

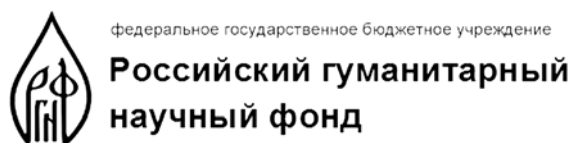
Институт русской литературы (Пушкинский Дом)
Российской академии наук

Литературные манифесты и декларации русского модернизма

Санкт-Петербург
Издательство «Пушкинский Дом»
2017

УДК 882.09
ББК Ш5(2)53-328.8
Л84

*Исследование осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ),
проект № 16-04-16033*



Ответственные редакторы:
д-р филол. наук Ю. К. Герасимов
канд. филол. наук Е. И. Гончарова

Литературные манифесты и декларации русского модернизма. —
Л84 СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2017. — 952 с.
ISBN 978-5-91476-070-7

Издание представляет самую широкую панораму программных печатных выступлений, демонстрирующих философско-эстетические позиции практически всех модернистских течений в русской литературе конца XIX — первой трети XX в. Столь масштабный труд предпринимается впервые. Ранее литературные манифесты этой эпохи публиковались лишь в не претендовавших на полноту выборках, не в полном объеме и без серьезных историко-литературных комментариев. Тексты публикуются по мало-доступным дореволюционным периодическим изданиям. Антология представляет собой самое полное в настоящее время собрание литературно-критических документов конца XIX — начала XX вв, отражающее творческие позиции ведущих направлений русского модернизма. В издание включены творческие декларации декадентства, символизма, акмеизма, футуризма. Тексты сопровождаются вступительными заметками и примечаниями.

УДК 882.09
ББК Ш5(2)53-328.8

© Коллектив авторов Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН 2017
© В. Н. Альфонсов, 2017
© С. Р. Красицкий, 2017
© Издательство «Пушкинский Дом» 2017

ISBN 978-5-91476-070-7

ОТ РЕДАКТОРА



Необычайная активность теоретической мысли русского модернизма — не только в сфере литературы, но и театра, изобразительного искусства — озадачивала критиков-современников, а некоторых и забавляла. Общепризнанного объяснения этого феномена до сих пор не существует. Модернизм, словно предчувствуя свой недолгий век, скупой отпущенный ему в России историей, лихорадочно торопился теоретически обосновать или хотя бы наметить те огромные потенциальные возможности, которые несли с собой все его течения и формации.

Удивление может испытать и современный читатель, который оказывается перед труднообозримым фондом декларативных текстов, принадлежавших литераторам не только первого, но второго и третьего ряда. Теоретическая мысль модернизма, даже та, которая обслуживала литературные течения, часто работала в отрыве от эмпирии и устремлений литературного процесса, превышая его потребности. Ранние притязания символизма на создание теургического искусства, преобразующего мир и человека, были изначально утопичны. Вселенский масштаб «демонического» самоутверждения, максимализм выдвигаемых требований к литературе, волюнтаристское игнорирование «демиургами» реальной действительности были присущи программным выступлениям как символизма, так и футуризма, при всех различиях в их поэтике.

Серьезные, продуманные декларации были не редкостью: они улавливали общественные настроения и тенденции в писательской среде. Такие выступления могли на время объединять писателей, становиться их программой. Но не манифесты направляли и формировали литературный процесс. В теоретическом фонде едва ли не любой известной литературной формации модернизма они предстают лишь вехами в критике и эссеистике.

Композиция «надоблачной архитектуры» Вяч. Иванова и Андрея Белого, антиутопия Ф. Сологуба, фантазии В. Хлебникова, расширяющие сферу действия литературы и порождающие новые творческие отклики и разработки, представляют самостоятельную эстетическую и интеллектуальную ценность, не взирая на то, насколько они соотносятся с художественной практикой их авторов.

Феномен «взрыва» модернистской теории оттеняет эстетическое спокойствие реалистической эстетики, чувствовавшей себя неуязвимой под защитой творений Достоевского, Л. Толстого, Чехова. Модернизм начинал с отречения не только от «позитивизма» и «мертвящего материализма», от «шестидесятничества» и Белинского, но и от «гоголевского периода», от Островского и многого другого, что свидетельствовало о радикальной переоценке традиций русской литературы и всей национальной культуры. Чувствуя утрату связей с ней, модернисты искали возможности для эстетической экспансии, чтобы ослабить свое кризисное состояние. Обилие теоретических выступлений модернистов есть несомненный симптом кризиса, и в то же время свидетельство попыток его преодоления.

Декларативные выступления зачастую содержали полемические реплики, побуждавшие к новым дискуссиям. Но главным в них становились ударные тезисы возникающих и меняющих свою ориентацию в литературном мире объединений. Распространение получили статьи и обзоры, в которых пропагандировались эстетические принципы западноевропейского эстетизма и символизма. Программное значение приобретало и обнаружение новых «предтеч» — «вечных спутников» из числа классиков мировой и русской литературы. Даже в самых талантливых, проницательных статьях такого рода авторы редко были свободны от субъективности, тенденциозной односторонности, преувеличений, некорректных переосмыслений.

Поскольку модернизм все время пребывал в состоянии фазовых изменений, групповых перестроек, фракционных полемик и кризисов разной природы, то эта его нестабильность, текучесть требовала постоянных теоретических корректировок. Множество целей и задач, стоявших перед авторами программных заявлений, глубокая перестройка всей жанровой системы русской словесности, в которую активно включились модернисты, социальная и эстетическая автономизация личности литератора, превыше всего ценившего дары индивидуалистиче-

ской культуры, — все это вело к тому, что «жанр» манифеста и декларации утрачивал свою определенность. Футуристы возродили и оживили жанр группового манифеста, символисты же ценили манифест персональный, выражающий только личную и только сегодняшнюю позицию автора или даже его преднамеренный литературный жест.

Поэтому при составлении данного сборника «чистый» жанр манифеста не мог стать определяющим. Программные заявления в форме лирико-эмоциональных и медитативных отступлений и отдельные пассажи из статей и книг разных жанров тоже в нем присутствуют. Настоящее издание представляет собой свод программных текстов русского модернизма, наиболее полный из всех имеющихся изданий подобного рода, как отечественных, так и зарубежных. Полнота эта обусловлена, во-первых, отбором не только выступлений известных литераторов, но и отдельных писателей второго и третьего ряда, которые улавливали тенденции эволюции и инволюции модернистских течений и декларативно предрекали некоторым из них дальнейшее развитие и успех. Во-вторых, составители не ограничились отбором текстов, являющихся по жанру манифестами, а, учитывая процесс размывания и перестройки системы жанров, происходивший в модернистской литературе особенно стремительно, сочли возможным включить в сборник выступления и заявления, носящие программный характер.

Заметной особенностью модернистских манифестирующих текстов были, наряду с коллективным авторством единомышленников и монологом лидера литературной группировки, говорящего как бы от ее имени, подчеркнута индивидуальные выступления писателей. В них они могли высказывать свою принадлежность к определенному течению, при этом внося поправки в его установки, или прокламировать новый, ими сконструированный «изм» («соборный индивидуализм» М. Гофмана, «мистический интимизм» В. Гофмана, «сансэризм» Гр. Новицкого и пр.), или даже декларировать свою принципиальную свободу от любых политических и литературных партий, догм, жанровых и стилевых канонов.

Принцип расположения материалов в книге — стадийно-хронологический. Структура ее отражает последовательность становления главных течений модернизма (с 1890-х гг. до первых пореволюционных лет), их генетическое родство, обусловленное общностью основополагающих философско-эстетических положений и установок.

Предпочтение первой публикации текста — принципиальная позиция составителей сборника. В случае последующих перепечаток тексты могли подвергаться правке, формулировки и тон полемики — меняться. Программные выступления обычно были рассчитаны на публичный эффект впечатляющей новизны, острой актуальности, а нередко и эпатажа литературных «староверов» и соперников. Пресса чаще откликнулась на первую публикацию, ее реакция была живее, чем на последующую перепечатку, например, в сборнике статей.

Все материалы сгруппированы по четырем разделам: «Символизм», «Постсимволизм», «Акмеизм», «Футуризм» (последний раздел выделен особо, там же сформулированы текстологические и эдиционные принципы, принятые в данном разделе). Наиболее значительные и известные программные сочинения воспроизводятся полностью, в отдельных случаях тексты даны в сокращении.

Составительский текст представлен в виде примечаний двойного рода: как небольшие историко-литературные и преамбульные статьи к разделам и авторам и как комментарий к публикуемым материалам. Внимание составителей сосредоточено преимущественно на уточнении теоретико-эстетической позиции представителей различных течений и школ, учтены наиболее значимые отклики современников на те или иные программные выступления и декларации.

Публикуемые материалы печатаются в соответствии с современными орфографическими и пунктуационными нормами, но с сохранением специфических особенностей, свойственных индивидуальной манере автора (включая написание иностранных имен и фамилий) или отражающих характерные черты книжной культуры того времени. Примечания, принадлежащие авторам публикуемых статей или редакции данных печатных органов, отмечены знаком астериск («звездочкой») и специально не оговариваются.

Ю. К. Герасимов

СИМВОЛИЗМ



Символизм (фр. symbolisme, от греч. σύμβολον — знак) — одно из крупнейших явлений западноевропейского и русского искусства конца XIX — начала XX в., возникшее в связи с кризисом традиционных гуманитарных идей, когда «не стало вечных ценностей, открывавших перспективы» (А. Белый); оно было обусловлено, в частности, разочарованием в доктринах позитивизма и рационализма, возрождением идеалистических воззрений.

Как определенное миропонимание и эстетическое направление символизм зародился во Франции, заявив о себе в 1870-е гг. в новаторской по духу и стилю поэзии А. Рембо, П. Верлена, С. Малларме и др. Ближайшим предшественником их был Ш. Бодлер, которому принадлежит программный для символизма сонет «Correspondances» («Соответствия»). На философию и эстетику нового течения серьезное влияние оказали идеи А. Шопенгауэра, Э. Гартмана, Р. Вагнера, Ф. Ницше (особенно «Рождение трагедии из духа музыки» и «Так говорил Заратустра»).

Реализму и натурализму символисты противопоставили принцип абсолютной свободы творчества художника, устремленного к вневременным ценностям. Они исходили из того, что во всяком внешнем явлении заключена некая глубинная сущность, мир полон очевидных и скрытых «соответствий» между ними, которые можно уловить душой и сознанием. «Воображение, создающее аналогии или соответствия и передающее их образом, — вот формула символизма», — писал французский поэт и критик Рене Гиль. Помимо окружающей действительности, полагали символисты, есть мир духовных реалий, высшей Красоты, отразить который и призвано искусство. Им была близка емкая мысль, выраженная Гёте в «Фаусте»: «Всё преходящее есть только подобие». Идею двуплановости бытия, «двоемирия» символисты унаследовали от романтиков, как и некоторые другие важные черты (неприятие обыденности,

повседневности, культ возвышенной духовности, пристальное внимание к мировому культурному и историческому опыту, интерес к сфере бессознательного, подспудным проявлениям человеческой души и т. д.).

Наиболее совершенными формами познания и отражения мирового Духа, тайн бытия символисты признавали музыку и поэзию (как своеобразную «словесную музыку»). «Музыка — прежде всего», — утверждал П. Верлен. Поэтическим средством интуитивного постижения поэты-новаторы сделали символы — знаковые образы, «взятые из природы и преобразованные творчеством» (А. Белый), наделенные сверхсмыслом, неисчерпаемой многозначностью. «Символ только тогда истинный символ, — подчеркивал Вяч. Иванов, — когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном <...> языке намека и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине» (*Иванов Вяч. По звездам.* СПб., 1909. С. 39). Символ — это подразумеваемый подтекст и контекст невыразимых словами идей и образов. Особую значимость обретает здесь не столько семантика слова или выражения (даже очень богатая оттенками), сколько та область «несказанного», которая за ними открывается, ощущается: именно в ней заключена многомерность и глубина заложенных смыслов. Идеальный, незримый мир духовных сущностей должен как бы «просвечивать», «мерцать» сквозь символические образы. Именно так, посредством символов, можно уловить и запечатлеть глубинные связи с Вечностью. Исключительное значение символисты придавали личности художника-творца, причастного к «мирам иным»: они считали его провидцем, магом, жрецом, обладателем тайны. Сам процесс поэтического творчества нередко представлялся им своего рода таинством, священным наитием, почти религиозным действием.

Наиболее характерные свойства поэтики символистов — богатство ассоциативных связей как внутри отдельного текста, так и внутри художественного мира поэта в целом, игра смыслами, использование импрессионистских приемов, недосказанность, «туманность» языка и образов (неслучайно символистскую поэзию иногда называют «поэзией намеков»), завораживающий ритм, музыкальность стиха и т. д. Активное использование образов и мотивов, насыщенных многозначным

содержанием, позволило символистам заметно расширить возможности лирики.

Русский символизм, особенно на стадиях зарождения и становления, испытал разностороннее влияние западноевропейского. Предвестием русского символизма стали выступления Н. М. Минского (прежде всего статья «Старинный спор») и Д. С. Мережковского, заявивших о необходимости «нового искусства», которое выражало бы перелом в мировоззрении и настроениях людей конца века. Программный характер носила книга Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (СПб., 1893), где главными чертами будущего искусства были провозглашены «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности» (см. о ней ниже на с. 57–58). «В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, — утверждал Д.С. Мережковский, — действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим... <...>. Слова только определяют, ограничивают мысль, а символы выражают безграничную сторону мысли» (*Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы.* СПб., 1893. С. 42, 43). Но прежде всего символистское мировосприятие означало для «новых поэтов» особое состояние души и сознания, условно говоря, состояние «прозрения». «Природа, жизнь, весь мир кажется нам иным, — писала в середине 1890-х гг. З. Н. Гиппиус, — говорит с нами другими голосами, потому что все явления стали для нас прозрачными, только символами, за которыми мы теперь видим еще что-то важное, таинственное, единственно существующее» (*Северный вестник.* 1896. № 12. С. 251).

Попыткой реализовать новые принципы художественного мышления стала книга стихов и поэм Д. С. Мережковского «Символы» (СПб., 1892). Однако первые опыты в сфере собственно модернистской эстетики и поэтики принадлежали В. Я. Брюсову. В 1894–1895 гг. он издал в трех выпусках сборник «Русские символисты» (большинство текстов принадлежало его перу), а также сборник «Chefs d'oeuvre» («Шедевры»). Символистскую ориентацию обрело в 1890-е гг. творчество К. Д. Бальмонта, Ф. Сологуба, З. Н. Гиппиус, И. И. Коневского (Ореуса), А. М. Добролюбова, которых, наряду с Н. М. Минским, Д. С. Мережковским и В. Я. Брюсовым, принято называть

«старшими» символистами. Основное периодическое издание, на страницах которого они печатались в те годы, — журнал «Северный вестник», руководимый Л. Я. Гуревич и А. Л. Волынским (Флексером).

Идеология и поэтическая практика «старших» символистов, выразившаяся в 1890-е гг., были в значительной мере связаны с декадентством (от фр. *décadence* — упадок), довольно распространенным в конце XIX — начале XX в. явлением в общественном сознании, психологии и искусстве. Многие их произведения отмечены такими приметам «декадентского» искусства, как демонстративное неприятие будничной реальности, принципиальная аполитичность, склонность к иррационализму, смутная тоска по недостижимым мирам, «несуществующим и вечным» (Н. Минский), безграничный индивидуализм, эгоцентризм (ср. в стихотворении З. Гиппиус «Посвящение» (1894): «Но люблю я себя, как Бога...»), аморализм, эстетизация зла (здесь сказалось, в частности, сильное влияние идей Ф. Ницше о «сверхчеловеке», живущем «по ту сторону добра и зла», книги стихов Ш. Бодлера «Цветы зла»), обожествление Красоты, мотивы скепсиса и безнадежности, интерес к эротике, пристальное внимание к теме смерти и т. д.

О предпосылках возникновения декадентства Д. С. Мережковский писал: «Никогда еще люди так не чувствовали сердцем необходимости верить и так не понимали разумом невозможность верить. В этом болезненном, неразрешимом диссонансе, этом трагическом противоречии, так же как в небывалой умственной свободе, в смелости отрицания, заключается наиболее характерная черта мистической потребности XIX века. Наше время должно определить двумя противоположными чертами — это время самого крайнего материализма и вместе с тем самых страстных идеальных порывов духа. Мы присутствуем при великой, многозначительной борьбе двух взглядов на жизнь, двух диаметрально противоположных миросозерцаний» (*Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. С. 38*). Декаденты, по словам К. Бальмонта, «это люди, которые мыслят и чувствуют на рубеже двух периодов, одного законченного, другого еще не народившегося». Русское декадентство явилось выражением уходящей эпохи и в то же время предвестием обновления искусства.

Неоспоримым достижением «старших» символистов (особенно благодаря К. Бальмонту и В. Брюсову) стало совер-

шение стихотворной формы, которой они придавали огромное значение (разнообразие ритмов, богатство аллитераций и рифм, мелодичность стиха, звукопись и т. д.).

Расцвет русского символизма связан с приходом в литературу А. А. Блока, Андрея Белого, Вяч. Иванова и др., выступивших в начале 1900-х гг. С этого времени символизм обретает яркое своеобразие и становится одним из самых видных и плодотворных течений в отечественной культуре. Важнейшей отличительной чертой поэтов-символистов 1900-х гг. — в первую очередь так называемых младосимволистов: А. А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова, Эллиса (Л. Л. Кобылинского), С. М. Соловьева — следует признать их отчетливо выраженное мистическое мировосприятие. По определению А. Блока, мистицизм есть «*непрестанное* ощущение и констатированье в самом себе и во всем окружающем таинственных, *живых*, ненарушимых связей друг с другом и через это — с Неведомым. Это — религиозное сознание, а не бессознательное затуманивание головы» (*Блок А. Письма к жене. М., 1978. С. 107. (ЛН. Т. 89)*). Мистики, — писал он, — «разряд людей, особенно ярко и непрерывно чувствующих связи с „Иным“...». Философской подоплекой такого мистического миросозерцания служило учение (в частности, Платона) о двух мирах: существующем и идеальном; первый признавался призрачным, хаотичным, искаженным, а второй — истинным, прекрасным, гармоничным. Эти идеи были развиты русским философом и поэтом Вл. Соловьевым, который в стихотворении «Милый друг, иль ты не видишь...» (1892) прямо утверждал, что «всё видимое нами — / Только отблеск, только тени / От незримого очами». В поэтическом творчестве «младших» символистов, идейных последователей Вл. Соловьева, сложилась своя изоциренная, метафизическая система «соответствий»: «между мирами идей, их материальных „теней“ и отображениями этих „теней“ в искусстве» (З. Г. Минц). Все события, явления, предметы действительности получают как бы двойное освещение: они соотносятся с «мирами иными», сферой высших духовных сущностей, обретая скрытые символические значения.

Ключевой для русских символистов начала века была идея всеобщего Преображения мира и человека. Она также во многом восходила к религиозно-философской доктрине Вл. Соловьева, верившего в возможность соприкосновения и даже слияния реального и идеального (ноуменального) миров посредством гармонизирующего начала вселенной, которое он

называл Душой Мира, Вечной Женственностью. «Младосимволисты» вслед за Вл. Соловьевым пришли к убеждению, что «старый мир» обречен на гибель и скоро наступит новая эра светозарного, одухотворенного бытия. Ощущая себя «теургами» (то есть творящими по воле Бога), поэтами-пророками, причастными к тайне Преображения вселенной, они в своих исканиях стремились соединить «земное» и «небесное», мгновенное и вечное, реальное и сверхреальное (неслучайно важным для них было понимание символа как «слияния смыслов»); они хотели воплотить Красоту в действительности, видя в символистском искусстве магическую силу, способную создать более совершенные формы жизни. «Дело, которого алчет символизм, не смертное и человеческое, но бессмертное и божественное дело», — утверждал Вяч. Иванов. Такому «вселенскому делу» коренного обновления мира и пытались служить «младосимволисты» («соловьевцы») в 1900-е гг. Они стремились совершить путь от того, что есть, к тому, что должно быть, от «реального к реальнейшему», если употребить выражение Вяч. Иванова. Подобные настроения и чаяния символистов обусловили в дальнейшем (к середине 1900-х гг.) повышенную чуткость к происходящим в мире событиям, предвидение потрясений, «невиданных перемен», ожидавших Россию в начале XX столетия.

В 1900-е гг. произведения символистов публиковались, помимо альманахов, в таких модернистских журналах, как «Новый путь», «Золотое руно», «Весы».

Эволюция русского символизма на рубеже 1900–1910-х гг. была связана главным образом с попытками преодолеть «чистый», отвлеченный эстетизм, сблизиться с реальностью, не порывая при этом с символистским мироощущением и символистской поэтикой. Более других это удалось сделать зрелому А. Блоку.

Символизм в России во многом исчерпал себя к середине 1910-х гг., что было предопределено идейными расхождениями его главных представителей, кризисом основных идей течения, бурными социальными процессами. Образцы русского символистского искусства имеют непреходящее значение и ценность; многие из них относятся к вершинным достижениям культуры рубежа веков. Символисты явились реформаторами русской поэзии, обогатив ее новым смысловым содержанием и новаторскими формами.

Подробнее об истории, представителях, теориях и поэтике русского символизма см.: *Эллис*. Русские символисты. М., 1910; *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994; *Мицкевич З.Г.* Блок и русский символизм // *ЛН*. Т. 92, кн. 1. С. 98–172; *Ермилова Е.* Теория и образный мир русского символизма. М., 1989; *Кузнецова О.А.* «Всё преходящее есть только символ...» // Русские поэты «серебряного века». Символисты. Л., 1991. Т. 1. С. 5–28; *Колобаева Л.А.* Русский символизм. М., 2000; *Пайман Аврил.* История русского символизма. М., 2000; *Ханзен-Лёве А.* 1) Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999; 2) Мифопоэтический символизм. СПб., 2003.

В. Н. Быстров





Любовь Гуревич и Аким Волынский



Любовь Яковлевна Гуревич (1866–1940) — литературный и театральный критик, прозаик, переводчица. Окончила Высшие женские (Бестужевские) курсы, была сторонницей женской эмансипации, ее первые и наиболее известные публикации, посвященные этой теме — статьи о рано умершей русской художнице Марии Башкирцевой: «Памяти Марии Башкирцевой» (Новости и биржевая газета. 1887. 11 июня) и «М. К. Башкирцева. Биографически-психологический этюд» (Русское богатство. 1888. № 2). Знакомство в конце 80-х гг. с Акимом Волынским почти на целое десятилетие определило круг ее интеллектуальных интересов: под его руководством перевела с латинского «Переписку» Б. Спинозы (СПб., 1891). В конце 80-х гг. становится пайщицей журнала «Северный вестник», где начала печатать первые статьи Акима Волынского, по его выражению, намечавшие «новую мозговую линию» в русской критике и получившие скандальный резонанс. К 1891 г. Гуревич выкупает все пай и становится издательницей «Северного вестника», чтобы обеспечить Волынскому постоянную трибуну. Статьи Волынского о русских критиках вызвали неприятие со стороны читателей журнала и постепенное падение подписки. Идеи гегемонии Волынского, задержки и неуплата гонораров оттолкнули от журнала и авторов, так что самой Гуревич приходилось писать беллетристику, рецензии и составлять разделы хроники. В 1899 г. журнал был закрыт и на плечи Гуревич легли огромные долги, которые она, по собственному признанию, выплачивала вплоть до революции. Вскоре после закрытия журнала пути Гуревич и Волынского разошлись; продолжая выплачивать долги, она занималась переводами, писала прозу (сб. «Седок и другие рассказы». СПб., 1904), публицистические статьи, в том числе, посвященные положению женщин: «Почему нужно дать женщинам все права и свободы?» (СПб., 1906). В середине 1900-х гг. происходит ее сближение с Московским художественным театром, в котором она нашла для себя «атмосферу настоящего живого искусства» (История «Северного вестника» // Русская литература XX в. / Под ред. С. А. Венгерова. М., 1914. Т. 1. С. 263). Гуревич становится пропагандистом достижений МХТ, становится постоянным рецензентом спектаклей театра. Критические и театральные статьи Гуревич 1910-х гг. опубликованы в сборнике «Литература и эстетика» (М., 1912), где она писала о не-

обходимости «обращения к классике», к «органическому творчеству» великих писателей — Гоголя, Толстого, Чехова. Написанные по материалам бесед и переписки с К. С. Станиславским книги Гуревич «Творчество актера» (М., 1927) и «К. С. Станиславский» (М., 1929) стали источниками для изучения его «системы» и театральных концепций. После революции сотрудничала в различных театральных учреждениях, занималась библиографической и комментаторской работой.

Аким Львович Волынский (настоящая фамилия Флексер; 1862–1926) — литературный и театральный критик, историк и театральный критик. В 1886 г. окончил юридический факультет Петербургского университета, входил в университетское общество под руководством О. Ф. Миллера, где выступал с рефератами на философские темы; его реферат «Теолого-политическое учение Спинозы» был опубликован: Восход. 1885. № 10/12. Был постоянным посетителем народного салона А. А. Давыдовой, по протекции которой в 1889 г. начал печататься в журнале «Северный вестник» и затем благодаря Гуревич стал его ведущим критиком, вел постоянный раздел «Литературные заметки». Основной задачей журнала называл борьбу за идеализм, который «ставит впереди всего внутреннее духовное начало, власть души, морали, свободной воли» (Северный вестник. 1892. № 6. С. 171). С этих позиций призывал к «модернизации» народничества: бороться надо не за социально-политическое переустройство общества, а за духовную революцию. Опираясь на эстетику Канта, пытался создать универсальную систему критериев оценки художественных явлений как необходимый, с его точки зрения, противовес «публицистической» критике последователей революционных демократов. Критические статьи Волынского, опубликованные в «Северном вестнике», собраны в его книге «Борьба за идеализм» (СПб., 1900). В 1892–1896 гг. опубликовал цикл полемических статей по истории русской критики, где подверг переоценке прежде всего идейно-эстетическое наследие революционно-демократической критики (Белинского, Добролюбова и Чернышевского), а затем и других русских критиков (Валериана Майкова, Ап. Григорьева и др.). Всех своих предшественников Волынский обвинял в отсутствии цельного философского мировоззрения и незнании критического идеализма Канта; цикл статей собран в книге «Русские критики» (СПб., 1896).

В середине 1890-х гг. пытался обрести союзников в представителях зарождавшегося символизма, систематически печатал в «Северном вестнике» произведения упоминавшихся выше так называемых «декадентов», или «старших символистов», — Н. Минского, Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус, Ф. Сологуба, К. Бальмонта. В итоге к скандальной репутации журнала, созданной статьями А. Волынского, добавилась не менее скандальная слава декадентского органа. Действительно, «Северный вестник» был первым и единственным в 90-е гг. «толстым» журналом, который систематически печатал



Обложка книги
А. Л. Волынского
«Леонардо да Винчи»
(СПб., 1900)

символистов, что помогло их первоначальной консолидации. Однако Волынский далеко не все принимал в их творчестве и не считал себя их единомышленником.

Настоящим объектом критики стала для Волынского концепция «нового Возрождения» Ф. Ницше, пропагандистом которой выступал тогда Мережковский. Однако содержание книги «Леонардо да Винчи» (СПб., 1900; 2-е изд.: Киев, 1909) этим не исчерпывалось, книга получила высокую оценку зарубежных искусствоведов, имя Волынского было запечатлено на табличке в комнате в библиотеке Леонардо да Винчи. В 1897 г. в «Северном вестнике» публиковалось исследование Волынского «Н. С. Лесков» (СПб., 1897, № 1–5; отд. изд.: СПб., 1898) — первое серьезное исследование о писателе, где обращалось внимание на религиозные мотивы в его творчестве.

Итог своих отношений с символистами Волынский позднее определил: «...Не я, а именно Д. С. Мережковский был золотой арфой тогдашней России» (РГАЛИ. Ф. 95. Оп. 1. № 86. Л. 3).

С закрытием «Северного вестника» связи Волынского с текущей литературой слабеют; в 1901–1902 гг. он выступал с лекциями о текущей литературе, где подверг ее сокрушительной критике, частично лекции опубликованы в его «Книге великого гнева» (СПб., 1904).

В 1900-е гг. Волынский создает исследования о Достоевском «Царство Карамазовых» (СПб., 1901) и «Ф.М. Достоевский» (СПб., 1906; 2-е изд.: 1909). В 1905–1906 гг. заведовал литературной частью театра В. Ф. Коммиссаржевской, откуда ушел, когда началось сближение театра с В. Э. Мейерхольдом.

В последующие годы писал преимущественно о балете на страницах газет, впоследствии стал теоретиком балетного искусства. Теоретические статьи объединены в сборнике «Книга ликований. Азбука классического танца» (Л., 1925).



