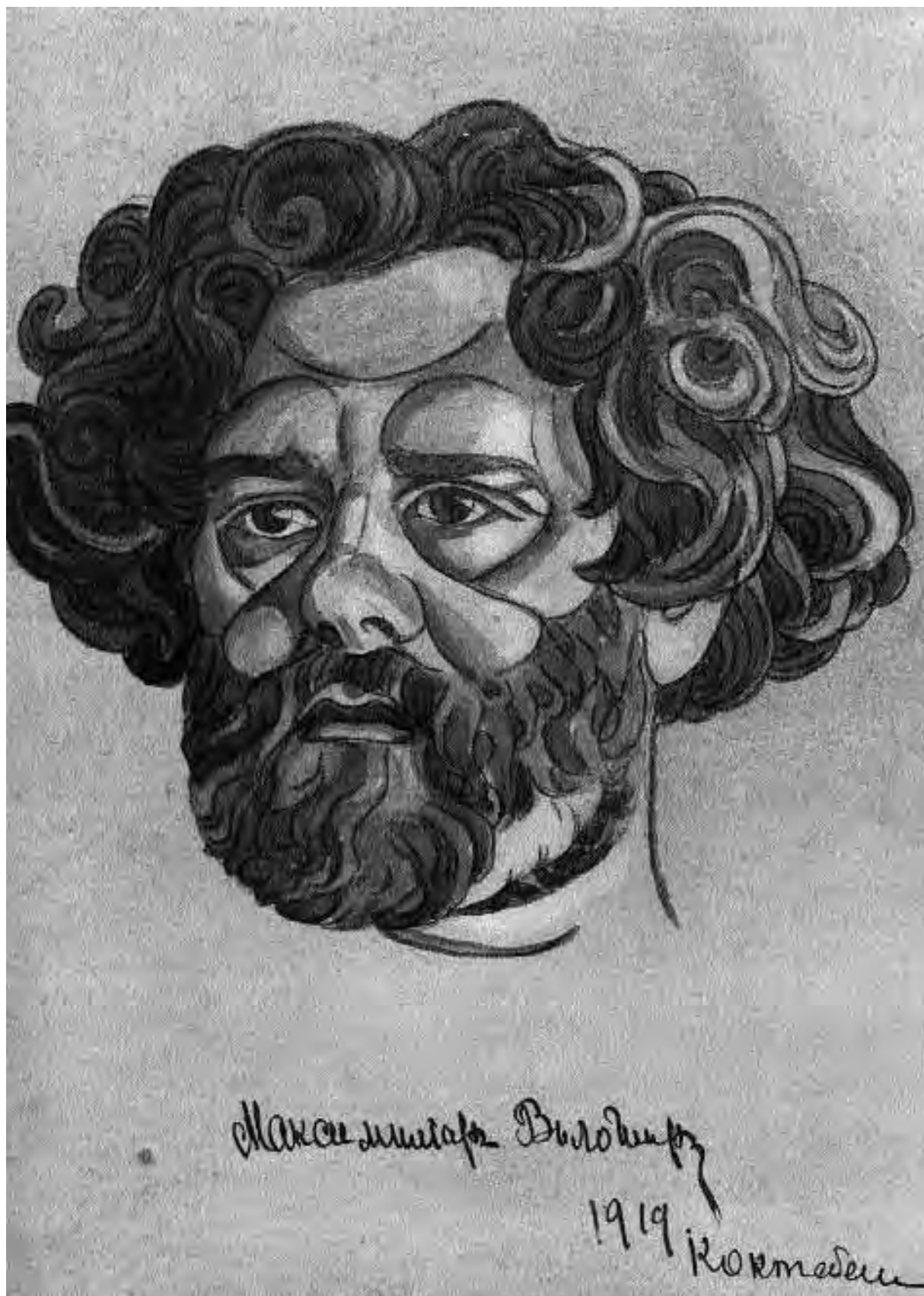
2. Портрет А.М. Ремизова. 1920.

3. Блок у меня на острове.

А.А. Блок и А.А. Городецкая. 1911.



С.М.Городецкий.  
Эскиз плаката «Памяти погибших борцов революции».  
1921.



М.А.Волошин.  
Автопортрет. 1919.





**М.А.Волошин.**  
1. Коктебель. 1922.  
2. Коктебель. Закат. 1928.