ИДЕАЛИЗМ И БУРЖУАЗНОСТЬ



Современное русское общество стоит на очень низком уровне философского развития. Обширные глубокие системы мысли, сложившиеся в Европе путем строгой работы в разных областях науки и держащие образованное общество на известной умственной высоте, прошли в Россию случайными обрывками, в более или менее исковерканных выражениях научного недомыслия и наивного непонимания. Если философские идеи и разрабатывались в России сколько-нибудь удовлетворительным образом отдельными лицами, то распространение этих идей не выходило за пределы самых

тесных и маловлиятельных литературных кружков. Высшие образовательные заведения России не являлись и не являются до сих пор источниками настоящего философского знания. Интеллигентное общество остается при самых примитивных, детских представлениях о взаимных отношениях между наукой и философией — и о самой науке, которая в своем зрелом развитии опирается на истинно критический, философский метод. Россия не знает Канта¹ — а это то же самое, что не знать Коперника в представлениях о мироздании. Даже руководители интеллигенции, даже так называемые служители науки имеют самое смутное понятие о том, что философский идеализм стал со времени Канта источником всякой сознательной критики в области научного знания, эстетики и практической морали. Они не знают, что только критическая философия идеализма создала научные средства для борьбы со всякой догматикой и материалистического, и спиритуалистического характера. Смешивая — по недоумению, по недомыслию — идеализм с отживающими догматическими системами,² они обнаруживают полное незнание того многозначительного факта, что самыми яркими и самыми влиятельными врагами идеализма выступали мыслители спиритуалистического направления. Еще недавно, почти в наше время, образованная Европа была свидетельницей характерной борьбы против Канта и всего критического идеализма таких крупных, почти гениальных представителей философии в католической Италии как Росмини³ и Джиоберти.⁴ Но эти явления высокого исторического значения не вызвали даже ни малейшего отголоска в наиболее влиятельной русской печати. Общество, руководимое в своих интеллигентных стремлениях журналистами известного типа, держится в отчуждении от всего того, что направляет культурные течения западноевропейской жизни. И выйти за пределы этой китайской стены оно могло бы только по собственной умственной инициативе, живым путем самообразования и непосредственного общения с лучшими произведениями европейской мысли.

Не зная взаимного отношения между идеалистической философией и наукою, русское общество не имеет ни малейшей догадки и о том, какие выводы дает эта философия для жизни. Смутное, сбивчивое представление о человеческой личности, лишенное философского характера, с оттенком наивного материализма или столь же наивного спиритуализма, неизбежно должно было отразиться притупляющим образом на практи-



Обложка журнала
«Северный вестник».
1896. № 1

Впервые: Северный
вестник. 1896.
№ 1. С. 1–6

ческих идеалах русской интеллигенции. При всем искреннем стремлении некоторых общественных групп к выработке более или менее гуманных форм жизни, их руководящие принципы никогда не поднимались над буржуазными понятиями. Даже в самой яркой прогрессивной волне журналистики не было ни одного деятеля с тем критическим, философским строем мысли, который находится в непримиримой логической вражде со всем, что носит печать *буржуазности*. Мы употребляем этот термин в таком смысле, который прямо вытекает из исторического и научного анализа этого понятия. В известный момент история выдвинула в качестве прогрессивной силы так называемое третье сословие с его типической чертой умеренности в жизненных требованиях и теоретических идеалах. Выйдя на борьбу в защиту попираемых прав гражданской личности, буржуазия внесла в свое справедливое дело дух ограниченности, не давший ему развиться до конца. Представление буржуазии о задачах и целях культурной личности — ни до, ни после борьбы — не захватывало коренных идеальных потребностей человека, легко мирилось с ограничениями человеческой личности и толкало, при новом устроении жизни, к старым, упрощенным, чисто внешним и грубым средствам. Вот почему мы вправе определить буржуазность как стремление к жизненному благу внешними средствами, с признанием принудительного воздействия одних общественных сил на другие. Это определение подкрепляется всеми известными историческими фактами и дает нам право сказать, что идеализм находится в полном противоречии с теоретическими и практическими стремлениями буржуазии. Буржуазное понятие о благе, — имеет ли это понятие материалистический или спиритуалистический характер, — всегда ограничено и охотно вступает в компромисс с известными формами исторической действительности. Идеалистическое благо — в противоположность материалистическому понятию блага — требует развития человека во всей полноте его умственных и нравственных сил. В противоположность спиритуалистическому понятию, разъединяющему вопросы духа и вопросы жизни, оно, во всеоружии умственной критики и нравственного протеста, требует гармонии практической деятельности с самыми утонченными стремлениями души. Буржуазность всегда стояла, сознательно или бессознательно, в непримиримой вражде с идеализмом.

Обращаясь от теоретических соображений к практике жизни, нельзя не видеть, что буржуазность приводит к стеснениям

личность с двух сторон: со стороны политической — идеями национального патриотизма и сословности, со стороны внутренней — утилитаризмом. Исходя из понятия о неизбежности принудительного воздействия одних общественных сил на другие, она признает необходимым разделение человечества на большие замкнутые группы, называемые народами, государствами. В пределах этих групп производится определенная законодательная и административная работа, с правом суда и наказания, — немногими лицами для очень многих. В пределах этих же групп одни классы возвышаются над другими, и таким образом, ради удобства исполнения указанных задач, неравенство людей, сложившееся историческим путем, санкционируется, как что-то принципиально необходимое. Национальность, патриотизм, сословность — это совершенно правильные выводы из определенных посылок буржуазного мировоззрения. Люди, принимающие основные положения этого мировоззрения, но отрицающие при этом идеи национальности и сословности, делая уступку требованиям гуманности, находятся в противоречии сами с собой. В области внутренних интересов человека буржуазность, стремящаяся прежде всего к внешнему устроению жизни, требует подчинения личности единообразному шаблону и стесняет не только человеческое поведение, но и самую мысль, которая для своего развития нуждается в полной независимости от каких-либо утилитарных предписаний. И люди, искренне заинтересованные в наиболее широком благополучии народных масс, постоянно выдвигавшие из своей среды смелых поборников юридической справедливости и свободы, преследуя главным образом задачи внешнего благополучия этих масс, невольно направлялись по тому же буржуазному пути. Они требовали сосредоточения всех сил человека в одном направлении и, толкая интеллигентное общество на борьбу за право, готовы были на время затоптать лучшие, высшие, идеальные стремления людей в области науки, философии, искусства. Исторические эпохи сменяли и до бесконечности будут сменять друг друга, борьба людей за убеждения будет принимать все более и более утонченные формы, а идеальные интересы человеческого развития, живая душа всякого культурного прогресса, будут все держаться под запретом буржуазного утилитаризма, как что-то второстепенное, не важное, не срочное. Таковы практические выводы, к которым неизбежно приходят люди, сознательно или бессознательно таящие в своих мыслях язву буржуазности. Их влияние на культурную

работу интеллигентных слоев всегда скажется в принижении общего нравственного уровня, в притуплении чутья к научной и социальной истине. Их выводы никогда не лягут в основу настоящей, широко понятой практической морали.

Современная русская журналистика дает поучительный материал для подтверждения высказанных нами взглядов на природу буржуазности. Все деятели русской журналистики принадлежат к буржуазному типу, несмотря на явную оппозицию двух партий, противоположных в политическом отношении. Так называемые консерваторы, идя до конца в своих стеснительных требованиях, стремятся к ограничению юридической свободы, предоставляя — только на словах — свободу нравственной и умственной личности. Так называемые либералы, закрывая глаза на свою непоследовательность, являются поборниками юридического обеспечения человека, но для облегчения исторического процесса охотно приносят в жертву желанному социальному благополучию незначительные интересы духовной личности. Ни один из существующих в России журналов не составляет исключения из этого общего положения вещей. В каждом из них, при внимательном анализе, легко открыть присущую ему черту буржуазности. При некоторых колебаниях основной руководящей мысли, каждый из них ведет свою публицистическую линию, развивает свою программу, но в каком-нибудь пункте неизбежно сбивается на широкую, хорошо проторенную дорогу грубого житейского утилитаризма. Этих журналов немного, и физиономия каждого из них настолько закончена, что легко поддается характеристике.

Вот старый, солидный, маститый журнал, с давних пор сохраняющий неизменно твердую позицию среди других органов русской печати.⁵ Этот журнал либеральный, с исключительно юридическим идеалом, с аргументацией — по корректности тона, по духу утонченного правового эмпиризма — слегка похожей на классические кассационные решения правительствующего сената. Строго выдерживая направление юридической либеральности, журнал этот как бы выдает своим сотрудникам патент настоящего прогрессивного благомыслия. В политической сфере у него есть своя практическая задача, которая разрабатывается посредством осторожной юридической полемики и деловитых правовых параллелей. Чисто литературная сторона журнала обличает некоторое равнодушие редакции к философским и эстетическим вопросам и носит отпечаток умеренного утилитаризма.

Заговорите с этим либеральным журналом о *внутренней*, духовной культуре общества, бросьте горячий упрек обществу за отсталость в области отвлеченных идей, — и он в холодных, бесстрастных выражениях попросит вас сдержать свои порывы, не отвлекать внимания интеллигентных людей от медленной, но полезной работы либеральных канцелярий.

Вот другой журнал — тоже либеральный, но с не столь выдержанной и не столь застывшей физиономией.⁶ Это журнал без самостоятельных преданий в области политической публицистики, но с постоянным тяготением к социологическим теориям, со склонностью отстаивать права личности, насколько эти права могут быть обоснованы современной эмпирической наукой. По приемам анализа общественных явлений журнал этот рассчитан на демократическую интеллигенцию, но не представляет строгой последовательности ни в своей полемике с официальными учреждениями, ни в самой доктрине государственности. Давая в своих статьях только механическое соединение политических и социологических понятий, главные деятели этого журнала неизменно стараются выставить свою солидарность с представителями либеральных идей чисто политического типа, не почерпая из самой социологии никаких руководящих начал для определения наилучшего жизненного строя. В литературной области журнал этот не создал никакой самостоятельной критики — даже в публицистическом смысле слова, и опирается на известные предания, сложившиеся в журналистике более радикального, более законченного и яркого типа.

Выскажите твердое убеждение о необходимости подвергнуть критическому пересмотру эстетические и философские теории отживающих поколений, — и дух буржуазности заговорит в этом журнале языком встревоженного блюстительства, со ссылками на славные авторитеты прошедшей эпохи.

Вот третий журнал — еще молодой по кратковременности своего существования, но старый и быстро стареющий по характеру своего теоретического учения.⁷ Это журнал с социологическими идеями, разрабатываемыми посредством «субъективного метода»,⁸ который держится в литературе только потому, что критическая философия, с ее строго научной объективностью, еще не овладела сознанием общества. Рассуждения русских субъективистов о средствах достижения общественного блага, понимаемого ими в свете широкого демократического идеала, сводятся к туманным экономическим теориям,

рассчитанным на спасительную силу самобытного русского нутра в борьбе с железными законами экономики. В сфере чисто литературной руководители этого журнала обнаруживают грубую тенденцию сокращать и подавлять движение общества в сторону «метафизики» и всяких «праздных вопросов».

Все вопросы отвлеченного мышления, эстетики и нравственности не интересуют этих деятелей. То, что борется за правду не под их знаменем, вызывает их раздражение и глумление.

Мы перечислили наиболее важные прогрессивные русские журналы. В них буржуазность сказалась, как мы видели, в сдержанной или несдержанной нетерпимости к духовным интересам личности, как только эти интересы заявляют о своем праве на существование в более или менее уверенной, принципиальной форме. Журналы другого типа, не имеющие, правда, широкого влияния, играют на повышение, пользуясь временным замешательством общественных сил и опираясь на самые грубые проявления буржуазного склада жизни. Два из них откровенно, из всех сил тянут линию упрямого обскурантизма и фанатического притеснительства во всех возможных отношениях,⁹ третий — при разнузданной, хотя и бессильной шовинистической наглости, почему-то именуется — спасая свою некогда либеральную репутацию — «национально-прогрессивным». Здесь буржуазная мысль, не перебиваемая никакими непосредственными гуманными стремлениями, нашла себе подобающее выражение в проповеди всяких ограничений по отношению к целым народностям.

Подведя итог всему сказанному, мы в немногих словах можем указать направление «Северного вестника» в существенных вопросах его программы. Направление это должно быть названо идеалистическим — как в научной, так и в жизненной области. Критический идеализм, как мы уже сказали, обнимает все стороны человеческой жизни. По самому духу своему идеалистическая философия является источником беспощадной критики в двух направлениях. Разбирая весь материал познавательного процесса, она бесстрашно разрушает всякие иллюзии догматического мышления. В области эстетики критическая философия первая обрисовала и оценила значение художественных наслаждений, придав красоте — в произведениях искусства — возвышенный символический смысл. Проникая в глубину души, где скрыта воля — причина человеческой деятельности, — она открывает пред мыслящим сознанием самое широкое поприще для практической деятельности. При

рассмотрении жизненных вопросов всех видов и порядков — идеализм берет за основание истинно философское понятие личности с ее разнообразными потребностями низшего и высшего порядка. Изучая практическую жизнь человечества, он не смиряет своих радикальных требований в угоду каким бы то ни было историческим обстоятельствам и условиям жизни. Он не вступает ни в какие компромиссы с заблуждениями века, отвергает всякие паллиативы в вопросах социального благополучия и, отмечая различные ступени в историческом процессе развития, ни на одной из них не останавливается с полным удовлетворением. Повсюду он преследует разлагающий яд буржуазности. Его задача — вечное прогрессирующее, его оружие — строгая беспощадная научная критика, обращенная на жизнь человеческой души и на жизнь социальную.



Манифест «Идеализм и буржуазность» появился в журнале «Северный вестник» в период, когда сотрудничество символистов с журналом было наиболее интенсивным. Это дает основание рассматривать манифест в ряду других программных документов предсимволизма.

Период, когда «новое искусство» делало первые шаги в литературе, был отмечен господством так называемой «гражданской поэзии», ранние манифесты будущих символистов именно на нее направляли свои критические стрелы. Гражданская поэзия идейно питалась и опиралась преимущественно на публицистику, символизм как новое литературное течение с первых шагов развивался в тесном взаимодействии с идеалистической философией. Окончательно это прояснилось позднее, в 1900-е гг., в эпоху возникновения Религиозно-философских собраний, на страницах журнала «Новый путь» и его наследника — «Вопросы жизни», где одновременно сотрудничали литераторы-символисты и философы-идеалисты, но первый шаг по направлению к этому симбиозу был сделан на страницах «Северного вестника» (1900).

Несомненны заслуги Вольнского в расчистке пути, по которому пойдет дальнейшее развитие символизма: «Северный вестник» начал борьбу за автономию критики от публицистики, по принципиальным соображениям он не присоединялся ни к одному литературному лагерю — ни либеральному, ни консервативному, пытаясь утвердить себя в литературном процессе в качестве «третьей силы», тем самым пролагая путь, которым в дальнейшем пошла вся периодика символизма, также не пытавшаяся опираться на наличные литературные силы. В позиции журнала была еще одна особенность, также имевшая продолжение в истории символистских изданий и вызывавшая недоумение у читателей «Северного вестника». Вл. Соловьев писал Н. Я. Гроту: «Укажите мне (за исключением „Северного вестника“, известного своими аномалиями) другой какой-нибудь журнал — русский или европейский, который бы печатал на своих страницах насмешливые редакционные отзывы об изданиях своих постоянных сотрудников» (цит. по: Соловьев Вл. Письма:

В 4 т. СПб., 1908. Т. 1. С. 101). Символистская периодика и в этом отношении была наследницей Вольнского — и журнал «Весы», и «Новый путь» не делали собственных сотрудников «неприкасаемыми» для критики на страницах собственного журнала. При всем том представление о задачах искусства Вольнского и Гуревич было весьма своеобразным и оно не оказало влияния на их авторов-символистов. Вольнский ценил в искусстве символистов возможность сочетать «мир явлений с таинственным миром божества» (Северный вестник. 1896. № 12. С. 253), но порицал при этом черты декадентского индивидуализма, родоначальником которого считал Леонардо да Винчи, заинтересовавшего Вольнского во время совместной поездки с Мережковскими по Италии в 1896 г., после которой был опубликован цикл статей в журнале «Северный вестник» (1897. № 9–12; 1898. № 1–4).



¹ О кантианстве Вольнского подробнее см.: *Иванова Е. В.* «Северный вестник» // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века, 1890–1904. М., 1982. С. 94; *Куприяновский П. В.* А. Вольнский-критик // Куприяновский П. В. «Оглядываюсь на прошлое...»: Журнал «Северный вестник» 1890-х годов и его литературная позиция. Воронеж, 2009. С. 55–57, 60.

² Традиционно идеализм связывался с консервативной мыслью, от которой Вольнский предпочитал дистанцироваться (см.: Там же. С. 98–101).

³ Об итальянском философе и богослове А. Розмини-Сербатто см.: *Эри В. Ф.* Розмини и его теория знания: Исследование по истории итальянской философии XIX столетия. М., 1914.

⁴ Об итальянском священнике, философе и государственном деятеле В. Джоберти см.: *Эри В. Ф.* Философия Джоберти. М., 1916.

⁵ Имеется в виду журнал «Вестник Европы», издававшийся с момента основания в 1866 г. М. М. Стасюлевичем.

⁶ Речь идет о журнале «Русская мысль», издававшемся с 1880 г. В рассматриваемый период фактическим руководителем журнала был В. А. Гольцев.

⁷ Имеется в виду народнический журнал «Русское богатство», который издавался группой пайщиков. Фактическим руководителем журнала в рассматриваемый период был Н. К. Михайловский.

⁸ Субъективный метод — направление в социологической мысли конца XIX в., одним из пропагандистов которого являлся критик Н. К. Михайловский. Сторонники субъективного метода считали, что социальное познание мира неотделимо от нравственной его оценки личностью, то есть опирается на субъективное восприятие мира.

⁹ Имеются в виду журналы консервативной ориентации: «Русский вестник» (основан в 1856 г. М. Н. Катковым, в рассматриваемый период редактором журнала был Ф. Н. Берг) и «Русское обозрение» (основан в 1890 г., в рассматриваемый период редактором был А. А. Александров).

¹⁰ Речь идет о журнале «Наблюдатель», издававшемся с 1882 г. А. А. Пятковским и называвшем себя «прогрессивным» по сравнению с близкими по политической ориентации «Русским вестником» и «Русским обозрением».



Зинаида Венгерова

Зинаида Афанасьевна Венгерова (1867–1941) — литературный критик, переводчик и историк западноевропейской литературы. Была ученицей Ал. Н. Веселовского, под руководством которого она изучала английскую литературу на Бестужевских курсах в 1884–1887 гг. В последующие годы она совершенствовала свое знание французской и английской словесности в Сорбонне и в Англии. В 1890-е гг. она вошла в круг писателей и критиков, группировавшихся вокруг журнала «Северный вестник» (см.: *Иванова Е. В.* З. А. Венгерова // Русские писатели, 1800–1917: Биограф. словарь. М., 1989. Т. 1. С. 413). На его страницах, а также в журнале «Вестник Европы» и др. она публикует статьи о современных течениях в английской и французской литературе. Именно Венгерова популяризировала для русского читателя явления европейского нового искусства (Верлена, Малларме, Рембо, Метерлинка, Уайльда, Гюисманса и др.), обращаясь также к его истокам и предтечам. Следуя академической традиции историко-сравнительного литературоведения, она стремилась объективно представить литературные портреты современных писателей, точно передавая декларируемые ими эстетические программы. Сами по себе ее статьи не являются манифестами, но они стали своего рода литературными посредниками, благодаря которым русский читатель знакомился с эстетическими декларациями и художественной практикой европейского декадентства и символизма. Наиболее значимые журнальные статьи Венгеровой были позже объединены в издание «Литературные характеристики» (СПб., 1897–1910. Т. 1–3).



Поэты-символисты во Франции



Первыми представителями символизма во французской поэзии считаются два диссидента парнасской школы¹ — Поль Верлен и Стефан Маллармэ, но начала внесенной ими реформы кроются уже в многих предшествовавших им поэтах, и причины, вызвавшие эту новейшую эволюцию

Впервые: Вестник Европы. 1892. Т. 157, № 9. С. 115–143

поэзии, тесно связаны с общественной историей Франции за последние двадцать пять лет. Их следует искать прежде всего в том общем пессимизме, который охватил французское общество в конце второй империи² и превратился после событий 1871 года в безнадежный упадок духа.³ В философии это настроение породило учение Тэна, отвергающего существование всякого нравственного критерия для оценки поступков людей. В литературе влияние пессимизма было столь же глубокое: наряду с натурализмом, отрицающим всякие высшие побуждения в человеческой душе, он создал новое искусство, ставящее себе целью наибольшее удаление от людей и житейских интересов в область чистого искусства и отвлеченной красоты. <...>

Во Франции с последним романтиком исчез последний певец общественных интересов, разлад между жизнью и искусством породил сменившую романтиков школу поэтов-парнасцев и создал вместе с тем один из элементов будущей символической поэзии. <...> С другой стороны, одновременно с первыми поэтами парнасской школы явился стоящий особо от них поэт, разделявший их презрительное отношение к жизни и к толпе, но обогативший вместе с тем поэзию новым элементом, внесший в нее «новое трепетание» (*un nouveau frisson*), как выражался про него В. Гюго.⁴ Мы говорим о Бодлэре, первом создавшем поэзию декадентского типа задолго до того, как придумано было название декадентства. <...>

Пессимизм в общественном настроении с одной стороны и поэзия Бодлэра с другой приготовили путь поэтам-символистам. Но прежде чем последние выступили на сцену, французская поэзия прошла через период господства парнасской школы, завещавшей своим преемникам доведенную до классической красоты художественность и гармоничность поэтической формы. <...>

Для символистов парнасская школа имела большое значение; она внесла третий элемент, обуславливающий их творчество: идеал чистой красоты и заботу о внешней отделке стиха. <...>

II

Верлэн при своей оригинальности своего творчества и своего языка оставался в пределах французской грамматики и не считал неясность недостатком в поэте; он делал свою поэзию доступной читателю, насколько это позволяли его подчас не-

обычайные, понятные лишь ему одному настроения и ощущения. Иначе поступает Стефан Маллармэ, который внес в поэзию понятие об искусстве как о чем-то противоположном духу «толпы». С его точки зрения, чем более поэт удаляется от понимания людей, тем ближе он к совершенству, и идеальный поэт для него — тот, кто говорит символами, понятными лишь таким же поэтам, как он сам.

Маллармэ выступил, как и Верлэн, в «*Parnasse Contemporain*».⁵ Там напечатан отрывок его поэмы «*Hérodiade*»,⁶ написанной совершенно понятно и выдержанной по форме в спокойном духе «парнасцев»; но самая идея поэмы, загадочный образ Иродиады, с ее исключительной любовью к своей собственной красоте, с ее чувством ужаса перед профанирующим прикосновением какого бы то ни было смертного, с ее таинственным сознанием своего высшего мистического назначения, предвещает уже в авторе будущего сторонника правила «*le beau, c'est le rare*».⁷

Маллармэ отказался впоследствии от этих первых поэтических опытов, порицая их общедоступность, и ушел в мечты об иной поэзии, о никем еще не осуществленном поэтическом произведении, которое соединило бы в себе идеал красоты и правды и было бы символом всех усилий человеческого ума в стремлении постичь смысл бытия. Свое понимание целей искусства Маллармэ не старался проводить сразу в образцах своего творчества, полагая, что время еще не созрело для осуществления его идеала; но своими теоретическими рассуждениями и изредка тем или другим загадочным сонетом он приобрел известность в литературных кружках и стал вместе с Верлэном главой школы еще раньше, чем последний провозгласил его гениальным поэтом в «*Poètes Maudits*».⁸ Гораздо позже также вышел в свет сборник его поэтических и прозаических произведений «*Vers et prose*».⁹ Верлэн представил его публике под покровом загадочности и презрения к славе: «Занятый исключительно красотой, — говорит автор „*Poètes Maudits*“, — Маллармэ считает ясность второстепенным качеством, и если только его стих звучен, полон, изыскан и, если нужно, нежен и смел, он пренебрегает всем, чтобы нравиться лишь тонким ценителям, среди которых он сам строже всех». <...>

Искусство для него есть нечто совершенно обособленное от жизни, жизнь в самом себе. Поэт должен быть творцом, поэзия — искусство размеров и рифм — должна быть музыкой и создавать свой особый мир ощущений, настроений. Сюжет



Ш. Бодлер. Фото



Портрет Ст. Малларме. 1876. Худ. Э. Мане

поэмы служит лишь объяснением того, чем вызвано то или другое ощущение, задача поэта передать музыкой слов и их сочетаний охватившее его душу настроение. Самого Маллармэ волнуют прежде всего философские или вернее метафизические идеи: отсюда вся его поэзия выражает восторг творчества. Для него мир внешний и мир, создаваемый художником, одинаково существуют; второй для него важнее, радостнее, потому что он приобщает поэта к таинству мироздания. За явлениями реальной жизни Маллармэ видит более возвышенный мир искусства, все реальные предметы для него — символы мира идей. Все его творчество объясняется этой двойственностью взгляда на предметы его поэзии, т. е. на природу, произведения искусства, мифологические сказания. Восторг, которым исполняет поэта идея творчества, объясняет, почему Маллармэ довел символизм до крайности и изгнал ясность образов и сравнений из своей поэзии, заменив их темными символами и отвлеченными идеями. Он сам следующим образом объясняет сущность символизма. «Назвать предмет, — говорит он, — значит уничтожить три четверти наслаждения, доставляемого чтением поэмы, так как это наслаждение составляется из постепенного угадывания. Возбудить мысль о предмете — вот чего должен добиваться поэт. Вот идеальное употребление тайны, составляющей символ: вызывать мало-помалу мысль о предмете, чтобы показать известное душевное настроение, или, напротив, избрать предмет и из него вывести душевное настроение целым рядом разгадок. В поэзии должна всегда быть тайна, в этом цель литературы». <...>

III

Верлен со своими попытками обогатить французскую поэзию своеобразными настроениями и ритмами и освежить многие давно забытые размеры поэтов XVI в. и Маллармэ со своей загадочной поэзией определили путь новому течению поэзии. Идя по намеченному ими пути, символическая поэзия должна была сделаться реакцией против научного направления реалистической школы с ее стремлением к анализу ощущений. Они выставили на место анализа принцип синтеза, стремление «suggérer tout l'homme par tout l'art». ¹⁰ В то время как аналитическое искусство определяло и рассматривало в подробностях свои сюжеты, синтетическая поэзия схватывает их в их сложности и возбуждает в читателе понимание их посредством от-

тенков и тонкости литературных форм. Следствием такого понимания искусства является требование, чтобы поэт не излагал свои мысли, а лишь намекал на них. Он не должен никогда ясно высказывать своей идеи, говорят теоретики символизма. Пусть она показывается и исчезает в постоянной игре света и теней до самого конца, когда она выкажется во всем своем великолелии; тогда только читатель почувствует волнующую его радость открытия. На упрек в темноте символической поэзии художник должен отвечать, что слова — одежда мысли и что всякая одежда есть покров. Чем выше мысль, тем больше она нуждается в покрове. Из того же принципа проистекает крайняя заботливость символистов об языке. Слова имеют для них значение музыкальных звуков; они стремятся сделать их равносильными неясным и весьма сложным ощущениям, отголоском которых является их поэзия. Для этого им недостаточен академический язык, слишком изобилующий синонимами для того, чтобы быть точным. Они черпают из богатой сокровищницы средневекового французского языка и вводят в употребление забытые выражения Ронсара и его предшественников XV и XIV века; кроме того их поэзия испещрена словами католического культа, привлекающими их своей пышностью и мистицизмом. <...>

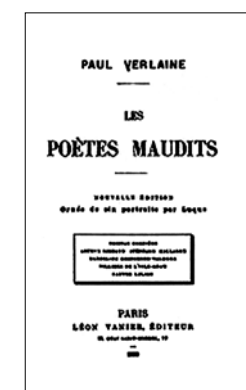
Артур Рембо — наиболее восхваляемый самими символистами из новых поэтов и вместе с тем наименее понятный из них для непредупрежденного читателя. Его жизнь и его творчество окружены некоторого рода легендой. Все, что он когда-либо писал в прозе или в стихах (если можно назвать стихами его произвольные размеры, в которых рифма большей частью заменена ассонансами), относятся к периоду первой его молодости, к 1869–71 годам, когда ему было около 18 лет. Таким образом он является не последователем первых символистов, а выступившим одновременно с ними пророком новых путей искусства. Но эти юношеские произведения никому не были известны, пока в начале 80-х годов Верлен не провозгласил их гениальными. Рембо слишком презирал суждение публики, чтобы позволить напечатать что-нибудь из своих откровений. «Проклятый таким образом самим собой этот проклятый поэт», — говорит про него Верлен в своем восторженном очерке. С тех пор, т. е. со времени появления «Poètes Maudits», Рембо исчез — одни говорят, что он умер; другие — что он занимается научными исследованиями в Азии; третьи, наконец, — что он



А. Рембо. 1872.
Рис. П. Верлена



Портрет П. Верлена.
1866. Худ. Г. Курбэ



Обложка книги
П. Верлена «Poètes
Maudits» (Paris. 1884)

спокойно живет на западе Франции, преданный очень прозаичной, чисто практической деятельности. Его жизненный образ сделался неясным: как поэт, он витает над символистами, как мистическая тень. <...>

Из изложенных нами в общих чертах взглядов на искусство новых поэтов и из рассмотренных образцов их творчества можно видеть, что начатое и поддерживаемое ими движение символизма имеет серьезное значение и несомненно оставит след в литературе. Открыв новые горизонты «d'un art suggestif»,¹¹ символизм делал невозможным возврат к холодной поэзии «парнасцев», которая, давая законченные описания в своих произведениях, не возбуждает творческой мысли читателя, не связывает его душу с таинственными сторонами бытия.

Символизму отказывают в названии школы на том основании, что в стремлениях его представителей мало общего, что они не носят отпечатка единства, как у романтиков или парнасцев. Легко убедиться, что, несмотря на резко выраженную индивидуальность каждого из лучших поэтов символизма, их поэтика является вполне определенной и представляет полную реакцию против вторжения положительной науки в область искусства, — вторжения, которое может иметь художественную цену лишь тогда, когда оно открывает душе новые перспективы, не подлежащие рассмотрению разума. <...>



Статья открыла для русского читателя новую французскую поэзию. Как писал В. Брюсов, она была для него как «целое откровение» (*Брюсов В. Из моей жизни. М., 1927. С. 76*).

¹ Название группы французских поэтов (К. Мендеса, Сюлли-Прюдом, Ж. М. Эредиа, А. Лемуана и др.), возникшее после выхода в Париже поэтической антологии «Современный Парнас» (*фр. Le Parnasse contemporain, 1866; 1871, 1876*). Поэты парнасской школы противопоставили свое творчество поэзии и поэтике романтизма. Периодом активной деятельности парнасской школы принято считать тридцатилетие между серединой 1860-х и серединой 1890-х гг.

² Период в истории Франции с 1852 по 1870 г. 2 декабря 1852 г. была установлена конституционная монархия во главе с племянником Наполеона I Луи Наполеоном Бонапартом, принявшим имя Наполеона III. После того, как Наполеон III в ходе франко-прусской войны попал в немецкий плен под Седаном (сентябрь 1870 г.), собравшееся в Бордо Национальное собрание низложило его, и Вторая империя перестала существовать. Вскоре во Франции была провозглашена Третья республика.

³ Речь идет о событиях 1871 г., произошедших во Франции, — Парижской Коммуне, первой пролетарской революции и первом правительстве рабочего класса, просуществовавшем в Париже 72 дня.

⁴ Слова В. Гюго по поводу второго издания сборника стихов Ш. Бодлера «Цветы зла» (1861).

⁵ Первая публикация С. Малларме (десять стихотворений) состоялась в сборнике «Современный Парнас» (1866). Восемь стихотворений П. Верлена также были опубликованы в «Современном Парнасе» (1866).

⁶ «Hérodiade» («Иродиада», 1867–1869) — незавершенная драматическая поэма С. Малларме. Во втором выпуске за 1871 г. «Современного Парнаса» был напечатан ее фрагментарный вариант.

⁷ «прекрасное — это редкость» (*фр.*)

⁸ «Проклятые поэты» (*фр.*) — книга литературно-критических статей П. Верлена (1884), содержащая очерки об отверженных и непризнанных собратьях по перу: Т. Корбьере, А. Рембо и С. Малларме. При переиздании книги в 1888 г. в нее были добавлены очерки о М. Деборд-Вальмор, Вилье де Лиль-Адане и самом Верлене (он фигурировал под анаграммой «бедный Лелиан» — *Pauvre Lelian*).

⁹ «Стихи и проза» (*фр.*) — название сборника стихов и поэм в прозе С. Малларме (1894).

¹⁰ «через все искусство раскрыть всего человека» (*фр.*)

¹¹ «суггестивное искусство» (*фр.*)



Родоначальник английского символизма



Английский прерафаэлитизм¹ был первым цельным и определенным проявлением нового течения в поэзии и живописи второй половины XIX нашего века. Отдельные же художники, родственные новому пониманию искусства, появлялись в Англии и раньше, оставаясь чуждыми своим современникам и представляя исключительные явления в творчестве своего времени. <...>

Мы упоминали о живописце Тернере, порвавшим уже в начале века с классическими традициями в пейзажной живописи. Другой предвозвестник новой эры жил еще раньше, во второй половине XVII в., и создал среди академического века королевы Анны своеобразный мир поэзии и живописи, бросающей вызов реализму во имя свободы воображения. Мы говорим о Вильяме Блэке, авторе «пророческих книг»² и живописце, написавшем целый ряд картин и иллюстраций к своей поэзии, вызывающих в жителе нередко чувство ужаса колоссально-

Впервые: Северный вестник. 1896. № 9. Отд. I. С. 81–99

стью и странностью своего замысла. Прародитель современного символизма в английском искусстве, соединяя в себе мистика-окультиста с поэтом, для которого его таинственные видения являются лишь отражениями отвлеченных истин, Уильям Блэк указал искусству путь философского понимания природы и красоты, получающей у него сокровенный смысл. Непонятый своими современниками и причисляемый к мистическим доктринарам вроде Сведенборга, Блэк нашел истинных ценителей лишь в сравнительно недавнее время. <...>

II

Уильям Блэк родился с талантом и темпераментом поэта и с миссией пророка среди века, торжествующего победу разума во всех областях человеческого мышления. <...> Подобно Бёме и Сведенборгу, Блэк был духовидцем и все образы его гигантской фантазии возникали в его воображении в реальном виде. Но между ним и его предшественниками было существенное различие: откровения свыше принимались ими в непосредственном своем виде и порождали вследствие этого фантастические представления о невидимом мире, выдаваемые ими за неоспоримую правду. В противоположность им, Блэк был прежде всего проникнут сознанием тайны, которая доступна человеку лишь в отражающих ее символах, а не объясняющих ее формулах. В нем не было догматизма, делающего чуждыми современному писателю учения оккультистов прежних времен. То, что он провозглашает, близко человеку, а не стоит вне его, как, например, изображения загробной жизни у Бёме и Сведенборга. Все поэмы Блэка — если этим именем можно обозначить его своеобразные по форме произведения — излагают историю возникновения человечества. Идейная основа его поэзии может быть сведена к нескольким основным принципам, показывающим, как далеко ушел мистик-поэт от догматиков оккультизма. Природа, как учит внутренний смысл поэм Блэка, обозначает собой лишь один вид жизни духа. Искусство является другим, более высоким видом. Но для того, чтобы искусство могло подняться на должную высоту, оно должно освободиться от уз памяти, связывающей его с природой. Природа — или мироздание — явилась результатом того, что сознание, бывшее вначале ясновидящим, сузилось под властью пяти чувств и под воздействием закона и аргументаций. Такое сузившееся сознание наступило при распадении мирового духа, отдельные



Уильям Блейк. 1807. Гравюра с картины Т. Филлипса

элементы которого стали получать представления один о другом. Затем разделение духа повело к образованию материи (этим именем обозначается одно из отделившихся состояний духа), как только порождено было первое ограниченное сознание. Но роковая склонность к делимости имела дальнейшие результаты. Сознание все более суживалось и, когда произошло разделение человека на мужчину и женщину, образовало умственный и эмоциональный эгоизм. Это и было «падением» человека. Результат его — вечная война. Нравственное чувство борется с страстью, рассудок с надеждой, память с вдохновением, материя с любовью.

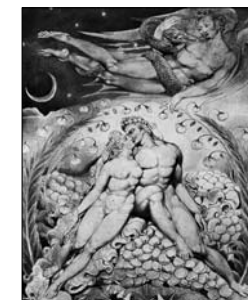
Изображение является единственной человеческой способностью, которая имеет отношение как к природе, так и к человеческому духу. Изображение как бы вносит дух в природу, вселяется в природу и утрачивает свой духовный характер для того, чтобы природа, являясь символом, не была бы более источником заблуждений. Это понятие о воображении легло в основание созданного Блэком образа Христа, так же как понятие о природе воплощено у него в образах Сатаны и Адама. Говоря, что Христос избавил Адама (и Еву) от превращения в сатану, Блэк тем самым говорит, что воображение спасает разум (и страсть) от превращения в иллюзию — т. е. природу.

Пророками и апостолами, проповедниками и миссионерами этого искупления являются художники и поэты. Искусство и поэзия, прибегающие к символизму, постоянно напоминают нам, что сама природа есть символ. Помнить же это — значит быть избавленным от смерти и распада, которые составляют удел природы.

В этом учении самыми характерными являются две черты: противопоставление воображения действительности, искусства природе, и провозглашение поэта толкователем природы. Тут уже включается цельное эстетическое понимание, соединяющее одинокого в своем веке апостола с искусством новейшего времени. Доказывая, что воображение есть просветленное сознание, не ограниченное пятью чувствами, данными природой, Блэк бесконечно раздвинул границы поэзии и искусства. Из подчиненной спутницы природы, во всем и всегда прислушивающейся к голосу своей законодательницы, искусство делается самостоятельным, становится глашатаем своей, особой правды, столь же действительной для духовного зора, как реальная природа для внешних чувств человека. Роль поэта отождествляется у Блэка с миссией пророка. Этим путем



У. Блейк. Великий Архитектор. 1794



У. Блейк. Сатана задумывает искусить Адама и Еву

искусство роднится с философией, заменяя только точные формулы последней поэтическим образом и обращаясь к воображению, в то время как философия обращается к разуму. <...>

Значение Вильяма Блэка для истории английской символической поэзии кажется нам несомненным; он представляет большой интерес, как своими положительными, так и отрицательными сторонами. Блэк создал новые настроения и новое понимание красоты, основанной на контрастах, на протесте против ограниченности видимой природы, на приобщении человеческого вечному. Его поэзия служит ярким образцом истинного символизма, сочетающего жизненность формы с глубиной философского замысла, и прямо вытекающего из тех настроений, которые уже нарождались в английском поэте XVIII века. Но вместе с тем некоторыми заблуждениями своими он дал незабвенный урок поэтам всех времен вообще, а нашего времени в частности, — не уходить от природы, не погружаться всецело в свой умственный мир, забывая вечный, неиссякаемый источник вдохновения. <...>



¹ Прерафаэлитизм — течение в английской литературе и живописи второй половины XIX в. Его представители (Д. Г. Россетти, У. Моррис, Х. Хант и др.) ставили целью возрождение эстетики раннеренессансного искусства. Творческая деятельность прерафаэлитов обозначила переход к символистскому типу мышления в искусстве. В недрах прерафаэлитской эстетики возникли предпосылки для перехода к символистскому пониманию мира (см.: Венгерова З. А. Литературные характеристики: Прерафаэлитское движение в Англии. СПб., 1897. Т. 1).

² «Пророческие книги» объединяют десять нерифмованных аллегорических поэм английского поэта Уильяма Блейка («Бракосочетание Неба и Ада», 1790–1793; «Французская революция», 1791; «Америка», 1793 и др.), где в фантастической форме поэт стремился передать свои размышления о судьбах человечества, об извечной борьбе против несправедливости и надежду на конечную победу добра. В «Пророческих книгах» поэтический текст и изображение составляют единое целое.



Дмитрий Мережковский

Дмитрий Сергеевич Мережковский (1865–1941) — писатель, литературный критик, публицист. В первом его поэтическом сборнике «Стихотворения» (СПб., 1888) ощутимы отзвуки либерально-народнических идей. В первой половине 1890-х гг. Мережковский начинает писать (отчасти под влиянием Э. По, Ш. Бодлера и др. западных художников) в духе «декадентской» (с элементами мистицизма) поэзии, призванной выразить мысли и настроения людей «конца века». Предвестием нарождавшегося русского символизма стала его книга «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (СПб., 1893). В художественном творчестве искания Д. С. Мережковского отразились в сборниках «Символы» (СПб., 1892) и «Новые стихотворения. 1891–1895» (СПб., 1896). В 1890-е гг. он написал в духе «субъективной критики» ряд оригинальных очерков и этюдов о русских и зарубежных классиках (вошли в книгу «Вечные спутники», 1897). В то время заметное влияние оказали на писателя воззрения Ф. Ницше (критика догматического христианства, идеи «кончины мира», «сверхчеловека» и др.). На рубеже веков были созданы крупные произведения, принесшие Мережковскому европейскую известность: философско-критическое исследование «Л. Толстой и Достоевский» (1901–1902) и историческая трилогия «Христос и Антихрист» (1895–1905). В работе о Л. Толстом и Достоевском Мережковский рассмотрел творчество великих русских художников в контексте всемирной духовной культуры, стремясь постичь религиозный смысл их напряженных исканий. В исторической трилогии воплотилась такая черта Мережковского, как «благопристойное уважение к большим масштабам мирового прошлого» (Н. Бердяев). Внимание писателя привлекли те исторические эпохи, где скрещивались тенденции упадка и духовного возрождения, которые он видел и в современной ему жизни. В романах, как и в критике и публицистике, проявилась склонность Д. С. Мережковского к некоторому схематизму, мышлению антитезами. Его историософия сводилась, по существу, к универсальной идее противоборства «духа» и «плоти», «земного» и «небесного», христианства и язычества,

Богочеловека и человекобога, Христа и Антихриста. Д. С. Мережковский был одним из тех так называемых богоискателей, кто в начале века выдвинул концепцию «нового религиозного сознания», предполагавшую синтез разнородных идей в некоем грядущем царстве Духа. С проповедью неохристианства, духовной реформации Д. С. Мережковский выступал и как радикально настроенный публицист (например, сборники статей «Грядущий хам», 1906; «Не мир, но меч», 1908), и как религиозно-общественный деятель. Так, он явился одним из инициаторов и организаторов Религиозно-философских собраний в Петербурге (1901–1903), вместе с З. Н. Гиппиус и П. П. Перцовым основал религиозно-философский журнал «Новый путь» (1903–1904). В 1910-е гг. примечательным явлением стало переосмысление Д. С. Мережковским в контексте идей «религиозной общественности» некоторых крупных представителей демократической интеллигенции: Белинского («Завет Белинского», 1915), Некрасова («Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев», 1915), Горького («Не святая Русь», 1916).

Враждебно восприняв Октябрьскую революцию 1917 г., писатель (вместе с З. Н. Гиппиус) в 1920 г. эмигрировал во Францию. Основные произведения, созданные за границей («Атлантида», «Иисус Неизвестный», «Лики святых» и др.), так или иначе связаны с ключевыми идеями художника и мыслителя о духовном перерождении мира, воцарении на земле истинного христианства и т. д.

По словам А. В. Лаврова, Мережковский вошел в историю русской литературы «как один из наиболее характерных и последовательных выразителей символистского мироощущения, видевший в творческом акте форму воплощения универсальных жизнестроительных концепций и осмыслявший все явления истории и культуры как форму становления единой, телеологически развивающейся мистической идеи» (Русские писатели: Биограф. словарь, 1800–1917. М., 1999. Т. 3. С. 26).



О ПРИЧИНАХ УПАДКА И О НОВЫХ ТЕЧЕНИЯХ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

IV

Начала нового идеализма в произведениях ТУРГЕНЕВА, ГОНЧАРОВА, ДОСТОЕВСКОГО и Л. Толстого



эпоху наивной теологии и догматической метафизики область *Непознаваемого* постоянно смешивалась с областью *непознанного*. Люди не умели их разграни-

чивать и не понимали всей глубины и безнадежности своего незнания. Мистическое чувство вторгалось в пределы точных опытных исследований и разрушало их. С другой стороны, грубый материализм догматических форм поработал религиозное чувство. <...> Никогда еще пограничная черта науки и веры не была такой резкой и неумолимой, никогда еще глаза людей не испытывали такого невыносимого контраста тени и света. Между тем как по эту сторону явлений твердая почва науки залита ярким светом, область, лежащая по ту сторону плотины, по выражению Карлейля¹ — «глубина священного незнания», ночь, из которой все мы вышли и в которую должны неминуемо вернуться, более непроницаема, чем когда-либо. В прежние времена метафизика набрасывала на нее свой блестящий и туманный покров. Первобытная легенда хотя немного освещала эту бездну своим тусклым, но утешительным светом.

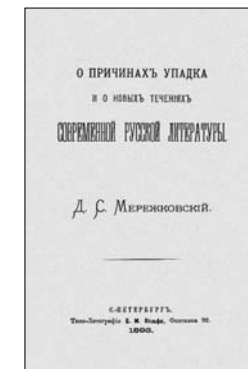
Теперь последний догматический покров навеки сорван, последний мистический луч потухает. И вот современные люди стоят, беззащитные, — лицом к лицу с несказанным мраком, на пограничной черте света и тени, и уже более ничто не ограждает их сердца от страшного холода, веющего из бездны.

Куда бы мы ни уходили, как бы мы ни прятались за плотину научной критики, всем существом мы чувствуем близость тайны, близость океана. Никаких преград! Мы свободны и одиноки!.. С этим ужасом не может сравниться никакой поработанный мистицизм прошлых веков. Никогда еще люди так не чувствовали сердцем необходимость верить и так не понимали разумом невозможности верить. В этом болезненном, неразрешимом диссонансе, этом трагическом противоречии, так же как в небывалой умственной свободе, в смелости отрицания, заключается наиболее характерная черта мистической потребности XIX века.

Наше время должно определить двумя противоположными чертами — это время самого крайнего *материализма* и вместе с тем страстных *идеальных* порывов духа. Мы присутствуем при великой, многозначительной борьбе двух взглядов на жизнь, двух диаметрально противоположных мирозерцаний. Последние требования религиозного чувства сталкиваются с последними выводами опытных знаний.

Умственная борьба, наполняющая XIX век, не могла не отразиться на современной литературе.

Преобладающий вкус толпы — до сих пор реалистический. Художественный материализм соответствует научному и нравственному материализму. Пошлая сторона отрицания,



Обложка книги Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (СПб., 1893)

Впервые:
Мережковский Д.
С. О причинах упадка
и о новых течениях
современной русской
литературы. СПб.,
1893. С. 37–56; 77–101.

отсутствие высшей идеальной культуры, цивилизованное варварство среди грандиозных изобретений техники — все это наложило своеобразную печать на отношение современной толпы к искусству.

Недавно Э. Золя сказал следующие весьма характерные слова о молодых поэтах Франции, так называемых *символистах*, некоему m. Huret — газетному интервьюисту, написавшему книгу «L'enguête sur l'évolution littéraire en France».² Я приведу слова эти буквально, чтобы не ослабить их переводом:

«Mais que vient-on offrir pour nous remplacer? Pour faire contre-poids à l'immense labeur positiviste de ces cinquante dernières années, on nous montre une vague étiquette „symboliste“, recouvrant quelque vers de pacotille. Pour clore l'étonnante fin de ce siècle énorme, pour formuler cette angoisse universelle du doute, cet ébranlement des esprits assoiffés de certitudes, voici le ramage obscur, voici les quatre sous de vers de mirliton de quelques assidus de brasserie... En s'attardant à des bêtises, à des niaiseries pareilles, à ce moment si grave de l'évolution des idées, ils me font l'effet tous ces jeunes gens, qui ont tous de trente à quarante ans, de coquilles de noisettes qui danseraient sur la chute du Niagara».*

Автор Ругон-Маккаров³ имеет право торжествовать. Кажется, ни одно из гениальнейших произведений прошлого не пользовалось таким материальным успехом, таким ореолом газетной громоподобной рекламы, как позитивный роман. Журналисты с благоговением и завистью высчитывают, какой вышины пирамиду можно было бы воздвигнуть из желтых томиков «Nana» и «Pot-Bouille».⁴ На русский язык, на который не переведены удобопонятным образом даже величайшие произведения мировой литературы, последний роман Золя переводится с изумительным рвением по пяти, по шести раз.⁵ Тот же самый любознательный Гюрэ отыскал главу поэтов-символистов Поля Верлена в его любимом, плохоньком кафе на бульваре Saint-Michel. Перед репортером был человек уже

* «Что они предлагают, чтобы нас заменить? Как на противовес огромной позитивной работе последних пятидесяти лет указывают на неопределенный этикетик «символизм», прикрывающий бездарные вирши. Чтобы завершить изумительный конец этого громадного века, чтобы выразить всеобщую горечь сомнения, тревогу умов, жаждущих чего-нибудь незыблемого, нам предлагают неясное щебетание, грошовой вздорные песенки, сочиненные трактирными завсегдатаями! Все эти молодые люди (которым — кстати сказать — за тридцать, за сорок лет), занятые, в столь важный момент исторической эволюции идей, подобными глупостями, подобным ребячеством, кажутся мне ореховыми скорлупками, пляшущими на водопаде Ниагары».

немолодой, сильно помятый жизнью, с чувственным «лицом фавна», с мечтательным и нежным взором, с огромным, лысым черепом. Поль Верлен беден. Не без гордости, свойственной «униженным и оскорбленным», он называет своей единственной матерью «l'assistance publique» — общественное призрение. Конечно, такому человеку далеко до академических кресел рядом с П. Лоти, о которых пламенно и ревниво мечтает Золя.

Но все-таки автор «Débauche»,⁶ как истинный парижанин, слишком увлечен современностью, шумом и суетой литературного мгновения.

Непростительная ошибка — думать, что художественный идеализм — какое-то вчерашнее изобретение парижской моды. Это возвращение к древнему, вечному, никогда не умиравшему.

Вот чем страшны, должно быть, для Золя эти молодые литературные мятежники. Какое мне дело, что один из двух — нищий, полжизни проведенный в тюрьмах и больницах, а другой — литературный владыка — не сегодня, так завтра член Академии? Какое мне дело, что у одного пирамида желтых томиков, а у символистов — «quatre sous de vers de mirliton?»⁷ Да, и четыре лирических стиха могут быть прекраснее и правдивее целой серии грандиозных романов. Сила этих мечтателей в их *возмущении*.

В сущности, все поколение конца XIX века носит в душе своей то же возмущение против удушающего мертвенного позитивизма, который камнем лежит на нашем сердце. Очень может быть, что они погибнут, что им ничего не удастся сделать. Но придут другие и все-таки будут продолжать их дело, потому это дело — *живое*.

«Да, скоро и с великой жаждой взыщутся люди за вполне изгнанным на время чистым и благородным». Вот что предрек автор «Фауста» 60 лет тому назад, и теперь мы замечаем, что слова его начинают исполняться. «И что такое реальность сама по себе? Нам доставляет удовольствие ее правдивое изображение, которое может дать нам более отчетливое знание о некоторых вещах; но собственно польза для высшего, что в нас есть, заключается в идеале, который исходит из сердца поэта». Потом Гёте формулировал эту мысль еще более сильно: «*чем несоизмеримее и для ума недостижимее данное поэтическое произведение, тем оно прекраснее*».* Золя не мешало бы вспомнить, что эти слова принадлежат не своевольным мечтателям-симво-

* Из «Разговоров Гёте с Эккерманом». Перевод Д. В. Аверкиева.⁸

листам, жалким ореховым скорлупкам, пляшущим на Ниагаре, а величайшему поэту-натуралисту XIX века.

Тот же Гёте говорил, что поэтическое произведение должно быть *символично*. Что такое символ?⁹

В Акрополе над архитравом Парфенона до наших дней сохранились немногие следы барельефа, изображающего самую обыденную и, по-видимому, незначительную сцену: нагие, стройные юноши ведут молодых коней и спокойно и радостно мускулистыми руками они укрощают их. Все это исполнено с большим реализмом, если хотите даже натурализмом, — знанием человеческого тела и природы. Но ведь едва ли не больший натурализм — в египетских фресках. И однако они совсем *иначе* действуют на зрителя. Вы смотрите на них как на любопытный этнографический документ, так же как на страницу современного экспериментального романа. Что-то совсем другое привлекает вас к барельефу Парфенона. Вы чувствуете в нем веяние *идеальной* человеческой культуры, *символ* свободного эллинского духа. Человек укрощает зверя. Это — не только сцена из будничной жизни, но вместе с тем — целое откровение божественной стороны нашего духа. Вот почему такое неистребимое величие, такое спокойствие и полнота жизни в искаленном обломке мрамора, над которым пролетели тысячелетия. Подобный символизм проникает все создания греческого искусства. Разве Алькестис¹⁰ Эврипида, умирающая, чтобы спасти мужа, — не символ материнской жалости, которая одухотворяет любовь мужчины и женщины? Разве Антигона¹¹ Софокла — не символ религиозно-девственной красоты женских характеров, которая впоследствии отразилась в средневековых Мадоннах?

У Ибсена в «Норе»¹² есть характерная подробность: во время важного для всей драмы диалога двух действующих лиц входит служанка и вносит лампу. Сразу в освещенной комнате тон разговора меняется. Черта, достойная физиолога-натуралиста. Смена физической темноты и света действует на наш внутренний мир. Под реалистической подробностью скрывается художественный *символ*. Трудно сказать почему, но вы долго не забудете этого многозначительного соответствия между переменной разговора и лампой, которая озаряет туманные вечерние сумерки. Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности. Если же автор искусственно их придумывает, чтобы выразить какую-нибудь идею, они превращаются в мертвые аллегории, которые ни-



Барельеф Парфенона

чего кроме отвращения, как все мертвое, не могут возбудить. Последние минуты агонии m-me Bovary, сопровождаемые пошленькой песенкой шарманщика о любви, сцена сумасшествия в первых лучах восходящего солнца, после трагической ночи в «Gespenster»,¹³ написаны с более беспощадным психологическим *натурализмом*, с большим проникновением в реальную действительность, чем самые смелые человеческие документы позитивного романа. Но у Ибсена и Флобера, рядом с течением выраженных словами мыслей, вы невольно чувствуете другое, более глубокое течение.

«Мысль изреченная есть ложь».¹⁴ В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя.

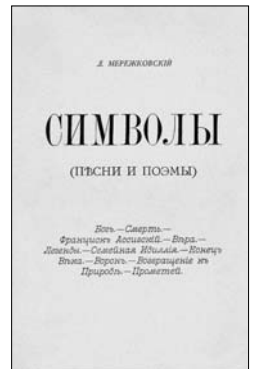
Символами могут быть и характеры. Санчо Панса и Фауст, Дон Кихот и Гамлет, Дон-Жуан и Фальстаф, по выражению Гёте, — Schwankende Gestalten.¹⁵

Сновидения, которые преследуют человечество, иногда повторяются из века в век, от поколения к поколению сопутствуют ему. Идею таких *символических характеров* никакими словами нельзя передать, ибо слова только определяют, ограничивают мысль, а символы выражают безграничную сторону мысли.

Вместе с тем мы не можем довольствоваться грубоватой фотографической точностью экспериментальных снимков. Мы требуем и предчувствуем, по намекам Флобера, Мопассана, Тургенева, Ибсена, новые, еще не открытые миры впечатлительности. Эта жадность к неиспытанному, погоня за неуловимыми оттенками, за темным и бессознательным в нашей чувствительности — характерная черта грядущей идеальной поэзии. Еще Бодлер и Эдгар По¹⁶ говорили, что прекрасное должно несколько *удивлять*, казаться неожиданным и редким. Французские критики более или менее удачно назвали эту черту — *импрессионизмом*.

Таковы три главных элемента нового искусства: *мистическое содержание*, *символы* и расширение художественной впечатлительности.

Великая плеяда русских писателей: Толстой, Тургенев, Достоевский, Гончаров с несравненной силой и полнотой воспроизводят все три основы идеальной поэзии.



Обложка книги Д. С. Мережковского «Символы» (СПб., 1892)

Начну с Тургенева. Русские рецензенты имели бестактность видеть в нем публициста и с этой точки зрения предъявляли ему требования. С надлежащим ли одобрением или порицанием изображен человек 30-х годов? Потом человек 40-х годов, потом нигилист 70-х годов и т. д. и т. д. Одни защищали Тургенева, другие утверждали, что он в лице Базарова оскорбил молодое поколение. Странно теперь читать эти защиты, эти нападки! Подобное недоразумение могло возникнуть только из коренного непонимания. Впрочем, и сам Тургенев подал отчасти повод к недоразумению.

Он писал свои большие романы на модные общественные темы, на так называемые жгучие вопросы дня. В этом великом человеке был все-таки литературный модник, то, что французы называют «модернист». Как почти все поэты, он не сознавал, в чем именно его оригинальность и сила.

Характерно письмо Тургенева к редактору «Вестника Европы» при посылке «Стихотворений в прозе». Великий русский поэт как будто просит снисхождения у г. Стасюлевича к своим лучшим созданиям.¹⁷ Он сам, по-видимому, не понимает их цены и не без некоторой нерешимости является перед русской публикой только поэтом, извиняясь за отсутствие обычной реалистической формы и модной темы. Художник не подозревает, что в двадцати строках «Стихотворений в прозе» он делает целые поэтические открытия, что эти «безделушки» едва ли не драгоценнее и не бессмертнее таких серьезных общественных типов, как Рудин, Лаврецкий, Инсаров. Разработка политических тем, жгучие вопросы дня, улавливания разных веяний в больших романах Тургенева с такими сенсационными заглавиями, как «Новь», «Отцы и дети», «Накануне», «Вешние воды», начинают стареть, делаются условными и чуждыми нам, отодвигаются на второй план.

И перед нами все более и более выступает другой, не модный и зато не стареющий Тургенев, которого почти не подозревали наши критики-реалисты.

Конечно, Тургенев, как все истинные поэты, знал жизнь и людей. Холодный наблюдатель, с горечью познавший пошлость и уродство действительности, утонченный современный скептик, он в то же время — властелин полуфантастического, ему одному доступного мира. Вспомните поэмы в прозе, — как будто полные гармонии и совершенства пушкинского стиха, «Живые мощи», «Бежин луг», «Довольно», «Призраки», «Собака», в особенности «Песнь торжествующей любви»

и «Стихотворения в прозе». Вот где неподражаемый, оригинальный Тургенев, сам себе не знающий цены, вот где он царь обаятельного мира. Здесь комизм, уродство бытовых типов, людская пошлость служат ему только, чтобы отметить красоту фантастического. Рядом с Фетом, Тютчевым, Полонским, Майковым он продолжал дело Пушкина, он раздвигал пределы нашего *русского понимания красоты*, завоевал целые области еще неведомой чувствительности, открыл новые звуки, новые стороны русского языка.

Как непреодолимо в Тургеневе тяготение к фантастическому, видно из женских фигур его больших общественных романов. Это бесплотные и бескровные призраки, родные сестры Морелла и Лигейя¹⁸ из новелл Эдгара По. Таких идеальных девушек и женщин ни в России и нигде на земле не бывало. Тургенев на этих женских видениях, которые находятся иногда в неприятной дисгармонии с реальной обстановкой романа, отдыхает от пошлости и уродства живых, не фантастических людей, от близких его уму, не сердцу, вопросов дня.

Кроме женщин, природа — область, где он никогда не изменяет себе. Как поэт верит в сверхъестественную жизнь природы! Как этот скептик XIX века умеет смотреть на нее детскими очами. <...> Говоря о природе, Тургенев всегда умеет найти сочетания слов, самых обыкновенных русских слов, которые вдруг меняются, делаются новыми, только что в первый раз произнесенными и неожиданно близкими сердцу: они оказывают на душу действие властное, *чудотворное, как настоящие поэтические заклинания*: нельзя им противиться, нельзя сразу не увидеть того, что поэт хочет нам показать.

Есть русские писатели, которые превосходят Тургенева силой художественного реализма, глубиной психологического анализа и общественных мотивов, но нет больше такого пленительного и могучего *волшебника слова*. Тургенев — великий русский художник-импрессионист. И в силу этой важнейшей и бессознательной черты своего творчества, почти совсем неразработанной нашими критиками, он истинный предвестник нового идеального искусства, грядущего в России на смену утилитарному пошлому реализму.

То же критическое недоразумение преследовало Гончарова. Его считали, да и он сам себя считал, исключительно — реальным художником, правдивым бытописателем помещичьей жизни в эпоху крепостного права. <...> Но вместе с тем типы Гончарова весьма отличаются от *исключительно бытовых ти-*

пов, какие мы встречаем, например, у Островского и Писемского, у Диккенса и Теккерея. Помимо жизненной типичности Обломова вас привлекает к нему высшая красота вечных комических образов (как Фальстаф, Дон-Кихот, Санчо Панса). Это не только Илья Ильич, которого вы, кажется, вчера еще видели в халате, но и громадное, идейное обобщение целой стороны русской жизни.

Гончаров из всех наших писателей обладает вместе с Гоголем наибольшей способностью символизма. Каждое его произведение — художественная система образов, под которыми скрыта вдохновенная мысль. Читая их, вы испытываете то же особенное, ни с чем не сравнимое чувство широты и простора, которое возбуждает грандиозная архитектура, — как будто входите в огромное, светлое и прекрасное здание. Характеры — только часть целого, как отдельные статуи и барельефы, размещенные в здании, — только ряд символов, нужных поэту, чтобы возвысить читателя от созерцания частного явления к созерцанию вечного.

Способность философского обобщения характеров чрезмерно сильна в Гончарове; иногда она прорывает, как острие, живую художественную ткань романа и является в совершенной наготе: например, Штольц — уже не символ, а мертвая аллегория. Противоположность таких типов, как практическая Марфенька и поэтическая Вера, как эстетик Райский и нигилист Волохов, как мечтательный Обломов и деятельный Штольц, — разве это не чистейший и притом произвольный, *глубоко реальный символизм!* Сам Гончаров в одной критической статье признается, что бабушка в «Обрыве» была для него не только характером живого человека, но и воплощением России. вспомните ту гениальную сцену, когда Вера останавливается на минуту перед образом Спасителя в древней часовне и тропинкой, ведущей к *Обрыву*, к беседке, где ждет ее Марк Волохов. Вера, как идеальное воплощение души современного человека, колеблется и недоумевает, где же правда — здесь, в кротких, строгих очах Спасителя, в древней часовне, или там за «Обрывом», в злобной, страшной и обаятельной проповеди нового человека?

И такого поэта наши литературные судьи считали отживающим типом эстетика, точным, но неглубоким бытописателем помещичьих нравов! Но когда от реалистической критики, от столь прославленных ею *бытовых* комедий и романов не остается ни следа, произведения Гончарова, мало понятные в наш

век художественного материализма, возродятся в полной, идеальной красоте. Он один из величайших в современной европейской литературе творцов человеческих душ, *художников-символистов*.

Гончаров и Тургенев, в эпоху грубого реализма, бессознательно, непреодолимым инстинктом отыскивали новую форму, Достоевский и Толстой — новое мистическое содержание идеального искусства.

Быть может, никто из писателей современной Европы не чувствовал так, как Достоевский, всю неисчерпаемую, никем не открытую *новизну* величайшей книги прошлого — Евангелия.

По откровенным признаниям его любимых героев Ивана Карамазова, Раскольникова, Ставрогина ясно видно, что верующий Достоевский не страшился подходить к последним пределам сомнения, не закрывал глаза ни перед одним из крайних и безнадежных выводов современного знания, понимая глубоким умом их неотразимость. Прочтите исповедь «Великого Инквизитора», признания и сцену самоубийства Кириллова в «Бесах», вы согласитесь, что в Достоевском было это преступное любопытство мятежной мысли, эта дерзость посягновения на величайшие святыни долга и веры, то демоническое, что в Байроне Бодлер называет *le satanique*.¹⁹

Достоевский — человек, дерзающий беспредельно сомневаться и в то же время имеющий силу беспредельно верить.

Безнравственность Ставрогина, Ивана Карамазова — не от бессилия и пошлости, а от избытка силы, от презрения к жалким, земным целям добродетели — напоминает безнравственность Печорина, так же как весь мистицизм Достоевского в преемственной глубокой связи с мистицизмом Лермонтова.

Паскаль был одержим непрерывным чувством тайны мира, чувством бездны, физиологическим страхом Непознаваемого, который у философа XVII в. едва не переходит в сумасшествие. Достоевский одержим не страхом, а любовью к бездне. Ему нечего бояться ее, он никогда не выходил из нее. Она не рядом с ним, как у Паскаля, а в нем самом. Каждый из нас носит в себе эту внутреннюю психологическую бездну. Но сознание наше только скользит по ее поверхности: мы живем и умираем, не познав своей сердечной глубины.

Достоевский даже не боится смерти, как Толстой. Для него почти нет этого страшного перехода, этой границы между жизнью и смертью.

Душа петербургских ростовщиков и каторжников «Мертвого дома», самая будничная, серая жизнь для него — *так же таинственна и непостижима, как смерть*. Он давно уже привык к чувству психологической бездны, как птица — к воздуху, рыба — к воде. По краю пропасти, от которой у нас голова кружится, по самым крутым и обрывистым тропинкам он ходит легко и свободно, как мы — по большим дорогам. И в ту минуту, когда кажется, что вот-вот художник погибнет, что дальше идти некуда, что это уже — не искусство, а современная нейростения, мучительное безумие, — он выходит из бездны, торжествующий, вынося вечную правду жизни, умиление и веру в человека, редкие, никому не доступные цветы поэзии, растущие только над пропастями.

Всюду, как рудокоп с лампочкой — в подземные колодцы и галереи, он проникает, вооруженный ослепительным светом неутолимо-жадного психологического анализа, этим разрушительным, все покровы срывающим, *дерзновенным любопытством* современного знания. У него, искреннего проповедника христианского смирения, так же как у самых гордых мятежников Байрона и Лермонтова, душа, никогда ничего на земле не боявшаяся.

Довольно, впрочем, взглянуть на бледное, изможденное и все же могучее лицо русского писателя, чтобы почувствовать, что это вовсе не наивный поборник общедоступных и умеренно-гуманных идей вроде Жорж Занд и Диккенса, о нет! — прежде всего, это избранник роковой силы, как Данте, выходец из ада, только из ада внутреннего, вечного, неразрушимого никакими научными открытиями, никакими сомнениями.

Таков он. Вся душа его соткана из контрастов, из противоречий, запутанных в неразрешимый узел.

Как он понимал прелесть целомудрия! Нежная, стыдливая красота его женских фигур — не романтическая, идеализированная и в сущности никогда не существовавшая на земле девственность тургеневских эфирных видений, — это целомудренная красота живых, даже страстных женщин.

А его отроческие фигуры! Вспомните Алешу Карамазова. Как он любил детей! Как перед этой русской жалостью к детям ничтожна слащавая сантиментальность Диккенса. Достоевский глубже всех художников понял слова Спасителя: «Истинно говорю вам: кто не примет царствия Божия, как дитя, тот не войдет в него».

И этот же человек — самый утонченный, самый болезненный и мучительный из сладострастников. У героев его мрач-

ные, разрушительные экстазы чувственности граничат с эпилепсией, с жестокостью. Сладострастие — бездна, и он исследовал его с бесстрашным любопытством, как все бездны человеческого сердца. Ужасно то, что нет такой глубины порока, где бы он забывал о прелести, об ангельской красоте целомудрия.

<...> И в Толстом, как во всех современных людях, — то же мучительное раздвоение. Рядом с бессознательной, донныне еще не исследованной творческой силой в нем скрывается утилитарный и методический проповедник, нечто вроде современного пуританина. В «Исповеди» он вполне искренно признает величайшие поэтические создания всей своей жизни печальным недоразумением, считает их безнравственными, отрекается от «Войны и мира», от «Анны Карениной». О, конечно, это святотатственное отречение, эту хулу на собственный гений, т. е. на Духа Божия, живущего в нем, написал не великий свободный поэт, а ограниченный и добродетельный пуританин. <...> То, от чего пуританин Толстой отрекается с ужасом, как от преступления, то именно и оправдывает его перед судом человеческим и перед Высшим Судом. Он не уверит нас, что новое сочинение о беременности «нужнее» людям, чем Анна Каренина. Его брошюры о пьянстве и о куренье табаку скоро отойдут в область литературно-исторических анекдотов. Но никогда не перестанут потрясать душу людей такие *драгоценно-беспользные* страницы, как смерть князя Андрея в «Войне и мире», ибо воистину *нужно людям только бескорыстное и бесполезное*. <...>

Когда сердце человеческое устанет от современного позитивизма и возжаждет неутолимо новой веры и обратится к Богу, только тогда люди вполне оценят, что он сделал для них, этот сам себя не познавший гений.

Мы отчасти предугадываем значение двух наших писателей-мистиков Толстого и Достоевского, видя, как они действуют на современных людей Запада. До сих пор мы только брали у Европы, ничего ей не возвращая. Теперь мы замечаем признаки нашего влияния на всемирную поэзию. Это первая победа русского духа. В Толстом и Достоевском, в их глубоком мистицизме мы почувствовали свою духовную силу, но еще не доверяем ей и удивляемся.

Пушкин показал нам «русскую меру красоты». Толстой и Достоевский показали Европе русскую меру свободного религиозного чувства. <...>

От великих перехожу к поколению современных литературных эпигонов. Все их несчастье определяется словами: *после великих*. Они родились между двумя мирами. Бездна отделяет их от прежних наивных реалистов, вроде Писемского, Глеба Успенского, даже Островского. Они взяли художественный импрессионизм у Тургенева, язык философских символов — у Гончарова, глубокое мистическое содержание — у Толстого и Достоевского. Все эти элементы нового идеального искусства они сделали более сознательными, попытались ввести даже в критику, обнажили от посторонних реалистических наслоений, *обострили и ослабили*. В эпоху крайнего торжества литературной пошлости и художественного позитивизма они не имеют силы бороться с надвигающимся варварством. Произносят то, что нужно, слово истины, но *тихим голосом*, так что далекая толпа не может услышать. Как будто у них в груди не хватает дыхания, в жилах — крови. Слабые и нежные дети вечерних сумерек!²⁰ <...>

Может быть, современное поколение русских писателей-эпигонов возрастет и окрепнет. Во всяком случае, они теперь в России — единственная живая литературная сила. У них — достаточно в сердце огня и мужества, чтобы среди дряхлого мира всецело принадлежать будущему.

Своими неопытными, еще слабыми руками они пытаются поднять слишком тяжелое для них знамя грядущего идеализма.

В чем бы ни обвиняли современное поколение, как бы над ним ни смеялись, оно исполнит свое *героическое призвание* — умереть, передав следующему, более счастливому поколению искру новой жизни. <...>



VI

СОВРЕМЕННОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ПОКОЛЕНИЕ

Изнерадостному Гёте случалось говорить: «немецкий писатель — немецкий мученик». С гораздо большим правом можно сказать: русский писатель — русский мученик.

В. М. Гаршин был в полном смысле мученик современной русской литературы. <...>

Все произведения Гаршина могли бы уместиться в одном томике. Но зато эта маленькая книга едва ли когда-нибудь исчезнет из русской литературы. В ней есть художественное совершенство, т. е. единственное, чего время и обстоятельства не могут разрушить.

Гаршин даже после своих великих предшественников смелый новатор. Он бесповоротно и окончательно порвал с условными традициями бытового реалистического романа, владычество которого наполняет середину XIX века и только теперь на наших глазах понемногу начинает слабеть. Во всем, что он написал, от первой до последней строки, — ни одного неверного звука. Абсолютная, беспредельная искренность, которая вызывает беспредельное доверие читателя. В такой поэзии есть что-то священное и страшное, как в исповеди. Он создал язык особенный, еще небывалый, поражающий краткостью: из прозы Гаршина, как из лирического стихотворения, как из песни, слова не выкинешь. В конце века, несмотря на подавляющее влияние предшественников, великих создателей романа, Гаршин возвращается к идеальной форме, преобладавшей в начале XIX века, — к лирической поэме. <...>

На грубую и жестокую действительность Гаршин не набрасывает поэтической дымки. Он ни перед чем не останавливается, ищет правды, какой бы она ни была чудовищной, срывает все покровы, обнажает все язвы. Рядом с лирическим поэтом — в нем беспощадный физиолог и натуралист. Получается действие еще в литературе небывалое. По контрасту обаятельного изящества формы с невыносимым ужасом внутреннего содержания — мы встречаем нечто подобное только в новеллах Эдгара По.

Первый рассказ Гаршина на военную тему «Три дня»²¹ явился после Толстого. Но — несомненный признак большой силы — он произвел впечатление новое, независимое от автора «Войны и мира» и «Севастопольских рассказов».

Гаршин прежде всего хочет выразить чувство, им самим испытанное, — ужас перед бессмыслицей и уродством войны. Как поэт, как лирик, он жертвует всем для охватившего его страстного порыва. Он идет прямо к цели, не тратя ни одного лишнего слова. Он отстраняет психологические мотивы, изображение характеров, мелочи обстановки. <...> Здесь главное *два символа*, два человека, живой и мертвый, палач и жертва, *Люди и Война*. Мало-помалу этот зловонный, распухший под знойным солнцем труп в солдатском мундире с блестящими пуговицами делается воплощением всего ужаса и безобразия *Войны*. Раненый рядом с трупом — воплощение разумного человечества, начинающего войну во имя стихийной любви к родине. Таким образом все, что испытывает безличный, безымянный, неведомый человек, получает для нас глубокое значение,



В. М. Гаршин. 1885.
Фото

и натурализм в описании страшного хода тления порождает ряд поэтических символов. Реальная повесть превращается в лирическую поэму. <...> Действие такой сосредоточенной лирической силы ограниченнее, но глубже, чем действие эпоса. Подобное произведение входит в сердце читателя, как острие. <...> Дело в том, что на самом конце острия есть у него капля смертельного яда. Это — яд мысли, яд того неразрешимого сомнения, которое довело Гаршина до безумия. И ему достаточно слабого, почти нежного укола, чтобы яд вошел в кровь и отравил самого читателя.

Таких лириков мало интересуют индивидуальные особенности человеческих характеров. Гаршин иногда совсем покидает людей. В чудной поэме «Attalea princeps» героиня — роскошная пальма. <...> В каждом слове рассказа вы чувствуете тот же возвышенный символизм, как в последних произведениях Тургенева. <...> Борьба гибких зеленых листьев с железом, безнадежная и неутолимая жажда свободы — все это символ трагической судьбы самого поэта. Такая же лирическая поэма в прозе — «Красный Цветок». <...>

Зло мира заключено для безумца в этом таинственном символе крови, невинно проливаемой, в *Красном Цветке*. Кто дерзнет сорвать его, уничтожит зло на земле, но сам погибнет. Сумасшедший герой приносит великую и бесполезную жертву, срывает цветок и умирает за людей. <...>

Сердце Гаршина, как сердце этого безумного подвижника, жаждет неутолимо чудесного, жаждет Бога. <...> Поэт, имевший несчастье родиться в эпоху и в стране, где отрицание сделалось синонимом умственной независимости, был создан для веры, и только вера в *бесконечный идеал* могла спасти его. Но мистическое чувство, как почти все люди его поколения, он считал трусливым отступничеством, рабством, возвращением к старым цепям. Роковая ошибка! Его душа, слабая и женственная, не вынесла этого мучительного раздвоения. Трагическое противоречие XIX века, которое мы уже видели в Толстом и Достоевском — потребность верить, — невозможность верить, — в Гаршине доходит до последней крайности, до пределов безумия. <...>

Чехов,²² подобно Гаршину, откидывает все лишнее, всю беллетристическую шелуху, любезную критикам, возобновляет благородный лаконизм, пленительную простоту и краткость, которые делают прозу сжатую, как стихи. От тяжеловесных бытовых и этнографических очерков, от деловых бумаг пози-

тивного романа он возвращается к форме идеального искусства, не к субъективно-лирической, как у Гаршина, а маленькой *эпической* поэме в прозе. <...>

Он замечает неуловимое. На нервах поэта отзывается каждый трепет жизни, как малейшее прикосновение — на листьях нежного растения. И эта жадная впечатлительность вечно стремится к новому и неиспытанному, ищет никем не слышанных звуков, невиданных оттенков в самой будничной знакомой действительности. Чехову, как и Гаршину, не надо обширного полотна картины. В мимолетных настроениях, в микроскопических уголках, в атомах жизни поэт открывает целые миры, никем еще не исследованные. Ум художника спокоен, но нервы его так же чувствительны, как слишком напряженные струны, которые при малейшем дуновении издают слабый и пленительный звук. <...>

Этим разрушением условной беллетристической формы повести или романа, этой обнаженной простотой и сжатостью прозы, напоминающей стихи, любопытством к неизведанным впечатлениям, жадностью к новой красоте Чехов примыкает к современному поколению художников. Мы видели, что Гаршин действует символами. Чехов — один из верных последователей великого учителя Тургенева на пути к новому грядущему идеализму, он так же, как Тургенев, *импрессионист*.²³ К тому же течению примыкает и современная стихотворная поэзия, из многих талантливых представителей которой я возьму, как наиболее характерных для моего исследования, К. М. Фофанова и Н. М. Минского. <...>

Фофанов прежде всего не эпикурец, подобно Фету, с которым только по внешности он имеет некоторое сходство. Красота для него — может быть, губительное и страшное наслаждение, но во всяком случае не мирный отдых, не роскошь. Фофанов, подобно Гаршину, мученической любовью полюбил красоту и поэзию, для него это был вопрос жизни и смерти.

Если вы ищете здоровья в искусстве, вам не надо и заглядывать в произведения Фофанова. Я не знаю в русской литературе поэта более неровного, болезненного и дисгармонического. <...> Это — поэзия резких и мучительных диссонансов. Это — поэт городской, — порождение тех самых безнадежных петербургских туманов, из которых вышли полубезумные и таинственные герои Достоевского. За каждым его вдохновением вы чувствуете смутный гул никогда не засыпающей столицы, похожий на бред — в сумраке белых ночей, одиночество бед-



Портрет
К. М. Фофанова. 1888.
Худ. И. Е. Репин

ных меблированных комнат, которое доводит всеми покинутых людей до отчаяния, до самоубийства, декорацию грязных улиц Петербурга, которые вдруг, в известный час вечера, при известном оттенке туманной зари, смешанном с голубоватым отблеском электричества, делаются похожими на фантастический и мрачный сон. <...>

Как он верит в свое божественное назначение! Нужна сила, чтобы с таким забвением окружающей действительности проповедовать в современной петербургской толпе:

Вселенная во мне, и я в душе вселенной,
Сроднило с ней меня рождение мое,
В душе моей горит огонь ее священный,
А в ней всегда мое разлито бытие.

.....

Покуда я живу, вселенная сияет,
Умру, со мной умрет бестрепетно она;
Мой дух ее живит, живит и согревает,
И без него она ничтожна и темна.²⁴

<...> Я согласен, что это неровные, если хотите, парадоксальные стихи. Но они выстраданы, в них есть трепет жизни. <...>

Фофанов, подобно Гаршину, почти не знает людей, мало знает природу. Его картины однообразны: вечно — «янтарные зори», «бриллиантовые звезды», «душистые росы», «белые ночи», — в сущности, довольно устарелый арсенал. Но ведь подобного лирика привлекает не сама природа, а то, что лежит там, за пределом ее. <...> Все предметы, все явления для него в высшей степени *прозрачны*. Он смотрит на них, как на одушевленные иероглифы, как на живые символы, в которых скрыта божественная тайна мира. К ней одной он стремится, ее одну он поет! В современной, бездушной толпе это больше, чем мистик, это — *ясновидящий*. <...>

Представитель другого течения в современной русской поэзии — Минский. Фофанов непосредственный, почти бессознательный талант. Влияние культурной среды на него ничтожно. И если хотите, в этом — непоправимая слабость Фофанова, которая навеки ограничивает круг его деятельности. Он никогда не вырвется из заколдованного сна, из царства фей, не вступит в современную умственную жизнь. Минский — поэт мысли и — как ни странно сочетание этих двух слов, оно вполне возможно в новой литературе — поэт-критик.

Развитие его таланта весьма характерно для истории современного поколения. Начал он с подражаний Некрасову, с так называемых «гражданских» мотивов поэзии. Это была довольно неудачная и слабая попытка. <...>

Но вот искренний, оригинальный поэт проснулся в холодном гражданском риторе, и Минский, свернув с гладкой, большой дороги, нашел свою уединенную, тернистую и опасную тропинку. Это глубоко современное внутреннее перерождение, хорошо знакомое людям 80-х годов, он сам описал в интересной книге, потерпевшей полную неудачу, осмеянной и, так сказать, растоптанной всеми литературными партиями. Она озаглавлена несколько вычурно «При свете совести».²⁵ Несмотря на газетно-журнальные гонения, книга эта обратила на себя внимание немногих чутких людей, и кто знает, может быть, она послужит любопытным документом будущему историку русского мистического движения в конце XIX века. Меня мало интересует метафизическая система Минского; это — странный вымысел поэта, оригинальное возрождение пламенного гностицизма древней Александрии III и IV века в современном Петербурге, между Бурениным и Скабичевским.²⁶ Но мне кажется глубоко искренней и весьма знаменательной для умственной эпохи, переживаемой нами, исповедь поэта. Здесь та же скорбь, то же мучительное беспокойство и страстная потребность нового идеализма, как у всех молодых писателей: у Гаршина, Фофанова, Чехова. То, что было святыней прошлого поколения, — народнический реализм, гражданские мотивы в искусстве, вопросы общественной справедливости, — вовсе не исчезают для людей современного поколения, подобных Минскому: они только переносятся на более широкую арену. Вопросы о бесконечном, о смерти, о Боге, все, что позитивисты хотели насильно отвергнуть, все, что является у Толстого, Тургенева, Достоевского в такой обаятельной и художественной форме, возникает снова, но уже без прежней красоты, почти без образов, во всей своей трагической наготе, обостренное, невыносимо-мучительное — философском трактате, похожем на исповедь, и философской лирике, похожей на страницы из дневника человека, больного медленной, но смертельной болезнью. <...>

Разрушительная, безнадежная и все-таки вдохновенная диалектика преобладает у Минского над непосредственным чувством.

Эта поэзия не обещает никакой радости, не заботится о том, чтобы пленить или понравиться, нет, она скорее уязвляет сердце, причиняет ему боль. Ее вдохновение в тонкой, незаметной для толпы, высшей *иронии*, в ненависти к старым богам! Мысль в такой поэзии является без покровов, без образов, почти без красоты, холодная, обнаженная, по выражению Баратынского, «острая, как луч»,²⁷ и дерзновенная. И все в жизни перед ней отстывает, все разлагается и бледнеет — любовь, вера, сама поэзия. Но в конце концов, после иронии, после отрицания, в душе поэта остается то, чего мысль не могла разрушить, то, перед чем сама она разлагается и бледнеет: это — скорбь о невозможной святине, безнадежная потребность веры, неутолимая жажда Бога... <...>

Публика наша до сих пор с младенческим недоумением внимает философскому языку. Она или чувствует, или рассуждает, но не научилась *мыслить*. Самая глубокая и страстная поэзия мысли ей почти недоступна. Наши критики не умеют отличить рассудочной риторики от выстраданной и вдохновенной идеи поэта-философа.

Лучшая похвала такому писателю, как Минский, та, которой Пушкин почтил непонятого и отвергнутого русской критикой Баратынского: «он оригинален, ибо мыслит... он шел своею дорожкой, один и независим».²⁸

В другом месте Пушкин замечает: «У нас литература не есть потребность народная. Писатели получают известность посторонними обстоятельствами, публика мало ими занимается; класс читателей ограничен, и им управляют журналы, которые судят о литературе как о политической экономии, о политической экономии как о музыке, т. е. набум, понаслышке, без всяких основательных правил и сведений, а большею частью по личным расчетам».²⁹ Пушкин писал это в 31 году. Через 60 лет можно повторить его отзыв в применении к современной русской литературе. Мы выйдем из этого всеобщего недоразумения, из этого литературного хаоса только в том случае, если, наконец, прекратится порабощение искусства бесплодным *евнухам поэзии* — критикам-публицистам, если раздастся искренний голос художника об искусстве.³⁰ <...>

До сих пор русские публицисты считали мистическое чувство явным признаком реакционных симпатий, и как бы оно ни было свободно, признавали его в некотором роде изменой либеральному знамени, даже отступничеством. Предрассудок понятный во внешних условиях нашей общественной жизни.

Это — наследие великого либерального просвещения XVIII века. Конечно, не художественный пантеизм Гёте и не божественная скорбь Байрона, а католический *догматизм* в Западной Европе слишком долго служил знаменем всех отмерших, средневековых начал. Исторические формы божественного идеализма слишком долго были опасным орудием порабощения и унижения человеческого духа. В России великое и плодотворное движение шестидесятых годов, благодаря особенностям русского народного темперамента, сопровождалось трезвостью утилитарной и позитивной, практической деловитой сухостью, отрицанием красоты и поэзии, т. е. высшего расцвета европейской освободительной культуры, наконец, презрением к величайшим вопросам жизни, т. е. к вопросам религии и христианской нравственности. Но развенчанная прозаическая, утилитарная свобода и утилитарная справедливость никогда не пленят сердца человеческого. <...>

Никакие позитивные выгоды, никакой утилитарный расчет, а только *творческая вера во что-нибудь бесконечное и бессмертное* может зажечь душу человеческую, создать героев, мучеников и пророков. А ведь и до сих пор не одна промышленность, военные снаряды, пар, машины и электричество двигают народами, но и бескорыстное самопожертвование избранников Духа Божия. XVIII век и его ограниченный скептицизм неправы. Нет! Людям нужна вера, нужен экстаз, нужно священное безумие героев и мучеников.

Только бесконечное мы можем любить бесконечной любовью, т. е. любить до самоотречения, до ненависти к собственной жизни, до смерти. А без этого солнца, без этой любви земля превратится в ледяную глыбу, хотя бы лед и застыл по всем геометрическим законам утилитарной и позитивной механики.

Без веры в божественное начало мира нет на земле красоты, нет справедливости, нет поэзии, нет свободы!

Несмотря на скуку, бездействие, порчу языка, газетно-журнальную анархию, отсутствие крупных талантов и непонятный застой, мы переживаем один из важнейших моментов в историческом развитии русской литературы. Это — подземное, полусознательное и, как вначале всякая творческая сила, невидимое течение. Тайные побегии новой жизни, новой поэзии слабо и непобедимо пробиваются на свет Божий, пока на поверхно-

сти достигает последних пределов торжество литературной пошлости и варварства.

Мы видели, что русские писатели предшествующего поколения с небывалою гениальною силою выразили, несмотря на внешний реализм бытового романа, неутолимую мистическую потребность XIX века. И в широких философских обобщениях, — в символах Гончарова, и в художественной чувствительности, в импрессионизме, в жажде фантастического и чудесного у разочарованного, ни во что не верующего скептика Тургенева, и, главным образом, в глубокой психологии Достоевского, в неутомимом искании новой правды, новой веры — Льва Толстого — всюду чувствуется возрождение вечного идеального искусства, только на время омраченного в России утилитарно-народническим педантизмом критики, на Западе — грубым материализмом экспериментального романа. Современное поколение молодых русских писателей пытается продолжать это движение.

Перед нами — огромная, так сказать, переходная и подготовительная работа. *Мы должны вступить из периода поэзии творческого, непосредственного и стихийного, в период критический, сознательный и культурный.* Это два мира, между которыми целая бездна. Современное поколение имело несчастье родиться между этими двумя мирами, перед этой бездной. Вот чем объясняется его слабость, болезненная тревога, жадное искание новых идеалов и какая-то роковая бесплодность всех усилий. Лучшая молодость и свежесть таланта уходит не на живое творчество, а на внутреннюю ломку и борьбу с пошлым, на переход через бездну *к тому краю, к тому берегу*, к пределам свободного божественного идеализма. Сколько людей погибает в этом переходе или окончательно теряет силы.

Великая позитивная и научная работа последних двух веков, конечно, не прошла даром. Возрождение средневековых *догматических* форм уже немислимо. Потому-то стародавний, вечный идеализм в искусстве мы имеем право назвать *новым*, что он является в сочетании еще небывалом с последними выводами точных знаний, в свете безгранично свободной научной критики и научного натурализма, как неистребимая никакими сомнениями потребность человеческого сердца.

Может быть, современное поколение перед этой огромной задачей *сознательного* литературного воплощения свободного божественного идеализма окажется бессильным, может быть, оно даже погибнет под ее тяжестью. <...>

Впрочем, если даже современному поколению суждено пасть, ему дана радость, едва ли не единственная на земле, ему дано увидеть самый ранний луч, почувствовать первый трепет новой жизни, первое веяние великого будущего.

Когда Дух Божий пронесется над землей, — никто из людей не знает, откуда Он летит и куда... Но противиться Ему невозможно.

Он сильнее человеческой воли и разума, сильнее жизни, сильнее самой смерти.



В основу программной книги Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» легли две лекции, прочитанные автором в Петербурге в декабре 1892 г. Этот трактат традиционно принято считать самым ранним манифестом отечественного символизма. Однако он, в сущности, лишь предвосхищает собственно символистские манифесты. Его стоит рассматривать скорее как одну из самых первых развернутых деклараций, знаменующих начало эпохи русского модернизма.

Для обозначения нарождающегося искусства, которое должно прийти на смену «художественному материализму», «утилитарному реализму», Мережковский широко использовал такие отвлеченные определения, как «новый идеализм», «новая красота», «идеальная поэзия», «новое искусство» и т. п. Характер новаций книги-манифеста довольно точно выразил позднее П. П. Перцов: «...То литературное движение, которое известно под именем символизма и которое окрасило собою в разнообразных проявлениях начало этого столетия, нашло себе в книге Мережковского одно из первых своих воплощений, — и не столько даже в сбивчивых ее утверждениях, сколько в „настроении“, в самом ее тоне. Этот тон делал музыку будущего — и весьма близкого будущего» (Перцов П. П. Литературные воспоминания, 1890–1902 гг. М., 2002. С. 94).

Решительно выступая против плоского, «приземленного» реализма, натурализма и утилитаризма в искусстве, Мережковский стремился утвердить и обосновать идею единства высокой эстетики и религии, без которых, по его мнению, русской литературе неминуемо грозит затяжной кризис, упадок. Много лет спустя в «Автобиографической заметке» он свидетельствовал, что «пытался объяснить учение символизма» не только со стороны эстетической, но и религиозной (Мережковский Д. Акрополь. М., 1991. С. 321). «Новое искусство», по Мережковскому, непременно должно выражать идеальные порывания человеческого духа. Главные составляющие (элементы) такого искусства — «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности». Именно подобного рода творчество, считал Мережковский, способно отразить «возмущение против удушающего мертвенного позитивизма». Расширение впечатлительности (т. е. импрессионизм) — это расширение спектра обостренного восприятия действительности, утонченное художественное изображение природного и человеческого мира во всем изменчивом многообразии их проявлений. Под мистическим содержанием подразумевается глубинная, тайная сущность зримых явлений, скрытая от

«непосвященных»; знаками этой метафизической сферы выступают символы. Мережковский очень широко и весьма приблизительно толковал «символ». Это, с его точки зрения, может быть и обобщенный образ, и какая-то емкая художественная деталь, и типизированный характер (например, Дон-Кихот, Гамлет, Дон-Жуан, Обломов и т. д.). Тем не менее он достаточно четко обозначил такие ключевые свойства символа, как многогранность, неисчерпаемость смыслов, «несказанность». Оппоненты Мережковского расценивали его несколько отвлеченные эстетические установки как уход от насущных проблем реальной жизни. Так, Н. К. Михайловский в пространной рецензии на книгу замечал: «Как и французских символистов, неясность собственной мысли г. Мережковского влечет его от настоящей жизни ко всему неясно мерцающему, таинственному, мистическому, далекому» (*Михайловский Ник. Русское отражение французского символизма // Русское богатство. 1893. № 2. Отд. II. С. 67*). Еще резче высказался А. М. Скабичевский, назвавший Д. С. Мережковского «изменником... родной русской литературе» (Новости и Биржевая газета. 1893. 18 марта).

Провозвестниками «нового идеального искусства» в России писатель объявил Тургенева, Л. Толстого, Достоевского и Гончарова. Он назвал их художниками-символистами. Гончаров и Тургенев отыскивали новую форму, а Достоевский и Л. Толстой — «новое мистическое содержание». Свежие веяния в современной ему литературе Д. С. Мережковский связывал с одухотворением искусства, проникновением в него элементов идеализма, каковыми он считал Красоту, Любовь в ее возвышенных проявлениях, религиозное одушевление, вопросы о «бесконечном», «вечном», о смерти и бессмертии, о Боге. К последователям гениев, унаследовавшим традиции «идеального искусства», Д. С. Мережковский относил таких художников своего поколения, как Гаршин, Чехов, Фофанов, Минский и др.

Некоторые идеи книги (в основном мистико-философского характера) получили затем развитие в концепции «нового религиозного сознания», были подхвачены младшим поколением символистов (А. Белым, А. Блоком, С. Соловьевым и др.).

Очевидно, что наиболее существенные, носящие программный характер мысли и тезисы Д. С. Мережковского, касающиеся его взглядов на ближайшее будущее русской литературы, содержатся в IV и VI разделах книги. Они и воспроизводятся (с некоторыми сокращениями) в данном сборнике.



¹ Британский философ, писатель, историк и публицист Т. Карлейль оказал заметное влияние на русских символистов.

² «Взгляд на литературное движение во Франции» (*фр.*).

³ Имеется в виду обширная серия «экспериментальных» романов Э. Золя под общим названием «Ругон-Маккары. Естественная и социальная история одной семьи в эпоху Второй Империи» (1871–1893).

⁴ Речь идет о романах Э. Золя «Нана» (рус. пер. 1880) и «Накипь» (рус. пер. 1882).

⁵ Романы Золя пользовались большой популярностью в России. Первые девять романов серии «Ругон-Маккары» были известны в русских переводах уже в 1873–1882 гг.

⁶ Имеется в виду роман Э. Золя «Разгром» (1892).

⁷ четыре скверных стиха (*фр.*)

⁸ Имеется в виду книга И. П. Эккермана «Разговоры с Гёте в последние годы его жизни» (1836–1848). Мережковский цитирует ее первый (сокращенный) русский перевод: Разговоры Гёте, собранные Эккерманном / Пер. с нем. <с предисл.> Д. В. Аверкиева. СПб., 1891. Ч. I–II.

⁹ Мережковский первым в России заявил о «символе» как специфической черте нового литературного течения. Для сборника «Символы» (СПб., 1892) Мережковский взял эпитафию из II части «Фауста» Гёте (заключительные стихи (Мистический хор) V акта): «Alles Vergangliche ist nur ein Gleichnis», сопроводив переводом «Все преходящее есть только символ». В немецком Gleichnis — «подобие», «сравнение», а не «символ». Гётевская фраза стала манифестом русского символизма. О неточности перевода см.: Коренева М. Ю. Д. С. Мережковский и немецкая культура: (Ницше и Гёте. Притяжение и отталкивание) // На рубеже XIX–XX веков. Л., 1991. С. 73. Трагедия Мережковским символа была воспринята символистами по-разному.

¹⁰ Речь идет о героине трагедии Еврипида «Алкестида» (438 г. до н. э.). Согласно древней легенде, Алкестида (Алкеста), жена одного из фессалийских царей Адмета, решила добровольно уйти вместо своего мужа в царство мертвых; Геракл, восхищенный мужеством и преданностью женщины, вырывает ее из рук смерти.

¹¹ *Антигона* — легендарная героиня трагедий Софокла «Антигона» (ок. 442 г. до н. э.), «Царь Эдип» (ок. 429 г. до н. э.), «Эдип в Колоне» (401 г. до н. э.). В 1890-е гг. Д. С. Мережковский перевел трагедии «Антигона» и «Царь Эдип». О первой из них он позднее писал: «Эта трагедия мне родная» (*Ежегодник РО ПД. 1991. С. 240*).

¹² «Нора» (др. название «Кукольный дом», 1879) — одна из наиболее популярных в то время драм Г. Ибсена, который привлекал пристальное внимание русских символистов.

¹³ «Призраки» (*нем.*)

¹⁴ Значимая для символистов строка из стихотворения Ф. Тютчева «Silentium» (1830).

¹⁵ кочующие образы (*нем.*)

¹⁶ Ш. Бодлер и Э. По предвосхитили некоторые художественные открытия западных и русских символистов.

¹⁷ Вероятно, имеется в виду письмо И. С. Тургенева к редактору журнала «Вестник Европы» М. М. Стасюлевичу от 29 сент. (11 окт.) 1882 г., в котором он, в частности, писал: «Дай Бог, чтобы мои „Стихотворения в прозе“ имели хотя малую часть того успеха, который Вы им пророчите. Во всяком случае — я уже доволен тем успехом, который они заслужили у Ваших друзей...» (*Тургенев. Письма. Т. 13, кн. 2. С. 54*).

¹⁸ *Морелла* и *Лигейя* — героини одноименных мистических рассказов Э. По.

¹⁹ дьявольщина, дьявольское (*фр.*)

²⁰ Чуть позднее эти же мысли о своем поколении «новых людей» Д. С. Мережковский выразил в программном стихотворении «Дети ночи» (1894):

Мы — над бездною ступени,
Дети мрака, солнца ждем,
Свет увидим и, как тени,
Мы в лучах его умрем.

²¹ Рассказ В. М. Гаршина называется «Четыре дня» (1877).

²² Творчеству раннего Чехова Мережковский посвятил статью «Старый вопрос по поводу нового таланта» (Северный вестник. 1888. № 11. Отд. II).

²³ Здесь Д. С. Мережковский сделал довольно пространное подстрочное примечание, кратко представив других прозаиков, в творчестве которых он улавливал приметы «современного идеализма»: П. Боборькина, И. Ясинского, Н. Лескова, М. Альбова и др. Заключая обзор, Д. С. Мережковский писал: «Все литературные темпераменты, все направления, все школы охвачены одним порывом, волною одного могучего и глубокого течения, предчувствием божественного идеализма, возмущением против бездушного позитивного метода, неутолимой потребностью нового религиозного или философского примирения с Непознаваемым. Всеобъемлющая широта и сила этого страстного, хотя еще неопределенного и непризнанного течения заставляет верить, что ему принадлежит великая будущность».

²⁴ Из стихотворения К. М. Фофанова «Вселенная во мне, и я в душе вселенной...» (1880).

²⁵ В книге «При свете совести» (СПб., 1890) нашло свое философское обоснование религиозно-мистическое мировосприятие Н. М. Минского. «Пусть бесконечности нет, — писал он, — но стремление души вырваться из оков конечного — это стремление бесконечно». По мнению Д. С. Мережковского, в данном сочинении Минского содержались некоторые идеи, служившие религиозно-философской подоплекой «нового искусства».

²⁶ В. П. Буренин и А. М. Скабичевский в восприятии Мережковского отличались сугубо позитивистским, утилитарным подходом к искусству.

²⁷ Перефразированная цитата из стихотворения Е. А. Баратынского «Всё мысль да мысль! Художник бедный слова!...» (1840).

²⁸ Неточная цитата из незавершенной статьи А. С. Пушкина «<Баратынский>» (1830) (см. *Пушкин*. Т. 11. С. 185). Здесь Мережковский также делает подстрочный беглый обзор, касающийся поэтов-современников, в творчестве которых, по его мнению, запечатлелись наиболее характерные проявления «литературного поворота к идеализму»; среди них — Ф. Тютчев, Я. Полонский, А. Майков, С. Надсон, А. Голенищев-Кутузов.

²⁹ Мережковский приводит фрагмент из незавершенной статьи Пушкина «<Баратынский>» (Там же. С. 185–186).

³⁰ Далее Д. С. Мережковский размышляет о новых тенденциях в современной ему художественной критике, лучшими представителями которой он считал С. А. Андреевского, В. Д. Спасовича, Вл. С. Соловьева. Их, с его точки зрения, отличает эстетическая чуткость, свобода в суждениях, стремление найти изящную форму выражения, искренний интерес к «вечным» проблемам бытия; в их критических работах он не видел отпечатка «утилитарно-народнического педантизма».



ДЕКАДЕНТСТВО И ОБЩЕСТВЕННОСТЬ

I



Что же такое «общественность»? Не вдаваясь в сложности и частности, в оттенки и переходы, «общественностью» я прежде всего назову соеди-

ненность человеческих интересов, т. е. превращения их во что-то единое, — и соединенные человеческие усилия по направлению к этому единому.¹

Толпа людей вытаскивает посередине дороги воз из грязи. Правые могут, пожалуй, поссориться с левыми, будут кричать, что нужно тащить не так, — отсюда, а не оттуда; одни, пожалуй, будут мешать другим; но все-таки воз у них один, *всем* им нужно его вытащить, и они, ссорятся или дружат, — все-таки вместе и все как-то к одному этому общему возу относятся. В «общественность» ведь входит и «общественная борьба», не одно «общественное согласие».

Но надо сказать правду: общественность такая, в одном этом понятии, — еще не *общественная жизнь*; то есть именно жизнь-то вся и не может включиться в такую общественность. Между людьми столько же общего, сколько разного. Нашей ревнивой, узкой «общественности» нечего делать с различиями человеческими. И чуть начинается «общественность» — начинается уклон к превращению людей в стадо, в толпу, живущую только одним этим общим возом, общими, относительно воза, согласиями и несогласиями.

<...> «...Личности стирались, родовой типизм сглаживал все резко индивидуальное, *беспокойное*, эксцентрическое. Люди, как товар, становились чем-то гуртовым, дюжинным, дешевле, плоше врозь, но многочисленнее и сильнее в массе. Индивидуальности терялись, как брызги водопада, в общем потоке, не имея даже слабого утешения „блеснуть и отличиться, проходя полосой радуги“. Отсюда противное нам, но естественное равнодушие к жизни ближнего и судьбе лиц: дело в типе, дело в роде, дело в деле — а не в лице. Сегодня засыпало в угольной копи сто человек, завтра будут засыпаны пятьдесят, сегодня на одной железной дороге убито десять человек, завтра убьют пять... и все смотрят на это как на частное зло. Общество предлагает страховаться... что же оно может больше сделать?.. В перевозимом товаре, оттого, что убили чьего-нибудь отца или сына, недостатка не может быть: в живых снарядах для углекопей тоже. Нужна лошадь, нужен работник, а уж именно саврасая ли лошадь или работник Анемподист — совершенно все равно. В этом *все равно* вся тайна замены лиц массами, «поглощение личных самобытностей родом» (Герцен).²

Вот этой-то заменой лиц массами и оканчивается «общественность», где люди, соединяясь, чувствуют себя главным образом и даже только — толпою, компактной массой, где уже



Обложка журнала «Весы». 1906. № 5

ничего не разберешь и никого не различишь. Невольно и бес- сознательно люди сами подрезают и подчищают свои особен- ности, свои различия, не хотят и знать о них, отрекаются от них во имя общности. А между тем это именно отречение и ведет общность, в конце концов, к гибели.

В «общности» не вся правда жизни, а лишь половина прав- ды. Другая половина, обратная — но тоже лишь половина, — у тех людей, в которых мы теперь называем «индивидуалиста- ми».

II

Их все больше и больше в последнее время. Сознание лич- ности обостряется, вопреки всему, растет и — как будто разде- ляет людей, отвлекает их от общей работы, от самого сознания их общности. Но это лишь кажущееся разделение. Лишь вре- менное.

Индивидуалист (говорю о настоящем, не о «декадентах», о них речь впереди) понял или, может быть, почувял, что чело- вечество — не компактная однородная масса, — но мозаичная картина, где каждый кусочек должен быть не похож на другой, различия и по форме, и по цвету, и по размеру, а между тем каж- дый все-таки необходим для общего, прилегает плотно и цель- но *на своем месте*.

Но ведь нужно знать свое место, увидеть форму и цвет, — только тогда можно сложиться в одну картину, а не свалиться в общую кучу. Индивидуалисты и отрываются от «человече- ства», с муками выкарабкиваются из кучи. Индивидуалист не может не отделиться, хотя бы на мгновение — он должен по- чувствовать свою отдельность, иметь ее в себе всю, — и только для того, чтобы действительно найти свое отдельное, ему одно- му соответствующее место в истинной общности.

Действительное сознание «личности» не уничтожает созна- ние «человечества». Чем глубже познается различность, тем ярче ощущается единство, общность.

Этот момент отхождения от общего в личное, в себя, жизнь в отдельности, в своей только отличности — и есть полуправ- да, обратная половине правды теперешних «общественников». Как раз этот момент перелома жизненной правды надвое очень ярко теперь; это наше «настоящее».

И происходит великое, мучительное смешение, трагическая чепуха. Индивидуалисты еще не видят друг друга, обособив-

шись, и ненавидят стадную общественность, от которой оторва- лись, жаждут иной — и не находят; общественники уже совсем лютой ненавистью ненавидят индивидуалистов, не понимая их вовсе, смешивая с декадентами, которые сами совершенно ни с кем не смешаны и даже не могут смешаться. И вот — не- лепость нагромождается на нелепость. Брань на брань. Кровь на кровь. Крик одиночества покрывается ревом стада. Ничего не разберешь. Ничего не различишь. Соединяются, сходятся внешним образом люди, которые дальше друг от друга по су- ществу, нежели я в эту минуту от какого-нибудь негра в Юж- ной Америке. Не умеют увидеть друг друга те, кто должны бы и могут быть вместе.

Дело в корне личное — центростремительное — уродливо пытается нарядиться в общественные одежды, жалко выска- кивает на площадь. Напротив, дела по самому смыслу своему общие, общественные — центробежные — являются какой-то гримасой на общность, точно куча бревен навалена, которая наивно думает, что она — лес.

Был бы жив Герцен — как он кричал бы, с какой утроен- ной силой, что «все к худу». К худу стадная общественность. К худу индивидуалисты с их оторванностью, декаденты с их невинной косностью, одинаковая тупость бессмысленного сна и бессмысленной крови, голод и сытость, благополучие и стра- дание, все, все к худу. Вера в доброе вопреки всему — жалкая иллюзия; надо «знать и видеть», и Герцен видел бы и знал, что это удушливое и невероятное смешение — ко всеобщему по- следнему худу, и даже это последнее худо уже и начинается.

Впрочем, — не случайность же, что он этого не видит. Не случайность, что он жил в свое, а не в наше время. А живи он теперь, — не видел ли бы теперешний Герцен дальше тогдашне- го? И не сказал ли бы он, — тот же, только чуть-чуть не тот, — потому что теперешний: «Да, худо, худо, но именно это худо не к худу, а ко благу. Эта болезнь не к смерти. Больно — но это крылья растут. *Теперь вижу*».

III

Приглядимся, однако, поближе к нашей всеобщей чепухе, рассмотрим хоть один краешек ее, возьмем одну из бесчислен- ных областей ее, а из этой области, еще и еще сузив, один ка- кой-нибудь конкретный пример.

Взглянем хоть на декадентов: какое место занимают они посреди разгорающейся борьбы между «человечеством» и «человеком», между этими двумя враждующими до времени половинами одной правды, — и занимают ли декаденты действительно какое-нибудь место?

Я буду говорить о литературе, и даже очень узко, и о декадентах литературных, но это еще вовсе не значит, что декадент — явление главным образом литературное, или вообще причастное непременно к области искусства. Декадент, как и «общественник» или «индивидуалист», может быть где угодно, кем угодно: швейцаром, чиновником особых поручений, монахом, земским врачом, министром, фабричным рабочим, королем, лавочником, поэтом. Причастные к тому или другому искусству более доступны для наблюдения, более выражаются у этих последних особьей, характерный, декадентский строй души.

Декаденты — в своем роде скопцы, «от чрева матерняго рожденные так». Рожденный скопцом — не виноват; не виноват и декадент, рожденный без одного из самых коренных свойств человеческой души: чувства, неоспоримого, как знание, что *я не один в мире, но окружен мне подобными*. Это ведь так же примитивно и обще-естественно, как иметь нос, два глаза, две руки, иметь зрение, слух — пять обычных чувств. Декадент рожден без этого чувства, — точно рожденный без слуха. И сколько бы вы ему ни объясняли звуки — он о них никогда ничего не поймет, и даже не поверит как следует, что они есть, потому что для веры все-таки нужно, чтобы на нее как-то отвечало внутреннее существо, — было чем ответить, хотя бы в самой темной глубине существа. Индивидуалист, с какой бы болью ни отрывался от компактной массы человечества, как бы ни проклинал «стадную» общественность — он ее понимает, видит; и прокликает-то во имя другой, новой, во имя (пусть бессознательно) соединения двух половин одной правды. То есть во имя «общей жизни», без которой ему дышать трудно. Так же как и у «стадного» общественника нет-нет да и заворочается в душе задавленное, но всегда готовое к бунту чувство личности. Индивидуалист обостряет свое сознание личности на никогда ему не изменяющей почве чувства общности, связанности с другими личностями. У декадента нет этой почвы, нет никакого чувства общности, связанности, ни малейшего. Он просто *не подозревает*, что есть другие, кроме него. Не имея нужной почвы, фона — он не имеет, в собственном смысле слова, и *сознания*

личности. Нечего ему и обострять. У него есть лишь *ощущение* личности, неподвижное, округленное, самодовлейное и слепое. Зрячим ему быть и не нужно, ведь личность эта всегда останется равной себе и одинаковой; ведь она не может стать в соотношение ни с какой другой, потому что другой — нет.

Есть ли это действительно «личность» и какая цена такой личности, реальное ли это *бытие* личности — другой вопрос, да, кажется, даже и не вопрос: слишком легко на него ответить. Но мы этого не касаемся. Мы лишь исследуем.

Настоящий, цельный декадент, «от чрева матерняго» — воистину «дитя природы». Если он так или иначе воплощает в какую-нибудь форму свои переживания духовные, душевные, выявляет их — он делает это как человек, который идет один-одинешенек по лугу и поет песню. Идет и поет. Если случайно за лесом проезжали — песню слышали. Но певец не узнает об этом никогда. Он пел один.

Ищу мою отраду

В себе — себя любя,

И эту серенаду

Слагаю для себя.³

Или, очень близкие этим, строки того же автора через много лет:

Я сам найду мою отраду,

Здесь все мое, здесь только я.

Затеплю тихую лампаду...

Люблю ее. Она моя.⁴

Кто заглянет в окно — увидит лампаду, потому что она теплится. Но кому заглянуть? Никого нет.

«Я вольный ветер, ветер, ветер...» — переливается Бальмонт в лучших своих, наиболее цельных, стихотворениях.⁵ Нежный Блок из новейших все поет себе самому про к нему одному приходящую, им одним виденную «Царицу», «Деву»... Видит себя и ее, для себя и для нее слагает гимны. Сам всегда поймешь, что поешь, — поймешь, что хочешь сказать, когда говоришь; поймет и Царица, потому что ведь и она — Блок же; достаточно брошенных намеков, недоказанных образов, полувоплощенных движений души, знаков, почти не слов; и поэтому декадентская поэзия — не то что не поэзия, но, при всей ее глубо-

кой, иногда святой искренности, — полупоэзия, полуискусство. Она — полупроявленное нечто, она — наполовину рожденный ребенок, недоносок — в громадном большинстве случаев.

Есть декаденты-поэты хорошие и дурные; есть голоса громкие и слабые. Громкий голос скорее долетит до случайно проезжающего за лесом. Может быть проезжающий и скажет: «Какой славный голос. Какая хорошая песня». Но это — случайность, которой могло и не быть. Певец пел для себя, и проезжающего так <и> не видел, как будто его и не было.

«Город, леса, закаты, фабричные трубы, железная дорога, облака, люди — все это одно. Я — это другое. То, — людей, облака и трубы, — я наблюдаю, и оно вокруг меня равномерно расположено, — а это, себя, я ощущаю. Таким образом реально существую лишь я один».⁶

Ясно, что при этом врожденном недостатке души не может быть ни борьбы, ни падений, ни восстаний, никакого движения, кроме как по кругу. И никаких достижений. Какая же борьба, когда нет противника. Какая общественность, если нет никого, и никого тебе не нужно. И зачем особенно стараться выразить полнее свою душу? Она есть, и все в ней уже выражено. Иди и пой, — луг зелен,⁷ ты один, — иди и пой, если поется.

Поется — а потому так много декадентов в поэзии, в литературе и во всяком искусстве. Много подлинных, много и поддельных подражателей формы, недосказанностей и намеков. Но подражателей, фальсификаторов везде много. Всякая искренность может быть взята со вне, как мода.

Я говорю о правоте настоящих, так рожденных, декадентов, но, конечно, жаль мне и страшно, что они теперь, поддерживаемые и окруженные тьмой подражателей и фальсификаторов, так всецело завладели поэзией и литературой, что уже вся она как бы выпадает из общественности. Почти вся поэзия и литература, поскольку она декадентская, — вне движения истории, человечества, вне борьбы между «мы» и «я»; ни она, эта литература, не имеет отношения к движению жизни и мысли, ни жизнь к ней. Я говорю про литературу-искусство, про ее уклон.

Как же это случилось? При всеобщей чепухе смешений, соединении несоединимого, разъединении соединенного, при повсеместной извращенности понятий — ничему не надо удивляться. Говори что хочешь — все равно все слова опрокинуты вверх дном и катятся, — которое поймешь, то и твое.

Личное берется как общее, общее как личное, каждый говорит не то, что хочет, и, наконец, не знает, чего он хочет.

Один только декадент имеет все, что хочет, — «поет на лугу». Никто его не слышит, но выходит так, что как будто он поет не один и не на лугу, как будто декадентство — литература... а ведь литература — общественна...

<...> В заключение, оглядываясь еще раз на всю трагическую и кровавую нелепость последнего времени, на раскалывающуюся пополам правду — на борьбу «общественников» (стадных) с индивидуалистами, на бесплодность борьбы тех и других, — в отдельности, — со всеми внешними условиями жизни, подлежащими уничтожению, — оглядываясь на все это «худо», о котором каркал Герцен, — мне хочется сказать, почему оно нам не кажется таким «худым».

«Стадный» принцип общественности, ненавидящий (скрыто или явно) личность — приводит к «мещанской кристаллизации», по выражению Герцена. Остановившийся индивидуализм может привести к искусственному, более страшному, чем врожденное, декадентству. Но наше упование в том, что индивидуалист не останавливается в себе самом; расширяясь, — он борется со старым соединением людей — во имя нового, такого, где он, при нераздельности с ними, — чувствовал бы и свою неслиянность. А пока — он хочет найти свою душу, чтобы было что отдать.

Герцен думал, что лишь близкие цели объединяют людей. Да, объединяют, соединяют, а по достижении их завтра, послезавтра что? — или новое разъединение, или мещанское, кристаллизованное благополучие. Бунтовщики-индивидуалисты, кажется, поняли, или хоть почувяли, что не «далекие цели — уловка» (так думал Герцен) — но именно близкие, и настоящим образом люди могут быть объединены даже не далекой целью, а лишь *последней* целью. Это первое и главное, необходимейшее условие, чтобы она была *последней*. И не только при ней не выбрасываются за борт, не исчезают «ближайшие» цели, соединение в них, но, напротив, тогда-то сами собой они, как попутные, постоянно будут достигаться, сменяясь одна другой естественно и просто. Они сложатся сами, как сами сложились в сказке Андерсена упрямые льдинки в слово «Вечность», когда Кэй понял что-то высшее и далекое. А раньше он, еще не понимающий, напрасно старался складывать их своими замерзшими руками: ничего не выходило, все распадалось.⁸

Если действительность есть уже люди, начинающие прозревать эту простую правду, которой не видел Герцен, правду объединения целью далекой, последней, если уже есть сознание этой правды в душах людей, живущих сейчас на земле, — не значит ли это, что правда уже на земле, уже коснулась земли? *И может* сойти на землю, *может быть* на ней?

Герцен видел черный темный коридор. Мы, в глубине его, видим белую точку. Что это такое? Выход? Как он далек! Не все ли равно? Лишь бы знать, что он есть. Не мы — выйдут другие.

Герцен сказал: «Ищите близких целей». И грустно думал при конце жизни: «Все-таки ничего не выйдет». Мы вспоминаем другие слова: ищите последнего царства, и остальное все приложится вам.⁹

Мы будем искать и будем думать, даже при конце жизни, что — «выйдет».



Статья Д. С. Мережковского «Декадентство и общественность», опубликованная в брюсовском журнале «Весы», была написана в 1905 г. События того времени во многом определили ее пафос и тональность. Она явно носит декларативный характер.

Есть основания утверждать, что статья создавалась при активном участии З. Н. Гиппиус. Знаменателен сам по себе факт перепечатки ее в сборнике Антона Крайнего (псевдоним З. Н. Гиппиус) «Литературный дневник (1899–1907)» (СПб., 1908. С. 329–346). Кроме того, о более чем вероятном соавторстве Зинаиды Николаевны свидетельствуют внутренне близкая ей проблематика статьи (особенно вопрос о «декадентстве»), а также ощутимые следы гиппиусовского стиля (в некоторых фрагментах).

Д. Мережковский и З. Гиппиус рассматривали «врожденное» декадентство, с одной стороны (с точки зрения социальной), как выражение крайнего индивидуализма, а с другой (с точки зрения искусства), — как проявление «чистого» эстетизма. Преодолеть негативное влияние «декадентства», считали они, можно на путях ревностного служения идеям «религиозной общности», в движении к «далекой цели» — духовному перерождению мира и человека. Примечательно, что взгляды Мережковских, отразившиеся в статье, значительно расходились с принципами, которые исповедовал журнал: «Ни Мережковский, ни З. Гиппиус не поддерживали индивидуалистических лозунгов „Весов“, оба они отмежевывались от защищаемого „скорпионовцами“ принципа автономности искусства...» В свою очередь «идея „религиозной общности“, которую Мережковские проповедовали в то время, бесспорно, была чужда Брюсову...» (Лавров А. В., Максимов Д. Е. «Весы» // Русская литература и журналистика начала XX века, 1905–1917. М., 1984. С. 114, 115). Настаивая на том, что «литература — общественна», что она должна способствовать единению людей, Мережковские, в сущности, открыто противопоставляли себя кружку «Весов», возглавлявшемуся Брюсовым.

Данная статья, видимо, — одно из самых первых и важных программных выступлений Мережковских, в котором отчетливо заявлена идея общественного служения искусства.



¹ О «любви к Единому» как основе «общественности» Мережковский писал в открытом письме к Н. А. Бердяеву «О новом религиозном действии» (Вопросы жизни. 1905. № 10/11. С. 358).

² Мережковский приводит цитату из сочинения А. И. Герцена «Концы и начала» (1862–1863); см.: Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1959. Т. 16. С. 184–185). В то время Мережковский проявлял повышенный интерес к общественным взглядам Герцена. Так, он неоднократно цитировал Герцена в статье «Грядущий хам» (1906).

³ Заключительная строфа стихотворения З. Гиппиус «Серенада» (1897).

⁴ Первая строфа стихотворения З. Гиппиус «Тихое пламя» (1901).

⁵ Вероятно, имеется в виду стихотворение К. Бальмонта «Я вольный ветер, я вечно вею...» из сб. «Тишина» (СПб., 1898). Ср. также заключительную строку его раннего сонета «Лунный свет» (1894): «Я — облачко, я — ветерка дыханье».

⁶ Возможно, цитата, источник которой установить не удалось.

⁷ Намек на статью Андрея Белого «Луг зеленый», опубликованную в журнале «Весы» (1905. № 8).

⁸ Имеется в виду сказка Г.-Х. Андерсена «Снежная королева» (1844).

⁹ Перефразированные слова Евангелия; ср.: «наипаче ищите Царствия Божия, и это все приложится вам» (Лк. 12: 31).



Сергей Дягилев

Сергей Павлович Дягилев (1872–1929) — известный деятель русской и западноевропейской культуры, искусствовед, критик.

В конце 1890-х гг. он явился одним из главных организаторов знаменитого художественного общества «Мир искусства», объединившего молодых живописцев и графиков (А. Бенуа, Л. Бакста, К. Сомова, Е. Лансере и др.). В 1898 г. стал главным редактором основанного им и его друзьями первого в России художественного журнала под тем же названием. Целью этого издания, по убеждению Дягилева, было изучение и наглядное представление образцов как модернистского искусства, так и искусства прошедших эпох во всем их многообразии. В журнале печатались произведения писателей-символистов, статьи на религиозно-философские темы. В основе эстетических воззрений Дягилева лежали идеи органичного синтеза наивысших творческих достижений настоящего и прошлого. С именем Дягилева тесно связаны такие крупные явления отечественного и западноевропейского искусства, как «Русские сезоны за границей» (1907–1914), «Русский балет Дягилева». Характерной чертой его было всегдашнее стремление поддержать новаторские искания современных ему художников.



Сложные вопросы

Наш мнимый упадок

Тот, кто идет за другими,
никогда не опередит их.

Микель Анджело



Задача моя не легка. Мне надо высказать сущность моих художественных убеждений, т. е. прикоснуться к той области, которая с давних лет состоит из ряда неразрешимых дилемм и спутанных вопросов. Нетрудно *отрицать*, и в этом мы достигли особенно тонкого совершенства, с привычным и милым нам скептицизмом. Но что провозгласить, как

разобраться в непроцеженном и хаотическом достоянии, полученном от наших отцов, когда одной оценки, или, лучше, переоценки бесчисленных унаследованных сокровищ хватит на целую жизнь нашего поколения? А разве можем мы принять на веру споры наших предков и убеждения отцов, мы, которые ищем только личного и верим только в свое. Это одна из больших наших черт, и тот, кто хочет нас познать, пусть бросит думать, что мы, как Нарцисс,¹ любим себя. Мы больше и шире, чем кто-либо и когда-либо, любим все, но видим все чрез себя, и в этом, лишь в этом одном смысле мы любим себя. Если кто-нибудь из нас и обронил неосторожную фразу, что мы любим себя, как бога,² то это выражает лишь вечную любовь нашу все претворять в себе и видеть лишь в себе божественный авторитет для разрешения страшных загадок. Кажущаяся художественная анархия нового поколения, якобы попирающего взлелеянные авторитеты и строящего на песке свои эфемерные здания, все это неправильное отношение к еще непонятой эпохе — исходит именно отсюда, из этой постоянно повторяющейся, законной и все же вечно поражающей толпу переоценки укоренившихся поклонений. И несмотря на то, что весь исторический процесс мысли с доступных нашей памяти времен твердил все то же, свергал богов, возводил новых, их свергал, и повторял это с комичной правильностью до наших дней, — несмотря на все это, каждый шаг обусловлен борьбой пристрастной, полной бессмысленных и диких обвинений.

Вот появились мы, с нашими новыми требованиями, лишь подтверждая общую правильность хода исторического развития. Правда, мы отличались чем-то от известных, изученных форм, мы сделали несколько робких и невинных шагов в сторону от большой проезжей дороги, и, боже мой, как ложно поняты мы были и как страшно названы. Классицизм, романтики и вызванный ими шумливый реализм — эти вечно сменяющиеся раздробления последней сотни лет — призывали и нас, в нашем новом произрастании, вылиться в одну из украшенных этикеткой форм. И в том и был главный сюрприз и симптом нашего разложения, что мы не выпачкались ни об одну из заваренных и расставленных для нас красок, да и никакого желанья к этому не проявили. Мы остались скептическими наблюдателями, в одинаковой степени отрицающими и признающими все до нас бывшие попытки.

Но как же можно было допустить, чтоб это бледное и бездельное поколение, опошленное названием «конца века», су-



Обложка журнала «Мир искусства». 1899. Т. 1



Статья С. П. Дягилева «Сложные вопросы» в журнале «Мир искусства». 1899. Т. 1

мело возвыситься до такой точки, с которой оно холодно могло синтезировать все эти «маленькие происшествия», видевшие каждое в себе единственного истолкователя истины и судеб мирового искусства. Это судьям нашим было не под силу. Они не могли признать, что это искривленное поколение упадка, декадентов, выучилось зорко видеть все, сумело пытливно прочитывать всю длинную книгу предшествующих ошибок и решилось все переоценить, открыто надсмеяться над безапелляционностью прежних обожаний, но зато и уважать своих избранников и преклоняться безгранично, без предвзятых, условных рамок и заранее установленных определенных требований.

Нас назвали детьми упадка, и мы хладнокровно и согбенно выносим бессмысленное и оскорбительное название декадентов. Упадок после расцвета, бессилие после силы, безверие после веры — вот сущность нашего жалкого прозябания. Мы составляем еще одну печальную эпоху, когда искусство, достигнув апогея своей зрелости, окидывает «прощальными, косыми лучами заходящего солнца стареющие цивилизации». Это вечный закон эволюции, обрекающий всякий цветок расцвести и умереть, рассыпав бессильные нежные лепестки. Так было с греческой трагедией времен Эврипида, так было с болонской школой,³ понявшей лишь внешнюю сторону расцвета, так было с французской драмой времен Вольтера, так это и теперь у нас, невольных зрителей и деятелей нового упадка.

Но мне хочется спросить, где ж тот расцвет, тот апогей нашего искусства, с которого мы стремительно идем к бездне разложения? Заглянем несколько страниц назад и посмотрим, что оставили нам те, которые так смело объявили наше падение... Они нам оставили вечную борьбу своих личных и отживших интересов. Они оставили нам век, весь состоявший из мозаики противоречивых и равноценных направлений, когда школы дрались со школами и поколения с поколениями, когда сила и значение целых направлений определялись не эпохами, а годами. Они создали «отцов и детей»,⁴ они придумали их, это их творение — вечная распря двух ближайших поколений. Они немощно распались на отдельные куски и бились ожесточенно в настоящей войне, отстаивая каждый свое значение и свою личность.

<...> Все это копошилось, все это сменяло, не уничтожая друг друга, не выливаясь друг из друга последовательно, как в правильном процессе эволюции, но существуя самостоятельно и имея глубокие, старинные корни.

Эта амальгамная история художественной жизни века имела главный источник в ужасной шаткости эстетических оснований и требований эпохи. Они ни на минуту не устанавливались прочно, не развивались логично и свободно. Художественные вопросы были запутаны в общую кашу общественных переворотов, и вышло то, что такой независимый талант, как Пушкин, в течение каких-нибудь 30 лет должен был выдержать три совершенно разные оценки: материалистические обвинения Писарева,⁵ славянофильские превозношения Достоевского⁶ и субъективно-восторженный суд Мережковского.⁷

<...> Итак, ослабленные всей этой борьбой художественные верования сменялись как отдельные, самостоятельные явления, и никто не сможет видеть в нынешнем веке постепенную дифференциацию единого начала, рожденного в начале века, пришедшего к величию и умирающего в нашем поколении.

<...> Наконец явились мы, с своими новыми запросами, и верьте мне, если б мы были хоть каплю похожи на наших предшественников, будь мы даже упадком, они бы с радостью простили нам и отечески прижали к своей груди. Но именно того они нам и не могут простить, что мы не продолжаем их, что декадентами их возрождения оказались они же сами, плачущие о своем падении и жаждущие построить вновь свое разрушенное здание на вымерших и перегнивших идеях. Ведь из кого, в сущности, состоят они, наши враги, наши учителя? Соответствуя трем пережитым эпохам, они распадаются на три отдельные категории. Первая группа продолжает в блаженном оцепенении, подобно китайским куклам, кланяться уже излизанному великолепию псевдоклассических монументов и сквозь лорнет восхищаться лоснящемся, как паркет, ремеслу Тадем и Бакаловичей, — это декаденты классицизма, самые ветхие, а потому и неисправимые враги. Вторая группа — это сентиментальные вздыхатели, замирающие под звуки Lied'ов⁸ Мендельсона,⁹ считающие Дюма¹⁰ и Ежена Сю за серьезное чтение и в живописи не ушедшие дальше бесчисленных мадонн, изготавливаемых на плодovitых немецких фабриках. Это декаденты-романтики — страшные враги, потому что имя им легион. И наконец третья группа — еще недавняя группа, которая думала, что удивила свет своим смелым открытием, вытащив на полотна лапти и лохмотья, когда это недостижимо лучше и свежее уже было сделано 50 лет раньше, великими Бальзаком и Милле. Эта группа слишком болтливая и повторяющая лишь зады уже давно сказанного, и хорошо сказанного — это



Обложка журнала «Мир искусства», 1900. Худ. К. А. Сомов



Обложка журнала «Мир искусства». 1901

декаденты реализма, скучные враги, все еще мнящие о бодрости своих размякших мускулов и о своевременности своих затхлых истин. Вот что угрожает нам! Итак, какое же невероятное помрачение — говорить о нашем упадке. Упадка нет и быть не может, *потому что нам не с чего падать*, потому что для того, чтобы осмелиться провозгласить падение, надо было раньше создать великое здание, с которого возможно было бы нам низвергнуться вниз и разбиться об камни его. Какой же храм человеческого гения мы разбиваем? Покажите, дайте нам этот храм, ведь мы же сами его томительно ищем, чтобы взобраться на него и чтоб потом, не удержавшись, в свою очередь, рухнуть с него без страха и с сознанием нашего прошедшего величия.

ВЕЧНАЯ БОРЬБА

Борьба утилитаристов с поклонниками искусства для искусства — эта старинная перебранка — могла бы уж давно затихнуть, а между тем она тлеет и до наших дней. Хотя коренной вопрос об отношении этики к эстетике и существовал вечно, но узко-утилитарная тенденциозность в искусстве — выдумка людей XIX века, а со своими дурными привычками трудно расстаться. Эта борьба, как бы затихшая за последние годы, снова стала разгораться в наши дни. В России, впрочем, теория искусства для искусства никогда не торжествовала явно и победоносно, и в то время, как юный Зола воевал с Прудоном и Флобер оставлял нам замечательные страницы своей переписки с Жорж Санд, — в то время у нас модно царили такие силы, как Чернышевский, Писарев и Добролюбов.

Зола в 66-м году возмущался крикливой теорией Прудона, этого антиэстета, узкого адепта социалистического взгляда на искусство и измыслителя образцового государства, который, заявив, что искусство должно физически и морально улучшать нашу породу, кричал: «Наш идеал право и правда. Если вы не можете из этого сделать искусства — назад: мы в вас не нуждаемся. Если вы прислуживаете этим испорченным роскошью бездельникам, — назад: нам не нужно вашего искусства. Если вам необходимы жрецы, знать и цари — прочь, прочь совсем: мы осуждаем ваше искусство и вас самих». Мне очень нравится при этом ирония Зола, писавшего ему тогда: «Вас называют неумолимым логиком; я нахожу, что ваша логика спала в тот день, когда вы совершили непоправимую ошибку, приняв художников в ваше образцовое государство между вашими сапо-

жниками и вашими законодателями. Вы не любите искусство, всякая индивидуальность вам не нравится, вы хотите раздавить личность, чтобы расширить путь человечества. Так будьте искренни, убейте художников. Ваш мир будет более спокоен. Но, ради бога, не давайте им уроков. И, главное, не забавляйтесь тем, чтобы месить их из другой глины, чем их создал Бог, из-за единственного удовольствия, чтоб их создать вторично такими, какими вы их хотите».

Теперь несвоевременно было бы упоминать об этих учениях, отводивших искусству роль послушных школьников на помочах у противохудожественной теории социализма, если б недавно не вспыхнула вновь, хотя и на новой почве религиозной морали, проповедь подчинения искусства вне его лежащей цели и не заставила нас прислушаться к словам таких людей, как Брюнетьер, отчасти Рёскин, и, наконец, вынести пощечину, нанесенную искусству его неблагодарным служителем Львом Толстым,¹¹ отвергшим искусство всех веков и низведшим самое назначение его до степени одной из христианских добродетелей. Правда, мы не можем не констатировать, что ни одно из произведений нашего великого писателя не возбудило меньшего интереса, чем теоретическое изложение его художественных взглядов: этот труд как-то конфузно замолчали. Но с появлением его, конечно, нельзя не считаться, тем более что наши ценители и критики, в огромном большинстве, даже к теории Толстого относятся отрицательно только оттого, что они все еще говорят словами Чернышевского. Эта нездоровая фигура еще не переварена, и наши художественные судьи в глубине своих мыслей еще лелеют этот варварский образ, который с неумытыми руками прикасался к искусству и думал уничтожить или, по крайней мере, замарать его. «Содержание, достойное внимания мыслящего человека, — говорил он, — одно только в состоянии избавить искусство от упрека, будто бы оно — пустая забава, чем оно действительно бывает чрезвычайно часто: художественная форма не спасет от презрения или сострадательной улыбки произведение искусства, если оно важностью своей идеи не в состоянии дать ответа на вопрос: „да стоило ли трудиться над подобными пустяками?“» Разве многие и многие не подписались бы и теперь под этой мещанской формулой, так как поработить единственно свободное и независимое — вот главная мечта этих людей, зарывших себя в мелочных заботах человеческого муравейника. У них есть мысль, у них есть слово, но они не спокойны, им нужны звуки, краски, рифмы,



Обложка журнала «Мир искусства». 1902. Худ. П. Бакст



Обложка журнала «Мир искусства». 1903. Худ. П. Бакст

линии, словом, все высокое, что имеет человек, чтоб разменять это на школьные доски и тусклые зеркала их сереньких забот. Они требуют, чтобы симфонии мы переделали в торжественные марши и народные песни, чтоб из картин скроили мы таблицы для наглядного обучения, а из поэм — рецепты от всех грязных болезней торжествующей цивилизации. Прозаики, ужель им мало прозы их собственной жизни, что они просят ее у искусства, этой улыбки божества.

Мне очень жаль, что я не могу остановиться здесь на разборе тех двух авторитетных взглядов, которые, несмотря на всю коренную разность исходных точек, сходятся до некоторой степени в своих конечных выводах. Я говорю про Брюнетьера и Толстого. Как ни странно это сопоставление классика Брюнетьера, питомца парадного века Людовика XIV, с Толстым таким, каким мы знаем его, но в последних трудах своих по поводу искусства они приходят к близко соприкасающимся результатам. При характеристике современной эстетики они оба выделяют начало искания наслаждений, как главный принцип искусства последних веков, и поэтому отрицают понятие красоты как мерило относительной ценности художественных произведений. Оба они негодуют на бесконтрольную свободу искусства и хотят зануздать ее, требуя от творчества религиозного и общественного служения. <...>

Для меня совершенно непонятно требование общественного служения от искусства на почве установленных для него предписаний. Мне кажется, что безнравственность произведения искусства, проистекающая, будто бы, от бесконтрольности последнего, главным образом зависит от отношения к нему лица, его воспринимающего. Можно вынести самое безнравственное впечатление от назидательного рассказа о Пентефриевой жене¹² и исполниться чисто художественного экстаза от Данай Тициана¹³ или романов Флобера. Конечно, искусство, созданное с исключительной целью безнравственного воздействия, не есть искусство и не останется в истории, но Тицианы и Фрагонары, мне кажется, могли не заботиться о впечатлении, которое произведут по прошествии веков их творения на юных гимназисток или молодцеватых солдат. Кто может отрицать общественное значение искусства, эту старую и неоспоримую истину; но требование отзывчивости искусства на наши занятия, заботы и волнения — очень опасная вещь, и мне невольно припоминается когда-то читанная мною заметка, которая упрекала наше искусство в неотзывчивости к таким пе-

режитым нами народным бедствиям, как голод и холера. Зачем же не быть логичными и не дойти до подобной откровенности? Впрочем, примеры истинного искусства в статье Толстого недалеко отсюда, и его описание художественности рисунка Крамского с торжественным маршем солдат, кормилицей и рыдающей матерью представляет для меня неразрешимую загадку.¹⁴ Да и вообще вся длинная тирада великого мыслителя об искусстве мне в каждой фразе кажется каким-то странным недоразумением, какой-то роковой игрой слов, перепутанных и подставленных. Нельзя говорить с людьми об их людском искусстве, сметая все, что составляет самую сущность их творчества. Нельзя говорить о грубости искусства Греции и средних веков и попираť Софокла, Данте, Рафаэля и Шекспира, когда говоришь о том, что люди определяют девятью буквами искусства. Проповедуя вместо искусства какое-то упражнение в добродетели, надо совершенно выделить эту деятельность из области эстетики и предоставить ей удовольствие процветать в сфере морально-педагогических нотаций, оставив в покое далекое и чуждое ей искусство. Если наше искусство упрекают в торговле наслаждениями, которые оно доставляет, то я это бесконечно предпочитаю тому, чтоб его упрекнули в торговле своей ничем незаменимой свободой. Выгоните и вы торговцев из храма, а до тех пор храм искусства все-таки не будет храмом.

Великая сила искусства заключается именно в том, что оно самоцельно, самополезно и, главное, — свободно. Искусство не может быть без идеи, как оно не может быть без формы и без краски, но ни один из этих элементов не должен и не может без нарушения соответствия частей быть намеренно вложен в него. Искать в искусстве насильно привитой к нему идеи — это то же, что говорить, что греки нашли идеальную форму красоты, открыли вечные законы творчества, и мы должны только подражать им, т. е. вкладывать свое вдохновение в такие-то строго определенные формы. А так ведь выйдет, что все классическое искусство начала века по существу ничем не отличалось от ополчившегося на него тенденциозного реализма. Одни во всем навязывали священную для них форму и этим суживали путь, другие грубо требовали идейного содержания и этим связывали, как крепостники, законную свободу искусства.

Идеи вложены сами собой в самом зачатке истинного искусства, и в том и есть сила творчества, что оно произвольно, в образе человеческого гения, передает нам высшие, только ему доступные идеи. «Произведения великого человека, — говорил

Карлейль, — с каким бы, по-видимому, напряжением сознания и мысли он ни творил их, вырастают бессознательно из неведомых глубин его души».¹⁵ Идеи, конечно, должны зарождаются в зрителе при виде творения искусства, но они не должны быть богохульно втиснуты в него творцом. Творец должен любить лишь красоту и лишь с нею вести беседу во время нежного, таинственного проявления своей божественной природы.

ПОИСКИ КРАСОТЫ

Но где же искать ее, эту красоту, этот краеугольный камень всякого искусства, везде рассыпанный, капризный образ? И тут, как и в других вопросах, если б мы захотели спросить, как до нас разрешаема была эта загадка, мы увидали бы опять хаос противоречивых определений, где наиболее жизненными нам показались бы две формулы, равные по своей распространенности и по своему существенному значению. С одной стороны мы увидали бы так долго лелеянное искание красоты в одной только природе, единственном воплощении всей суммы творчества, из которой надо было уметь лишь черпать, черпать без конца. Эта любовь к природе и жизни была доведена до какого-то языческого обожания. Природа есть единственная возможная гармония, все разъясняющая, все исчерпывающая, единственная сеятельница художественных идей. <...> И этому оптимистическому взгляду, этой вере в вокруг нас лежащую красоту противопоставился взгляд другой, искавший ее далеко от всемирной и всеми ощущаемой природы. Она должна быть там, куда может проникнуть лишь тонкий инстинкт творца, она не может присутствовать с нами, потому что она есть тайна, потому что, воплощаясь, она теряет часть своей силы, потому что единственное несчастье, единственная трагедия многих совершенств состоит лишь в том, что они конкретно существуют. Эдгар Поэ на заголовке своей книги надписал: «Я посвящаю эту книгу тем, которые доверились мечтам как единственной реальности». <...> Мне одинаково близки и одинаково чужды обе эти совершенно эквивалентные формулы. Они мне близки потому, что, вовсе не замечая их взаимно уничтожающего противоречия, я не могу не видеть в них обеих равнозначущих начал красоты. Мне одинаково чужды они, потому что ни одна из них далеко не исчерпывает всей ширины вопроса, и, главное, потому, что оба выставленные начала красоты служат, как я думаю, лишь средством для ее проявления, а не неизменной при-

чиной, рождающей ее. Нам стоит только несколько вникнуть в происхождение и выводы этих взглядов, чтобы увидеть, как мы с ними не солидарны и как они во многом опровергают сами себя. Надо прочесть Рёскина,¹⁶ чтобы понять всю прелесть опьянения природой, чтобы радоваться его детскому восторгу. <...> Но надо рассмотреть, что такое «природа» по понятию Рёскина, ибо в этом вопросе он коренным образом расходится со всеми реалистами, которые так же, как и он, исходили из природы и преклонялись перед ней. Для этих последних природа есть все, что мы видим, все, что составляет нашу жизнь и нас окружает. <...> Рёскин совсем иначе понимает природу и суживает ее в чрезвычайно тесные рамки. Он с раздражением говорит: «Надо же обличить софизм этой школы (реалистов), которая, опираясь на верный принцип, что природа далеко превосходит человеческое воображение, дошла путем странного смешения слов до заключения, что все, что произведено людьми, как фабрики, тротуары, локомотивы, — все называется природой и потому достойно нашего восхищения». И дальше: «Красота заключается в природе истинной, нетронутой. И если нам теперь трудно найти такую природу, то все же призовем себя не к вымыслу, а к реальности, но к реальности прошедшей, к воспоминанию счастливого времени, когда человек сильный, чистый, доверчивый проходил между дивными видами природы, которую он еще не успел ни уничтожить, ни обесчестить». Какая милая, но малопонятная фраза, в чем же в сущности состоит изображение рёскинской природы, к буквальной передаче которой должно стремиться? В том, чтобы удалением от видимой природы дойти до идеальных представлений бывшего в незапамятные времена пейзажа и человека. Нужно изображать людей, какими они были, ведь это — идеализация понятий, достойная самого строгого идеалиста. Рёскин дальше доходит прямо до вызывающего улыбку рецепта, говоря, что из всей видимой природы можно еще целиком брать только долины, которые пощажены цивилизацией, и море, к которому она не может прикоснуться. Мне кажется, что настоящие реалисты, изображающие парижские бульвары и конно-железные вагоны, поступают гораздо логичнее. Они, правда, впадают в большую односторонность, но зато их вера составляет их силу. <...>

Из того же пантеистического отношения к природе Рёскин логично выводит одну пагубную мысль, и ему всецело надо вменить в вину, что он дал возможность воспользоваться ею художникам — последователям его.



Портрет Д. Рёскина.
1853. Худ. Д. Э. Милле

Так как природа абсолютно прекрасна, так как всюду в природе Бог, то она везде и во всем одинаково ценна, а потому в ней нет ничего ни более, ни менее важного — все одинаково божественно. Художник должен подходить к ней с сердечной простотой и брать все целиком, «ничего не отбрасывая, ничего не презирая и ничего не выбирая». Рёскин считает, что выбор — дерзость, а идеализация — святотатство... <...>

Мне эта теория кажется не только непонятной, но и вредной в смысле проповеди ее художникам. Главная черта таланта и творца заключается, как я думаю, именно в способности отличать самое существенное в объекте и оставлять все прочее как незначительное. <...> Мы требуем от искусства выделения характерного, видового, индивидуального, конечно, не с точки зрения положительных, объективных тезисов и застывших на своей «абсолютной правильности» теорий, но с точки зрения данной личности творца. Именно в этом отражении идей и явлений на натуру художника для нас состоит интерес художественного произведения.

<...> Теперь, мне кажется, пора разобраться и в том течении мысли, которое, параллельно с теорией поклонения природе, развилось самостоятельно в значительное и объединенное целое. Пора стряхнуть с себя ответственность за чужие грехи и объявить свою несолидарность также и с ненавистниками природы, жизни и правды, как и с рабами этих трех прожужжавших понятий.

Они совершенно законно явились, эти поклонники капризного и тонкого искусства, они логично выросли на почве невыносимого более для них критерия античной красоты, когда во всех оценках шли от Илиады и от неизменных дорических колонн. Вскоре они столкнулись с реализмом, возникшим почти одновременно с ними, и, может быть, от этого соприкосновения еще более объединились и резче высказались.

<...> Весь центр тяжести перенесен был на чувство, лучше сказать, на чувствительность, и в ее утончении, в ее беспредельной отзывчивости, неосторожно подчас доведенной до извращенности, был положен весь смысл истинного искусства. Уже Бодлер, пришедший к пониманию разных чувственных ухищрений, ввел много тонко-вкусовых ощущений. Вспомните, как он увлекался гаммой ароматов, предпочитая простому запаху розы и фиалки фимиа, амбру, мускус и пронизывающий запах экзотических цветов. <...> Словом, уже он допускал всякое наслаждение, которое опьяняло и уносило вдаль от окружающей

действительности, какими бы средствами оно ни достигалось, мистическим ли экстазом, или просто одурманиванием наркотическими веществами. Да и вообще надо припомнить то серьезное увлечение и тот успех, которым пользовались еще так недавно опьяняющие вещества, гашиш и опиум, про которые говорили: «Если вы отведаете плода сего, то будете как боги».¹⁷

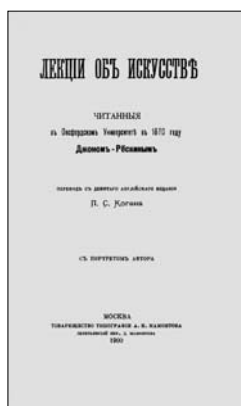
Понятно, что у людей с таким исключительным и односторонним развитием способностей вся эстетика сложилась на свой особый лад и привела к очень оригинальным заключениям. Теофиль Готье говорит, что одной из особенностей поэта должно быть чувство искусственного, вычурного, граничащего с галлюцинациями, «которое выражает тайные желания недосягаемой новизны».

Все сводилось у этих людей к страстному бегству в *au delà*,¹⁸ к разрешению тех загадок, которые не могли быть поняты и, конечно, не могли быть объяснены грубыми верованиями школы Зола. Все заключалось в игре воображения, в инстинктивном ощущении вещей. «Воображение, — говорит Бодлер, — не есть фантазия; оно не может также быть названо чувственностью. Воображение есть способность как бы божественная, которая проникает прежде всего и вне всяких философских методов в самые интимные и тайные отношения вещей, в соответствии и аналогии».

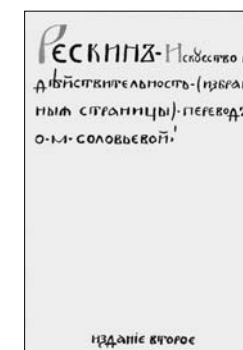
Всякая человеческая деятельность, связанная с миром и людьми, была презираема поклонниками этого учения. <...>

Так развивались эти мечтатели, такие же узкие в своей боязни природы, как реалисты в своей любви к ней. Они дошли до крайнего положения, что самое прикосновение природы к искусству уже уничтожает последнее. «Бегите от холодного, ледящего прикосновения природы, — говорили они, — одна близость ее налагает отпечаток пошлости». Они говорили, что «опьянение — это единственное свободное состояние души». В женщинах они любили лишь намазанные щеки и губы и писали «об упадке лжи».

Мы счастливы, что можем теперь спокойно судить их обоих и, встав на высокую гору, окинуть взором эти прекрасные, но конечные горизонты. С одного края увидим мы сильную фалангу реалистов, несущих свои полотна на солнце, идущих в самое брюхо своего Парижа¹⁹ и находящих красоту в уродстве жизни, вместе с великим учителем их Рембрандтом. Но тут же подметим мы и немощь их в слепом отрицании великих



Тит. лист книги Д. Рёскина «Лекции об искусстве» (М., 1900)



Обложка книги Д. Рёскина «Искусство и действительность (избранные страницы)» (М., 1900)

эпох, возвышавшихся над жизнью, как аскетизм готики или пластика Греции. <...>

Обернувшись к другому краю, мы увидим бледные лица измученных мечтателей, начавших с прелестного Бодлера и кончивших парижскими крокмолами.²⁰ Этому искусству теней мне хочется сказать, что главная и самая роковая ошибка его была в том, что на мираж, на самую безумную фантазию мы должны смотреть как на нечто реальное, раз мы решились изображать их. Мы можем лишь тогда выразить, воплотить наши надземные образы, когда мы смотрим на них как на конкретно существующий факт. Фантазию надо одеть в тело, и только тогда она будет видима и понятна для других, а иначе она останется невыраженной, не выльется в великом процессе творчества. Никто не смеет оскорблять той тайны, которая кроется в отношении творца к его мечте, но он должен нас ввести в свое царство, показать ясно, реально те образы, которые без него закрыты для нас. Неужели можно думать, что Данте не ощущал того необъятного мира духов, который он дал нам как чисто реальное представление и в который не только сам верил, но и заставил верить нас как в нечто несомненное и видимое.

И лучше всех в наше время эту мысль понял все-таки Рёскин, который уже был на пути к слиянию двух враждующих начал. Главным несчастьем его было, что он не мог более объективно отнестись к природе, окинуть ее более беспристрастным оком и заметить, что она есть лишь один из объектов и что причиной всего мира творчества, единственным связующим звеном всех распрей искусства является царь всего, единственная творческая сила — *человеческая личность*, единое светило, озаряющее все горизонты и примиряющее все разгоряченные споры этих разъединенных фабрикаторов художественных религий.²¹



Статья С. П. Дягилева призвана была в декларативной форме выразить эстетические взгляды большинства художников и литераторов, тесно связанных с журналом «Мир искусства», который издавался в Петербурге с конца 1898 по 1904 г. (кроме автора статьи, исполнявшего обязанности главного редактора, это были Д. Философов, А. Бенуа, Л. Бакст, К. Сомов, В. Нувель, Д. Мережковский, Н. Минский и др.). В интервью «Петербургской газете» Дягилев, в частности, так обосновывал необходимость подобного рода издания: «Русское искусство находится в настоящий момент в том переходном положении, в которое история ставит всякое зарождающееся направление, когда принципы старого поколения сталкиваются с вновь развивающимися

ся требованиями. Отсюда — протест молодых сил...» (*Паспарту*. Мнение С. П. Дягилева // 1898. 25 мая. № 141. С. 2).

Высказывались сомнения в том, что эта обширная программная статья всецело принадлежала Дягилеву. Так, В. Ф. Нувель в своих воспоминаниях с уверенностью утверждал, что «вся историческая и теоретическая часть этого манифеста <...> не только была инспирирована и сформулирована Философовым, но им написана» (Сергей Дягилев и русское искусство. М., 1982. Т. 1. С. 16). По мнению комментаторов, «это свидетельство близкого друга и соратника Дягилева игнорировать невозможно. Оно подкрепляется тем обстоятельством, что на протяжении всей своей жизни Дягилев проявлял полное равнодушие к философским, социальным и вообще теоретическим проблемам и в своих многочисленных выступлениях для печати никогда их не затрагивал. Все это позволяет нам утверждать вопреки многолетнему заблуждению ряда исследователей, что Дягилев не является автором данной статьи, хотя и подписал ее в качестве главного редактора» (Там же. С. 16). Иначе этот спорный эпизод в истории «Мира искусства» представлен в мемуарах другого близкого соратника Дягилева А. Н. Бенуа: «Дягилеву принадлежала прекрасная, состоящая из четырех частей вводная статья в первом номере <статья была напечатана в нескольких номерах за 1899 г. — В. Б.>, в которой устанавливалась общая точка зрения редакции (можно пожелать, что желание придать декларативный тон этой статье лишило это произведение пера Дягилева — вообще не любителя писать — той прямоты и страстности, которая отвечала бы его характеру)...» (Бенуа А. Н. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928. С. 41).

Избегая категоричных выводов, можно предположить, что в работе над статьей принимали участие, в той или иной мере и в том или ином качестве, и другие «мирискусники», прежде всего редактор литературного отдела Д. В. Философов (особенно в фрагментах, касающихся творчества писателей и поэтов). При этом необходимо учесть позднейшее свидетельство А. Н. Бенуа, что «первый выпуск следует в значительной степени считать делом Философова <...>. Он же добился того, чтобы нашему журналу был придан определенно *литературный* уклон...» (Бенуа А. Н. Мои воспоминания: В 2 т. М., 1980. Т. 2. Кн. 4 и 5. С. 230/ (Лит. памятники)).

Много разноречивых оценок и споров вызывал с самого начала вопрос о «декадентстве» новаторского художественного издания. Обусловлены они были различным пониманием этого нарождавшегося в русском искусстве явления, которое отождествляли то с «упадком», то с «возрождением», то с символизмом и модернизмом. Еще до выхода первого номера, весной 1898 г. А. Н. Бенуа писал Е. К. Четвертинской: «Отчего бы не назвать журнал: Возрождением, и в программе объявить гонение и смерть декадентству, как таковому? Положим, все, что хорошо, как раз и считается у нас декадентством, но я, разумеется, не про это ребяческое невежество говорю, а про декадентство истинное, которое грозит гибелью всей культуре, всему, что есть хорошего» (Бенуа А. Н. Возникновение «Мира искусства». С. 31). Примечательно в связи с этим и сообщение Д. С. Мережковского в письме к П. П. Перцову от 7 сентября 1898 г.: «В Петербурге с ноября выходит новый декадентно-символический иллюстрированный журнал — „Мир искусства“» (Русская литература. 1991. № 2. С. 178). Стоит указать и на то, что в своих суждениях Дягилев с соратниками мог отчасти опираться на некоторые положения статьи И. Э. Грабаря под красноречивым заглавием «Упадок или

возрождение?» (1897) (ср. с названием первой части дягилевского манифеста: «Наш мнимый упадок»).

Замысел Дягилева и его друзей вызвал резкое неприятие со стороны художников и критиков старшего поколения, исповедовавших традиционные воззрения на искусство (например, В. В. Стасова, В. Е. Маковского и др.). Так, В. Е. Маковский с возмущением утверждал в интервью «Петербургской газете», что Дягилев — «декадент с ног до головы» (*А—ов*. Наши художники: (У проф. В. Е. Маковского) // 1898. 5 нояб. № 304. С. 2). Даже близкий к модернистам критик А. Волынский, усмотрев в статье Дягилева проповедь крайнего индивидуализма, обвинил его в снобизме (см.: *Волынский А.* Борьба за идеализм. СПб., 1900. С. 424–428).

Между тем в своей статье-манифесте Дягилев со всей определенностью писал о том, что новаторское искусство конца XIX в. (и в живописи, и в литературе) отнюдь не является каким-то ущербным и деградирующим, «упадочным»; оно не завершает те или иные направления прошлого (неоклассицизм, романтизм, натурализм и т. д.), а стремится, во-первых, по-новому осмыслить и синтезировать их, опираясь на вершинные мировые образцы, а во-вторых, наметить иные творческие цели и пути, отыскать другие художественные идеи и формы. «Журнал молодых сил и свободных начинаний», — отметил Ж. Нива, — „Мир искусства“ родился в результате художественных и литературных брожений, уже одушевлявших русскую духовную жизнь, а также благодаря критической и конструктивной работе, проделанной в предшествующие годы» (История русской литературы: XX век. Серебряный век. М., 1995. С. 32). В «Сложных вопросах», по верному наблюдению другого исследователя, был заявлен «двойной критерий — новизны эстетического зрения и освоения „вековых“ художественных ценностей» (*Корецкая И. В.* «Мир искусства» // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века, 1890–1904. М., 1982. С. 136).

Немало внимания уделено в статье вопросу о предназначении искусства, которое наделялось безусловным правом на самоценность и самоцельность. Дягилев со своими единомышленниками решительно выступил против утилитаризма и «тенденциозного реализма», провозгласив личность художника главным мерилом всякого свободного творчества (не случайно в ожесточенной полемике с В. В. Стасовым Дягилев назвал художников-новаторов «субъективистами»). Здесь явно ощутима перекличка с мыслями Д. С. Мережковского, выраженными ранее в его книге «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (наст. изд., с. 36).



¹ *Нарцисс* — в древнегреческой мифологии прекрасный юноша, сын нимфы и речного бога Кефисса; влюбившись в собственное отражение в воде, он не в силах был оторваться от него и умер, превратившись в цветок.

² Имеется в виду строка из раннего стихотворения З. Гиппиус «Посвящение» (1894): «Но люблю я себя, как Бога...».

³ Мастера болонской школы итальянской живописи эпохи барокко (братья Карраччи, Доменикино, Гверчино и др.) создавали алтарные композиции, фрески на религиозные и мифологические сюжеты, заимствовав творческие достижения художников XVI в.

⁴ Очевидно, намек на роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» (1862).

⁵ Резкие критические суждения Д. И. Писарева о творчестве Пушкина содержатся главным образом в статьях «Евгений Онегин» и «Лирика Пушкина», объединенных под общим заглавием «Пушкин и Белинский» (1865).

⁶ Дягилев подразумевал здесь прежде всего знаменитую речь Ф. М. Достоевского о Пушкине (1880).

⁷ Имеется в виду монографическая статья Д. С. Мережковского «Пушкин» (1896).

⁸ песен (*нем.*)

⁹ Вероятно, речь идет о цикле произведений Ф. Мендельсона для фортепьяно под названием «Песни без слов» (1829–1845).

¹⁰ Дягилев подразумевает, видимо, Александра Дюма-отца, автора многих историко-авантюрных романов.

¹¹ Имелся в виду к тому времени только что опубликованный трактат Л. Толстого «Что такое искусство?» (1897–1898).

¹² Речь идет о библейском эпизоде, связанном с судьбой Иосифа Прекрасного — пребывании его в доме египтянина Потифара (Пентефрия), жена которого безуспешно добивалась близости с красивым юношей-слугой (Быт. 39).

¹³ В пластических образах пяти картин, созданных на тему греческого мифа о красавице Данае, Тициан воплотил свои представления о прекрасном.

¹⁴ Подразумевается следующий фрагмент из трактата Толстого «Что такое искусство?»: «Есть много картин, изображающих личные чувства различных людей, но картин, передающих подвиги самоотвержения, любви христианской, очень мало, и то преимущественно среди малоизвестных живописцев и не в оконченных картинах, а чаще всего в рисунках. Таков рисунок Крамского, стоящий многих его картин, изображающий гостиную с балконом, мимо которого торжественно проходят возвращающиеся войска. На балконе стоит кормилица с ребенком и мальчик. Они любят шествие войска. А мать, закрыв лицо платком, рыдая, припала к спинке дивана» (*Толстой*. Т. 30. С. 160).

¹⁵ *Карлейль Т.* Герои и героическое в истории. СПб., 1891. С. 151.

¹⁶ Английский писатель и теоретик искусства Дж. Рёскин оказал значительное влияние на русских модернистов начала XX в.

¹⁷ Библейская реминисценция (Быт. 3: 4–5).

¹⁸ в потустороннее, сверхреальное (*фр.*)

¹⁹ Ср. название романа Э. Золя «Чрево Парижа» (1873).

²⁰ От *stoguemorts* (*фр.*) — факельщики. Вероятно, имеется в виду гравюра Ф. Валлатона «Крокоморы, спускающие гроб по узкой лестнице». Серию мрачных гравюр этого художника («Гильотина», «Утопающая» и др.), изданных во Франции, приобрел А. Н. Бенуа в парижский сезон 1896–1897 гг. Он любил демонстрировать эти работы знакомым, наблюдая эффект, который они производили (см.: *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания. Кн. 4 и 5. С. 152).

²¹ Эта мысль была у модернистов рубежа веков одной из самых расхожих. Ср., например, суждение В. Брюсова в письме к П. П. Перцову от 14 марта 1895 г.: «В поэзии, в искусстве — на первом месте сама личность художника! Она и есть сущность — все остальное форма! И сюжет, и „идея“ — все это только форма! Всякое искусство есть лирика, всякое наслаждение искусством есть общение с душой художника... Вот истинное единение людей, недоступное им иначе; в нем истинная цель искусства!» (цит. по: *Перцов П. П.* Литературные воспоминания, 1890–1902 гг. М., 2002. С. 171–172).



Петр Перцов

Петр Петрович Перцов (1868–1947) — литературный критик, публицист, поэт, искусствовед. Имя Перцова в определенной мере связано с зарождением и становлением русского символизма. Не обладая значительным художественным дарованием, Перцов, по словам З. Н. Гиппиус, был «человеком с большим вкусом и большим умом» (*Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. Париж, 1951. С. 87). Он преданно любил и тонко понимал искусство (помимо критических работ, писал стихи, очерки, искусствоведческие статьи и эссе).

Литературный путь Перцов начал (как и Д. С. Мережковский) в русле радикально-народнических традиций, сотрудничал (в 1892–1893 гг.) в журнале «Русское богатство». К середине 1890-х гг. всерьез увлекся новейшей поэзией, уловив в ней необычные и плодотворные веяния, уводящие от привычной утилитарной эстетики. Он знакомится и поддерживает содержательную переписку с В. Я. Брюсовым, сближается с В. В. Розановым, Д. С. Мережковским, З. Н. Гиппиус (свод публикаций их писем к Перцову, составленный А. В. Лавровым, см.: Русские писатели, 1800–1917: Биограф. словарь. М., 1999. Т. 4. С. 565). Его хорошо знали в редакции журнала «Северный вестник», в кружке «Мир искусства». В 1895 г. Перцов издал в Петербурге книгу своих критических статей «Письма о поэзии». В ней он отстаивал мысли о приоритете в искусстве начал «идеализма», вечных духовных ценностей, о гармоничном сочетании поэтического совершенства и общественной проблематики. В том же году Перцов выпустил сборник «Молодая поэзия» (антология избранных стихотворений поэтов 1880–1890-х гг., в творчестве которых он улавливал признаки «новой поэзии»). В 1896 г. вышла составленная им книга «Философские течения русской поэзии»; она включала в себя произведения двенадцати поэтов, сопровождаемые критическими статьями (среди авторов статей, кроме самого редактора-издателя, — Вл. С. Соловьев, Д. С. Мережковский).

В 1901 г. Перцов становится одним из членов-учредителей организованных Мережковскими, Н. М. Минским и В. В. Розановым Религиозно-философских собраний (1901–1903), а позднее — редактором-издателем журнала «Новый путь» (с конца 1902 г. до июля 1904 г.), в котором играл очень заметную роль.

Немалую ценность представляют мемуары П. П. Перцова, в которых воссозданы быт, атмосфера, литературная жизнь России на рубеже веков (Ранний Блок. М., 1922; Литературные воспоминания, 1890–1902 гг. М., 2002).



«Новый путь»

Название нашего журнала вызовет, может быть, недоумение. «Новые пути», «новые слова» — они внушают так мало доверия на привычной колее старых дорог, они так сердят наших литературных антиквариев.¹

Но мы и не претендуем на новизну *ab ovo* — «без рода, без племени». «*Homines novi*»,² если угодно, по нашему литературному положению, так как не включаем себя и не включаемся в «установленные» рубрики нашей литературы («либералы», «консерваторы», «марксисты», «декаденты»), — мы все же думаем, что имеем некоторую родословную.³

Лет двадцать-тридцать назад русская литература и русское общество представляли широкий разлив социальных, позитивных, материалистических течений. Редкие струйки другой окраски терялись в этом общем потоке «мыслящего реализма». Тип Базарова останется навсегда ярким представителем того времени — одним из верстовых столбов нашей исторической дороги. Какая разница с мечтательными, лирическими типами сороковых годов! Какой переход от их неопределенного личного гуманизма к резкой угловатости практических общественных требований. Как ясна теперь, на расстоянии времени, вся безнадежность ссоры двух соседних поколений — вся острота рокового психологического перелома. Тургенев и Добролюбов, Фет и Некрасов — эти имена долго стояли друг против друга, как знамена партий, — вернее, как лозунги поколений. Нам яснее, чем им самим, взаимная их непримиримость, — и именно потому эта непримиримость уже не существует для нас.

Поэзия, философия, весь расцвет индивидуального существования, составляющий жизненный смысл тургеневских сороковых годов, — он так же законно понятен нам, как самоотверженный альтруизм и «трезвая правда» шестидесятников. Кто сильнее волнует нас — Фет или Некрасов? Дороже ли нам утонченное жизнеощущение первого или пасмурная суровость последнего? Я лично не умею ответить на этот вопрос.

Впервые: Новый путь. 1903. № 1. С. 1–6.



Обложка журнала «Новый путь». 1903. № 1

«Это — эклектизм», — скажет недовольный читатель. «Это — наше отношение к прошлому», — ответим мы.

Тот самый психологический водораздел, который отделил сороковые годы от шестидесятых, — он снова прошел между нашим поколением и предыдущим — тем, из которого вышли эпигоны «шестидесятников». Отсюда снова — борьба и ненависть, обвинения в измене с одной стороны и требования свободы — с другой.

Теперь дело уже достаточно ясно. Ясно, что ни дети не могут только самоотверженно «хранить традиции» отцов, ни отцы перейти в настроение, в духовную новизну детей. «Довлет дневи злоба его»⁴ — в истории эта заповедь осуществляется строже, чем где-либо.

В чем же своеобразие «детей»? Какое знамя могут они поднять взамен славного, обстрелянного знамени отцов?

— Что вы — другие, — могут сказать нам они, — это мы, пожалуй, видим; скрепя сердце соглашаемся с этим: трудно спорить против очевидности. Мы долго пробовали объяснять вашу строптивость случайными причинами: то неудачным «естественным подбором», то внешним «влиянием реакции»; мы сперва числили вас каким-то «пожертвованным поколением». Но время идет — вас становится все больше и больше, и главное — вы становитесь все увереннее в своем типе, проявляетесь в себе — и вместе с тем все дальше уходите от нас, все безнадежнее делаетесь для нас и наших «традиций». Слишком много уже набирается жертвованных поколений, и главное — все менее похожи они на «жертвы». Взять для сравнения хотя бы одну область — поэзии. В наше время писание стихов было одним из самых компрометирующих человека занятий, да оно никому и не приходило в голову. Тургеневский Нежданов прятал свои стихи, но и писал-то он их только потому, что был все-таки тургеневский герой, а этот добрый Иван Сергеевич до конца дней своих не мог забыть упраздненную эстетику — достойный двойник своего Николая Кирсанова. В ваших рядах, и именно в том, старшем поколении, которое мы прозвали «пожертвованным», — первый забряцал на лире Надсон и забряцал еще робко, нерешительно, беспрестанно сбиваясь со своих настоящих, чисто лирических тонов на плохо удававшиеся под его слабой рукой бывшие боевые звуки. Он старался окутать лирику «гражданским» энтузиазмом: он был еще наполовину наш. Дальше вдруг вышел вполне непосредственный и искренний Фофанов — и стал «воспевать, простодушный, любовь и

красоту», точно и не замечая нас, с нашими хмурыми «традициями». Дальше нам изменил Минский, уйдя из лагеря боевой гражданственности в мир «беспольного» умозрения. Еще дальше народились вдруг какие-то «декаденты» — что-то уже такое неожиданное и необъяснимое, такой безудержный разгул индивидуализма, который нам и во сне не мог присниться. Писарев! Писарев! Если бы ты мог все это видеть, читать — ты, убежденный, что всякий разврат эстетики уничтожен тобою раз навсегда! — Итак, что же вы такое? Кто же вы такие? Во что вы верите? Куда идете?

Когда я спрашиваю себя о том, какую наша «новизна» должна казаться с *той* стороны «водораздела», мне всегда думается, что «оттуда» мы представляемся прежде всего сугубыми индивидуалистами, воскрешенными и утрированными «эстетиками» и «теоретиками» — вообще каким-то непонятным ренессансом сороковых годов. Для наших «отцов» — в «детях» возвращаются их отцы, наши «деды». Так непременно должно быть — по психологическому закону, позволяющему видеть только пройденный путь. И наши сердитые судьи, не видя нас, видят своих предшественников, и по ним хотят догадаться о нас. Отсюда их вечные жалобы на наше «ретроградство».

К тому же нужно сказать правду: в развитии нашей «новизны» был момент — и это именно был момент начальный, точка «перелома», т. е. пункт наиболее близкий к поколению отцов, — когда в ней точно «слышалась старина» дедовских «времен» — самодовлеющей эстетики и отвлеченного идеализма. Это была эпоха тысячи и одного поэта, заполонивших своими излияниями все деловые и сорные ящики наших редакций и обративших на мгновение литературу в хоровой концерт. Стихов пишется видимо-невидимо и теперь, но уже не тот к ним интерес, не то отношение. В безымянной массе дебютантов успело определиться пять-шесть солистов, к которым и привлеклось серьезное внимание (насколько оно осталось в этой области) — тогда, в фофановский период, дробившееся между множеством «подающих надежды» незнакомцев.

Эстетический «момент» постоянно перемежался, как я уже упомянул, с философским. Одно время казалось, что метафизическое умозрение, в связи с этическими формулами, и будет «ответом» нашего поколения. В Москве расцвели «Вопросы философии и психологии»;⁵ в Петербурге усиленно пропаган-

дировал философию «Северный вестник»,⁶ Лев Толстой волновал всех своей этической настойчивостью; Толстому вторили голоса из «Недели»,⁷ вспомнили и о русской философии — славянофильстве; кое-где начинали наконец почитать Достоевского и Владимира Соловьева. Успех Нитше, сменивший успех Шопенгауэра, и еще более ранний успех позитивизма, был последним характерным явлением в этой линии. Нитше — философ, разочаровавшийся в философии, — доводил уже прямо до порога чего-то иного, каких-то более реальных и уверенных горизонтов. Как половина 90-х годов отмечена появлением так называемых «декадентства» и «марксизма» — волны эстетического индивидуализма и последнего, широкого и тревожного всплеска нашей отрицательной гражданственности, — так к началу нового столетия назрела новая форма общественных исканий.

Эстетика и философия сделали свое дело; период острого индивидуализма — неизбежная реакция «отцам» — миновал. Субъективная догма этики также перестала удовлетворять. Чем-то другим, более обобщающим и более требовательным повеяло в воздухе. Достоевский и Владимир Соловьев стали читаться внимательнее.

Мы стоим на почве нового религиозного миропонимания. Мы поняли, что осмеянный отцами «мистицизм» есть единственный путь к твердому и светлому пониманию мира, жизни, себя. Мы поняли, что ни самодовлеющий индивидуализм, ни наивный альтруизм не могут выдержать своей исключительности и своей противоположности. «Как я могу отдаться самому себе, когда этим отнимаю себя у моих ближних?» — «Как я могу отдаться моим ближним, когда этим отнимаю себя у себя самого?» — разрешение этой антиномии возможно только в религиозном понимании мира, в подчинении себя и других — единому Отцу.

Как бы ни были различны выражения, оттенки, формы нашей религиозности — в одном мы сходимся: личная правда сороковых годов, как и общественная — шестидесятых, — для нас есть уже две равноправные правды — *сopодчиненные* иной, *третьей* правде. Правда о человеке и правда о людях сливаются в правде о Боге.

В короткой вступительной статье нельзя сказать всего, что нужно сказать. И будь это возможно — не нужна была бы даль-

нейшая дорога. Но «новый путь» еще весь перед нами. В общем очерке, однако, его направление, вероятно, уже ясно читателю. Мы не чувствуем себя на нем случайными странниками: напротив, оглядываясь на прошлое, мы видим, между всеми извилинами прежних дорог, ясные зачатки нашей. Мысль русской литературы уже не раз обращалась в эту сторону: Гоголь,⁸ Достоевский,⁹ Владимир Соловьев¹⁰ — вот наша родословная. Постепенное раскрытие и уяснение новой религиозной мысли в последовательности этих трех имен — вот основание наших надежд, залог нашего будущего.

Подробности, «текущие» стороны дела развернутся «в пути», а пока нам остается приветствовать заранее всякого искреннего и серьезного со-работника как желанного попутчика.



Идея издавать свой журнал возникла в тот период, когда у Д. С. Мережковского и З. Н. Гиппиус происходило достаточно резкое отмежевание от «декадентства» 1890-х гг., когда они стали воспринимать символизм как течение, связанное с тенденциями духовного обновления мира. А один из реальных, по их мнению, путей — поиски «общего Бога», «религиозное творчество», способное увлечь многих людей. Журнал «Новый путь», издававшийся в 1903–1904 гг., задумывался не столько как литературный, сколько как религиозно-общественный и философский. П. П. Перцов в то время был, при всех частных расхождениях, «единоверцем» и «со-деятелем» Мережковских (по выражению З. Н. Гиппиус). Он стал автором программной редакционной статьи, открывавшей первый номер журнала. Однако есть веские основания предполагать, что ключевые положения статьи были согласованы с Мережковскими (особенно их влияние ощутимо в заключительной части декларации).

В объявлении о подписке, в частности, говорилось, что «Новый путь» призван «дать возможность выразиться в какой бы то ни было литературной форме — в повествовании, в стихах, в философском рассуждении, в научной статье или в беглой заметке, — тем новым течениям, которые возникли в нашем обществе с пробуждением религиозно-философской мысли». При этом редакция подчеркивала: «...Прежнее утилитарно-позитивное мирозерцание <...> уже бессильно ответить на запросы современного сознания и на наших глазах сменяется иными исканиями. Идти навстречу духовной работе общества, вызываемой этим знаменательным переломом, — такова цель данного журнала». Преимущественное внимание уделялось проблеме взаимоотношений религии с «живой жизнью», культурой, искусством, идеям неохристианства, вопросам обновления церкви. «...Центральная струя творческой энергии редакции „Нового пути“ была направлена в сторону религиозно-философских исканий, лежащих вне эстетической области. Этим можно легко объяснить отсутствие у руководителей журнала каких бы то ни было попыток выработки и обоснования формально-идеологических принципов защищаемой ими литературной позиции. Если можно говорить о специфичности

последней наряду с другими течениями символизма, то указанная специфичность заключалась в теоретически неоформленном стремлении новопутейцев противопоставить самоудовлетворяющему эстетизму символистов идеологическое и даже тенденциозное искусство» (*Евгеньев-Максимов В., Максимов Д.* Из прошлого русской журналистики. Л., 1930. С. 204–205).

Редакционная статья «Нового пути» отражает этап, когда группа видных литераторов-модернистов, в которой доминировали мистические устремления и идеи «религиозной общественности» (Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, Н. М. Минский, В. В. Розанов, Д. В. Философов и др.), попыталась расширить сферу своего влияния, открыть иные возможности проявления «нового искусства».



¹ Ср., в частности, в письме В. Брюсова к П. Перцову от 20 января 1902 г. по поводу предполагавшегося названия журнала: «„Новый путь“ не очень нравится — претенциозно, и двоеслобие». П. Перцов в письме от 23 января отвечал: «Вы меня смутили неодобрением заглавия. <...> Двоеслобие меня не пугает (ведь все журналы таковы), но претенциозность...» (цит. по: *Лавров А. В.* Архив П. П. Перцова // *Ежегодник РО ПД.* 1973. С. 39).

² новые люди (*лат.*)

³ З. Гиппиус так и назвала свой первый сборник рассказов — «*Номінес пові*». Характерны слова из «программного» посвящения автора книги А. Волыньскому: «Разными путями можно идти к одной цели. <...> Дух того, что Вы пишете, близок мне, и я дарю Вам эту книгу — первые ступени к новой красоте, которая дорога нам обоим» (*Гиппиус (Мережковская) З. Н.* Новые люди. Рассказы. СПб., 1896. С. <III>).

⁴ Цитата из церковнославянского текста Евангелия (Мф. 6: 34).

⁵ «Вопросы философии и психологии» — журнал, издававшийся в Москве с 1889 г. В 1890-х гг. здесь печатали свои работы С. Булгаков, Н. Бердяев, В. Розанов и др. известные авторы.

⁶ «Северный вестник» в 1890-х гг. был единственным в России печатным органом, способствовавшим становлению раннего русского модернизма, поддерживавшим новаторские искания писателей-символистов. Журнал вел активную борьбу против позитивизма, утилитаризма и узкой тенденциозности в искусстве.

⁷ «Неделя» — литературно-политическая газета, выходившая в Петербурге в 1866–1901 гг. С 1874 г. — орган либеральных народников.

⁸ Ср. в письме Д. Мережковского к П. Перцову от 12 сентября 1901 г.: «Собираю материалы для „Гоголя“... <...> Гоголь значительнее, чем Л. Т<олстой> и Достоевский, может быть значительнее, чем Пушкин. Не верите? Надеюсь, что я уверю Вас. Не было человека столь близкого мне, как Гоголь» (*Русская литература.* 1991. № 3. С. 154). В «Новом пути» Мережковский опубликовал свое исследование «Судьба Гоголя» (1903. № 1. С. 37–81; № 2. С. 1–41; № 3. С. 123–161).

⁹ В «Новом пути» были опубликованы следующие материалы, связанные с Достоевским: *Достоевский Ф. М.* Из записной книжки // 1904. № 1. С. 1–10; № 2. С. 1–15; *Студент-естественник <Андрей Белый>*. По поводу книги Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский»: Отр. из письма // 1903. № 1. С. 155–159; *Вернер И. И.* Тип Кириллова у Достоевского // 1903.

№ 10. С. 48–80; № 11. С. 52–80; № 12. С. 128–182; *Черета Ю.* <*Дягилев Ю. П.*>. О пошлости: О творчестве Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова // 1904. № 4. С. 228–238; *Крайний Антон <Гиппиус З. Н.>*. Быт и события: Достоевский и Чехов // 1904. № 9. С. 280–292.

¹⁰ В журнале, однако, было опубликовано совсем немного материалов о Вл. Соловьеве: С. З. <*Бердяев С. А.*>. Философские воззрения Владимира Соловьева: Отчет о лекции проф. С. Н. Булгакова в г. Киеве и стенографическая запись прений (1903. № 3. С. 71–104); *Розанов В. В.* Об одной особенной заслуге В. Соловьева (1904. № 9. С. 157–170). Гораздо больше работ, посвященных Вл. Соловьеву, было напечатано в журнале «Вопросы жизни» (1905), который явился преемником «Нового пути».



Валерий Брюсов

Валерий Яковлевич Брюсов (1873–1924) — поэт, прозаик, драматург, критик, переводчик, литературовед. Справедливы слова современного исследователя о том, что Брюсов «связал себя с литературно-журнальной деятельностью символизма в целом крепче, чем кто-либо иной из русских поэтов 900-х годов. Эта связь его была многосторонней: он был *литератором*, то есть критиком, журналистом почти в такой же мере, как поэтом» (Максимов Д. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969. С. 43). Роль Брюсова как организатора и участника литературного движения исключительно велика; те черты, которые приобрела символистская школа в 1900-е гг., в значительной степени обязаны именно ему своим возникновением и оформлением. Брюсов был сознательным и последовательным идеологом символизма и в отстаивании эстетической платформы этого направления, в консолидации символистских творческих сил видел свое литературное предназначение, что, однако, не мешало ему вступать, и нередко, в острые полемические дискуссии с другими писателями-символистами. Основоположения символистской эстетики Брюсов провозглашал не только в статьях и заявлениях программного характера, но и всей своей повседневной литературной деятельностью. Он принадлежал к числу весьма немногих писателей, знакомившихся практически со всей текущей литературой, со всеми выходившими в свет книгами, журналами, альманахами; едва ли не обо всех заметных новых произведениях он выносил свое критическое суждение, будь то в форме специального отзыва или краткой оценки в обзорной статье, будь то в редакторском указании рецензенту или замечании в частном письме (значительная часть статей и рецензий Брюсова, собранных в хронологическом порядке, вошла в подготовленную Н. А. Богомоловым и Н. В. Котрелевым книгу: *Брюсов В. Среди стихов, 1894–1924: Манифесты. Статьи. Рецензии.* М., 1990).

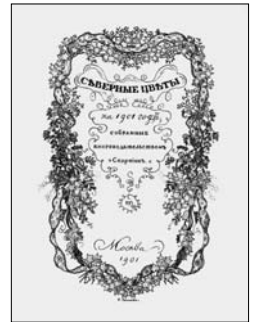
Впервые Брюсов широко и заявительно заявил о себе как последовательном адепте «нового», «декадентского» искусства тремя сборниками «Русские символисты» (М., 1894–1896), в значительной части состоявшими из его собственных произведений, а также из произведений других авторов, радикально им отредактированных. В литературной и читательской среде эти сборники были восприняты как дерзкая, эпатажная выходка, пути в печать Брюсову оказались пре-

граждены, а сам он стал предметом повсеместных насмешек; и тем не менее, именно эти составленные им три небольшие книжки явились первой шумной манифестацией нового литературного направления: «Это был своего рода трубный глас, постепенно возраставший *crescendo*, — от него впоследствии упали иерихонские стены старой поэзии» (*Поярков Ник.* Поэты наших дней: Критические этюды. М., 1907. С. 5).

Начав свою деятельность в изоляции от «большой» литературы, Брюсов на протяжении 1890-х гг. предпринимает значительные усилия в направлении к консолидации приверженцев «нового» искусства; его творческие рукописи этого времени, имевшие программный характер, но в большинстве своем не доведенные тогда до печати (Предисловие к неизданному сборнику «Символизм (Подражания и переводы)», «Апология символизма», «К истории символизма», «Русская поэзия в 95 году» и др.), свидетельствуют о последовательном стремлении Брюсова обрисовать определяющие черты символизма и наиболее характерные, знаковые особенности поэтики «нового» искусства, вскрыть истоки и аргументировать закономерность возникновения символистской школы. Законченной, оригинальной эстетической системы Брюсов в эти годы не создал, и тем не менее, его роль в самоопределении символизма была чрезвычайно велика; именно молодому Брюсову принадлежит заслуга наиболее конструктивного теоретического обоснования — хотя бы и в форме незавершенных, «лабораторных» опытов — литературно-эстетической концепции раннего русского символизма (см.: *Иванова Е. В.* Самоопределение раннего символизма // *Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. М., 1975. С. 172.*)

При этом наметившимся во второй половине 1890-х гг. в среде символистов религиозно-обновленческим и мистическим тяготениям (прежде всего в деятельности Д. С. Мережковского и З. Н. Гиппиус) Брюсов противопоставляет свое плюралистическое миропонимание, наиболее законченно проявившееся в его философско-эстетической декларации «Истины (Начала и намеки)» (1901) (см.: *Брюсов. Т. 6. С. 55–61.*) Мысль о множестве объективных истин, взаимопроверочащих и в то же время безусловных, выведенная Брюсовым из монадологии Лейбница и положенная в основу мировидения, стала для поэта залогом благотворного художественного развития, источником духовного богатства и жизненного пафоса — а также исходным принципом, которым он руководствовался в своих художественных требованиях и декларациях, в своем понимании исторической и эстетической миссии символизма.

На рубеже веков начинается активная литературная деятельность Брюсова — с основанием московского символистского издательства «Скорпион» и началом издания в нем альманахов «Северные цветы», с появлением новых периодических изданий, связанных с модернизмом. В программной статье «Ответ г. Андреевскому», опубликован-



Обложка альманаха «Северные цветы» (М., 1901).
Худ. К. А. Сомов



Марка издательства
«Скорпион»

ной в журнале «Мир искусства» (1901. № 5) и представлявшей собой отклик на статью С. А. Андреевского «Вырождение рифмы (Заметки о современной поэзии)», полную ламентаций по поводу ожидаемого автором регресса русского стихотворчества, Брюсов выражал уверенность в том, что русская поэзия вступает в новый, плодотворный период своего развития и что ей суждены новые достижения. Гарантией последнего, по Брюсову, служат творческие дерзания современных поэтов, так или иначе связанных с символизмом.

В 1900-е гг. Брюсов становится общепризнанным вождем русских символистов — как один из руководителей издательства «Скорпион», а также, начиная с 1904 г., как фактический редактор и главный идеолог журнала «Весы», наиболее значимого и авторитетного в истории русского символизма периодического издания, объединившего лучшие символистские силы (см.: *Азадовский К. М., Максимов Д. Е. Брюсов и «Весы»: (К истории издания) // ЛН. М., 1976. Т. 85: Валерий Брюсов. С. 257–324*). Выдвинутый Брюсовым и положенный в основу литературной практики «Весов» принцип индивидуализма, безусловной свободы искусства и субъективизма в творчестве фактически отражал сущность культуры символизма в ее исходных предпосылках и исполнял роль консолидирующей идеи. Признание авторитета Брюсова и его руководящей роли было обусловлено широтой и «плюралистичностью» его теоретико-эстетических воззрений наряду с определенностью и выверенностью литературной стратегии. Немалую роль в укреплении ведущих позиций Брюсова играло его глубоко сознательное отношение к задачам обоснования эстетического кредо «новой» поэзии. Всячески отстаивая приоритет самовыражения в творчестве, «самовластия» художника, Брюсов в то же время стремился направить творческий процесс по строго продуманному руслу, согласовать стихию непосредственного созидания с требованиями логики и меры, воспринять конкретные поэтические замыслы и свершения в контексте общих задач художественного развития эпохи.

Книга стихов Брюсова «Urbi et orbi» (1903) стала не только одним из наиболее ярких достижений символистского творчества, но и своего рода общим манифестом литературного направления, поскольку в предисловии к ней были впервые теоретически осмыслены и обоснованы те требования, которым, по убеждению Брюсова, должно отвечать современное собрание стихотворений одного поэта, представляющее прежде всего личность автора — самую непререкаемую и безусловную ценность — в ее законченном и разностороннем выражении. «Книга стихов, — утверждал Брюсов, — должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно *книгой*, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы до последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связ-



Обложка книги
В. Я. Брюсова «Urbi et
Orbi» (М., 1903)

ного рассуждения. Отделы в книге стихов — не более как главы, поясняющие одна другую, которые нельзя переставлять произвольно» (Брюсов. Т. 1. С. 604–605). Эти тезисы возымели решающее значение для формирования всей поэтической культуры эпохи символизма и последующего литературного поколения: в 1900–1910-е гг. едва ли не все поэты, оставившие след в истории литературы, стремятся строить свои стихотворные книги как продуманное во внутренних соответствиях единство текстов, а нередко и как связанное лирическое повествование (ср.: *Долгополов Л. К. Александр Блок: Личность и творчество. 2-е изд. Л., 1980. С. 118–119*).

Теоретико-эстетические взгляды Брюсова наиболее развернуто были изложены им в двух статьях, опубликованных в «Весях» в 1904–1905 гг., — «Ключи тайн» и «Священная жертва». При этом, явно намереваясь раскрыть не только свои индивидуальные эстетические взгляды, но и убеждения, разделяемые другими представителями символистской школы, Брюсов счел даже нужным подчеркнуть мистические, «жизнетворческие» аспекты «нового» искусства — как бы протянув руку своим соратникам, символистам-«теургам». В целом же Брюсов, отстаивая генерализирующий принцип свободного искусства, решительно выступал против «утилитаристских» концепций, которыми охватывалось как искусство, подчиненное задачам общественного служения, так и творчество, руководствующееся какими-либо иными внеэстетическими, идеологическими критериями, в том числе и критерием религиозным. Свою позицию апологета «самоценного» искусства, приверженца «эстетического» символизма Брюсов заявил со всей ясностью в полемическом открытом письме «В защиту от одной похвалы», обращенном к Андрею Белому в связи с опубликованием в «Весях» (1905. № 4) его статьи «Апокалипсис в русской поэзии», в которой исторический опыт русской поэзии, и творчество Брюсова в том числе, оцененное исключительно высоко, рассматривались под мистико-теургическим углом зрения. Брюсов требует выводить критерии достоинств поэзии исключительно из внутренних художественных качеств самих произведений, без учета каких-либо иных, тенденциозно подобранных, признаков, с искусством общих черт не имеющих: «...Поэтов можно мерить только по достоинствам и недостаткам их поэзии, ни по чему другому. <...> Ты расцениваешь поэтов по тому, как они относятся к „Жене, облеченной в солнце“. Критики 60-х годов оценивали поэтов по их отношению к прогрессивным идеям своего времени. Те выкидывали из своей схемы Фета, ты — Бальмонта. <...> Право, разница небольшая. Оба метода подают друг другу руки» (Весы. 1905. № 5. С. 38). Ту же «пан-эстетическую» позицию Брюсов отстаивал с еще большей определенностью в рамках дискуссии о символизме, развернувшейся в 1910 г. (статья «О „речи рабской“, в защиту поэзии»). Идеей защиты «самоценного», «классического», индивидуалистического искусства Брюсов руководствовался и в ходе внутрисимволистской полемики,



Обложка альманаха
«Северные цветы»
(М., 1901–1903).
Худ. В. Э. Борисов-
Мусатов



Обложка альманаха
«Северные цветы»
(М., 1905).
Худ. Н. П. Феофилактов

развернувшейся в 1906–1908 гг. в связи с попыткой «мистико-анархической» ревизии основ символизма.

Ко времени прекращения издания «Весов» в начале 1910 г. Брюсов уже обладал в литературном мире непререкаемой репутацией как наиболее характерная и значительная фигура в русском символизме: «Как выразитель и катехизатор школы, он самый представительный и самый ответственный поэт русского декаданса» (*Амфитеатров А. Против течения. СПб., 1908. С. 156*). Считая задачи утверждения символистской школы выполненными и исчерпанными, Брюсов в 1910-е гг. существенно меняет характер своей деятельности: из выразителя идеалов и пристрастий относительно узкой и замкнутой литературной корпорации он постепенно превращается в писателя общенационального значения. С одной стороны, Брюсов старается по-прежнему активно пропагандировать основные идейно-художественные принципы и установки, которым он был привержен в период утверждения эстетической платформы символизма, с другой — стремится к расширению творческих горизонтов, к внесению коррективов в прежнюю систему эстетических представлений и творческих пристрастий. В статье «Жан Мореас» (1910) он заключает: «Литература лишь тогда развивается правильно, когда в ней совместно действуют силы революционные и силы традиции. Господство одной традиции ведет к застою, к мертвенности; торжество одной революции — к беспочвенности, к варварству» (*Брюсов В. Заря времен: Стихотворения. Поэмы. Пьесы. Статьи. М., 2000. С. 265*). Безусловно, в этих формулировках косвенным образом обозначено итоговое понимание Брюсовым «революции», осуществленной русской символистской школой при его собственном, самом интенсивном участии.



ОТ ИЗДАТЕЛЯ (Предисловие к сборнику «Русские символисты»)



Нисколько не желая отдавать особого предпочтения символизму и не считая его, как это делают увлекающиеся последователи, «поэзией будущего», я просто считаю, что и символистическая поэзия имеет свой *raison d'être*.¹ Замечательно, что поэты, нисколько не считавшие себя последователями символизма, невольно приближались к нему, когда желали выразить тонкие, едва уловимые настроения.

Кроме того, я считаю нужным напомнить, что язык декадентов, странные, необыкновенные тропы и фигуры, вовсе не составляет необходимого элемента в символизме. Правда, сим-

Впервые: Русские символисты. М., 1894. Вып. I: Валерий Брюсов и А. Л. Миропольский. С. 3–4; подпись: Издатель.

волизм и декадентство часто сливаются, но этого может и не быть. Цель символизма — рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение.

Следующие выпуски этого издания будут выходить по мере накопления материала. Гг. авторов, желающих поместить свои произведения, просят обращаться с обозначением условий на имя Владимира Александровича Маслова.² Москва, Почтамт, *poste restante*.³



Книга вышла в свет в начале марта 1894 г. тиражом 200 экз.

¹ разумное основание, смысл жизни (*фр.*)

² Псевдоним Брюсова. Деловую переписку, связанную с изданием «Русских символистов», Брюсов вел, подписываясь этим псевдонимом. См.: *Гиндин С. И. Письма из рабочих тетрадей (1893–1899) // ЛН. М., 1991. Т. 98: Валерий Брюсов и его корреспонденты; кн. 1. С. 565.*

³ до востребования (*фр.*)



ОТВЕТ



Очаровательная незнакомка! Прежде всего прошу не сердиться на это обращение. Что Вы очаровательны, — я позволяю себе догадываться по почерку и конверту, что Вы для меня незнакомка, — отрицать невозможно, потому что в Вашем письме нет не только подписи, но даже малейших указаний, по которым я мог бы узнать Вас. Оно все состоит из упреков и осуждений, за исключением немногих строк похвалы вначале, число которых — при моем самомнении — показалось мне очень незначительным.

Впрочем — надо Вам отдать справедливость — Вы снисходительнее, чем наши критики. Те просто предлагали отправить меня в сумасшедший дом. Вы же допускаете, что я сделался символистом по ошибке, «из подражания, может быть, невольного». При этом Вы разъясняете, что символисты бывают трех родов: мистификаторы, которые, не надеясь на талант, хотят взять оригинальностью, люди душевно не-



Обложка сборника «Русские символисты». Вып. I (М., 1894)

Впервые: Русские символисты. М., 1894. Вып. II. С. 5–12.



Обложка сборника «Русские символисты». Вып. II (М., 1894)

нормальные и несчастные заблудшие, к которым Вы великодушно причисляете меня и которые еще могут возвратиться на истинный путь.

«Произведения таких лиц, — восклицаете Вы дальше, — не могли образовать новой школы! И в самом деле! Что общего между теми разнородными творениями, которые называют символическими? Не сходятся ли отдельные поэты только в одном — в желании написать что-нибудь постраннее и непонятнее! Пусть кто-нибудь попробует просто ответить на вопрос, „в чем сущность символизма“, — и я уверена, это ему не удастся».

Между тем именно на этот вопрос я и «попробую» ответить в своем письме, хотя бы для того, чтоб Вы не считали меня в числе несчастных заблудших, так как, право, мне менее обидно оказаться даже в числе обманщиков. Только я должен предупредить Вас, что те взгляды, которые я буду высказывать, вовсе не составляют обычного *сredo* символистов. Очень возможно, что многие прямо не согласятся со мной, так как в *теории* символисты действительно делятся на много отдельных кружков. Тем замечательнее, впрочем, что в своих произведениях они приходят к одинаковым результатам.

Первая особенность моего взгляда на символизм состоит в том, что я решительно не обращаю внимания на его крайности. Начиная школа всегда бывает склонна к крайностям, которые, конечно, не составляют ее сущности. Кроме того — в том, пожалуй, со мной согласятся многие — от символизма необходимо отделять некоторые несомненно чуждые элементы, присоединившиеся к нему во Франции. Таков мистицизм, таково стремление реформировать стихосложение и связанное с ним введение старинных слов и размеров, таковы полуспиритические теории, проповедуемые Саром Пеладаном.¹ Все это в символизме случайные примеси.

Выделив их, я разделяю все символические произведения на три следующих вида.

1. Произведения, дающие целую картину, в которой, однако, чувствуется что-то недорисованное, недосказанное; точно не обозначено несколько существенных признаков. Таковы, напр., сонеты Маллармэ.

2. Произведения, которым придана форма целого рассказа или даже драмы, но в которых отдельные сцены имеют значение не столько для развития действия, сколько для известного впечатления на читателя или зрителя.

3. Произведения, которые представляются Вам бессвязным набором образов и с которыми Вы познакомились, вероятно, по стихотворению Метерлинка «Теплицы среди леса», переведенному у нас несколько раз.²

Вы, конечно, спешите возразить мне, что я далеко не охватил всего символизма, что в нем есть много иных форм.

На это прежде всего я скажу Вам, что мои три вида имеют множество разновидностей. Связь образов, напр., может быть то совершенно незаметною, то очень легко восстанавливаемой.

Во-вторых, ряду произведений, обыкновенно называемых символическими и декадентскими, я принужден отказать в этом названии. Так, я не считаю символическими те из них, которые отличаются одной странностью метафор, сравнений, вообще смелыми тропами и фигурами. Стремление обновить поэтический язык замечается, правда, почти у всех символистов, но принадлежит не исключительно им. Они разве только смелее в своих нововведениях. Впрочем, далеко не робким в этом отношении был, напр., Т. Готье, которого нет причин считать символистом.

Далее, не считаю я символическими произведения, блестящие одной новизной сюжета. Символизм действительно располагает поэта обращаться к чувствам и настроениям современного человека, но отсюда не следует, чтобы всякое подобное произведение было символическим. Я встречал немало стихотворений, написанных странным языком с безумными метафорами, в которых изображалось какое-нибудь удивительное настроение «конца века» и о которых я не мог сказать — «вот символическое стихотворение».

Наконец, столь прославленное сближение поэзии с музыкой я считаю тоже одним из средств, которыми пользуется символизм, а не его сущностью. Символист старается мелодией стиха вызвать определенное настроение в читателе, которое помогло бы ему уловить общий смысл, — и только. Таково, напр., стихотворение Метерлинка «Павлины», вероятно, известное Вам из разных журналов.³ Правда, некоторые символисты отдавались игре звуками, так что у них главное, а иногда единственное значение получали звуковые комплексы слов, — но это уже крайности, которых я, как известно, не касаюсь.

Таким образом, каждое символическое произведение мне удастся подвести под один из моих трех видов. Вы, конечно, уже по моим определениям заметили, что я нахожу между ни-

ми общего. Очевидно, во всех трех случаях поэт передает ряд образов, еще не сложившихся в полную картину, то соединяя их как бы в одно целое, то располагая в сценах и диалогах, то просто перечисляя один за другим. Связь, даваемая этими образами, всегда более или менее случайна, так что на них надо смотреть как на вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя. Поэтому-то символизм можно называть, как непоследовательно делаете и Вы, — «поэзией намеков».

Итак, «в тех разнородных творениях, которые называют символическими», нашлось что-то общее, позволяющее считать их принадлежащими к одной школе. Теперь можно перейти к самому сильному Вашему обвинению, которое поможет нам окончательно выяснить сущность символизма: «Во всяком случае, зачем говорить намеками, если можно сказать прямо?» Только этот вопрос я поставлю так: «Нарушается ли сущность поэтического произведения, если вместо полного образа даются намеки?» Поэзия, как искусство, облакает мысли в образы. Но в каждой мысли можно проследить целый процесс развития от первого зарождения до полного развития. Сущность различия литературных школ и заключается именно в том, на какой ступени развития воплощает поэт свою мысль. Так, в новоромантической школе каждый образ, каждая мысль являются в своих крайних выводах. Символизм, напротив, берет их первый проблеск, зачаток, еще не представляющий резко определенных очертаний, и, таким образом, по своей сущности не больше отличается от других литературных школ, чем они между собой. Попробуйте проследить за собой, когда Вы мечтаете, а потом передайте то же самое словами: Вы получите первообраз символического произведения и произведения в духе господствующей школы.

Из этого следует, что не только поэт-символист, но и его читатель должны обладать чуткой душой и вообще тонко развитой организацией. В символическое произведение надо вчитаться; воображение должно воссоздать только намеченную мысль автора. Поэтому Ваше последнее обвинение, что «круг читателей символической поэзии должен быть очень узок», остается в своей силе, но я не думаю, чтобы это было сильным доводом против символизма. Ведь и стихотворения Гейне доступны не всякому. Символизм имеет свою область и своих читателей, пусть же другие школы признают это, а сам он пусть довольствуется тем, что ему принадлежит.

Вы видите, что я не из числа тех осуждаемых Вами «мечтателей», которые всю поэзию желают сделать символической. Впрочем, по некоторым данным я предвижу, что в недалеком будущем символизм займет господствующее положение, хотя сам нисколько не желаю этого. На мой взгляд, все литературные школы имеют свое значение — пусть же они не усиливаются одна в ущерб другой, а развиваются дружно, как сестры.

Вы, конечно, не верите в наступление такого золотого века, да и вообще, вероятно, во многом не согласны со мной. Если — как я позволяю себе надеяться — наша переписка не прекратится в самом начале, я постараюсь подтвердить свои выводы рядом примеров, всегда так хорошо разъясняющих дело, постараюсь, пожалуй, и доказать, что в наши дни должна была появиться именно такая форма поэзии, как символизм. Но это, говорю я, впоследствии. Пока я удовольствуюсь тем, что мое письмо, так или иначе, но ответило на вопрос, „в чем сущность символизма“, и тем хоть немного поколебало Ваш взгляд на хотя и не знающего Вас, но в конце письма, конечно, уважающего

Валерия Брюсова.



Книга вышла в свет в начале октября 1894 г. тиражом 400 экз.

О работе над статьей Брюсов записал 10 июня 1894 г.: «...мучительно высживаю статью Profession de foi для II-го выпуска» (Брюсов В. Дневники. <М.>, 1927. С. 17). По выходе сборника Брюсов писал В. К. Станюковичу (конец ноября 1894 г.): «Своей вступительной заметкой я окончательно недоволен» (ЛН. Т. 85. С. 730; публ. Н. С. Ашукина и Р. Л. Щербакова).



¹ Французский писатель-символист и художественный критик Жозефен Пеладан (называл себя «сар» — т. е. духовный вождь) проявлял глубокий интерес к оккультизму, в 1888 г. возродил общество розенкрейцеров («Орден Розы и Католического креста»).

² Имеется в виду стихотворение из книги М. Метерлинка «Теплицы» («Serres chaudes», 1889) «Serre chaude» («Ô serre au milieu des forêts...»); выполненный Брюсовым в 1902 г. его перевод («О теплица в дремучем лесу!..») впервые опубликован по рукописи С. И. Гиндиным в кн.: Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. М., 1994. С. 537–539. Перевод стихотворения, выполненный П. Н. Красновым, был напечатан в его статье «Что такое декаденты? Сочинения Мориса Метерлинка и Стефана Малларме» с предисловием: «Последнее стихотворение, написанное без рифм и без отчетливо выраженного размера, мы позволим себе привести здесь в дословном

переводе с сохранением размещения фраз по строчкам, чтобы дать понятие об этой странной манере» (Труд. 1893. Т. XIX, № 9. С. 634).

³ Вероятно, Брюсов опирается здесь на сообщения П. Н. Краснова, писавшего в статье «Что такое декаденты?»: «Для них <декадентов. — *Ред.*> известное настроение характеризуется несколькими бессвязными словами, которые неизвестно почему приходили им на ум в то время, когда они его переживали. <...> Этим только и может быть объяснено появление таких загадочных стихотворений, как метерлинковские „Белые павлины“, перепечатанные во многих русских изданиях, или его „Теплицы“» (Труд. 1893. Т. XIX, № 9. С. 634).



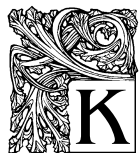
Ключи тайн

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

Впервые: Весы. 1904.
№ 1. С. 3-21.



Обложка журнала
«Весы». 1904. № 1.
Худ. П. Бакст



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 отношении 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;¹ мы с улыбкой читаем стихи Державина к Великой Екатерине, где он сравнивает поэзию со «сладким лимонадом».² 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»,³ в «Памятнике» не обмолвился такими стихами:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал.

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.⁴

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 Шалыпина 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» Рёскин. Он советовал ученикам срисовывать листья олив и лепестки роз, чтобы приобрести самим и дать другим бóльшие 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 Рёскин, — 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».⁵

Подобно тому как Рёскин 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 из-

учать 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.⁶ Многие в искусстве никак не подойдут 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, приравнял ищущих в искусстве одних наслаждений — людям, которые стали бы утверждать, что единственная цель еды — удовольствие вкуса.⁷

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 è maestro de' pittori*,⁸ 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 людей, как Зевксисовы плоды глупых птиц.⁹ 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 художественных. Мы не признаем искусством ни панорам, ни восковых статуй. Да и что было бы достигнуто, если бы 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.¹⁰

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,



Обложка журнала «Весы». 1904. № 4. Худ. О. Редон

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»?¹¹ 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 об 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 XI 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 обрек топор на тесание лучин.¹² 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.¹³ 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».¹⁴ 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.¹⁵ Майков повторил его завет почти слово в слово, говоря, что искусство —

не откровенья ли
С надзвездной высоты,
Из царства вечной юности
И вечной красоты.¹⁶

Казалось бы чуждый им, Бодлер создал потрясающий образ Красоты, губящий, но влекущий 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.¹⁷

Когда теория «чистого искусства» только создавалась, под красотой можно было разуметь 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.¹⁸ Но романтики и их преемники реалисты отвергли это прикрашивание действительности. Все безобразие 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*,¹⁹ по-видимому, окончательно покинула искусство,²⁰ и только при полной слепоте к окружающему можно было после Гоголя, после Диккенса, после Бальзака воспевать откровения

С надзвездной высоты,
 Из царства вечной юности
 И вечной красоты.

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 жертвенника²¹ 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 бы 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».

Особенным успехом пользовалась подмена слова «красота» словом «типичность». 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*,²² 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?



Обложка журнала
 «Весь», 1905. № 3.
 Худ. У. Брунеллески

В одном месте Пушкин говорит о «науке любовной», о «любви для любви» и замечает:

эта важная забава
Достойна старых обезьян
Хваленых дедовских времян.²³

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 им 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 déplace les lignes» — «Я ненавижу всякое перемещение линий», — говорит Красота у Бодлера.²⁴ 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 колотил 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 создание искусства без отношения к человеку — к художнику-творцу и к воспринимающему 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. Отождествить то и другое можно лишь в человеческом духе. Искусство суще-

ствует 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».²⁵

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 факторов 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) разрешение вопросов высшей математики.

Большее могла бы здесь сделать психология. Но и этой науке, о которой Метерлинк сказал, что она «узурпировала прекрасное имя Психеи»,²⁶ 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 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: сочетание 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 наслаждаться: но в нем нет того единственного трепета, который вливают создания искусства во всех истинно умеющих принакать к ним. А в поэме, где изображено то же солнце, хотя оно из стихов и «не освещает» (замечание Лотце),²⁷ оно блестит для нас совершенно особенным блеском, блеском созданий искусства. И так везде. Разломаем клингеровского Бетховена²⁸ на куски — на разноцветные мраморы, на тусклые и блестящие металлы, присоединим даже сюда «ассоциативные» чувства о создателе IX 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 многозначительное имя творца — Ποιητής.²⁹

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 философскому веку, и пре-

вратил 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 значение искусства. «Человек, — говорит он, — играет лишь там, где он является человеком в полном смысле слова, и он лишь тогда человек, когда играет».³⁰ 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».³¹

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 винт, чем на Микель-Анджело, творящего Давида? И почему тот же Микель-Анджело был художником, когда ваял свои статуи, и не был художником, когда играл в бабки? И почему мы знаем эстетические волнения, слушая полет Валькирий,³² 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 строители 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 об 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 звенящего 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 размешает их по рангам, делая возможным, облегчая их узнание, но не познание.

Но мы не замкнуты безнадежно в этой «голубой тюрьме» — пользуясь образом Фета.³³ 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 дерзновение за грань, где порывание за пределы познаваемого, в жажде зачерпнуть хоть каплю

Стихии чуждой, запредельной.³⁴

«Врата Красоты ведут к познанию», — сказал тот же Шиллер.³⁵ 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 гётевского «Фауста», стихи Тютчева — все это именно запечатление 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.



В автографе текста лекции (дата цензурного разрешения — 5 марта 1903 г.) заключительные выводы изложены следующим образом: «В своих замечательных исследованиях Потебня показал, что слово создано первоначально вовсе не для общения людей между ними, а для уяснения себе своей мысли. Искусство есть особая форма постижения мира — не в его явлениях, подлежащих изучению научными путями, разумом, рассудком, трезвой мыслью, а в его сущностях» (текст приведен в примечаниях Д. Е. Максимова и Р. Е. Помирного в кн.: Брюсов. Т. 6. С. 585–586; об отношении Брюсова к учению А. А. Потебни см.: Максимов Д. Брюсов-критик // Там же. С. 15–16; Пресняков О. П. А. А. Потебня и русское литературоведение конца XIX — начала XX века. Саратов, 1978. С. 161–162). Пять рукописных редакций текста статьи проанализированы и воспроизведены в работе Н. А. Богомолова «К истории „Ключей тайн“» (Из истории символистской журналистики. «Весы». М., 2007. С. 6–40).

Открывавшая собой первый номер московского журнала, провозгласившего программную установку на «новое» искусство, статья была воспринята в среде читателей и критиков как манифест русского символизма (см., например: Сожин <Морозов Н. Я.>. Культурные отголоски // Курьер. 1904. 5 февр. № 36. С. 3; Артабан В. <Петров Г. С.>. «Весы» // Русское слово. 1904. 11 февр. № 42. С. 1–2; Боцяновский В. Литература и критика // Русь. 1904. 19 февр. № 68. С. 3; Вольный И. Журнальное обозрение // Всемирный вестник. 1904. № 2. С. 210–216; Лобанов И. Обзор журналов // Новый путь. 1904. № 2. С. 233–236; Изгоев А. С. Со стороны // Южное обозрение. 1904. 4 марта. № 2428. С. 1; Э. <Метнер Э. К.>. Из журналов («Весы») // Приднепровский край. 1904. 20 апр. № 2140. С. 2). О манифестационно-полемических установках «Ключей тайн» см. также: Богомолов Н. А. От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004. С. 288–291. Позднее, давая разбор статьи в своей книге «Русские символисты» (1910), Эллис отмечал, что «позднейшие теоретические работы» Брюсова «являются лишь рядом последовательных выводов из философских посылок, выставленных в этой статье», и указывал на характерные особенности эстетических воззрений Брюсова и на специфику их отражения в тексте: «...здесь сделана лишь самая общая постановка вопроса <...> тем не менее совершенно ясно, насколько центральное значение в теории Брюсова занимает дуализм, роднящий его с Шопенгауэром, с одной стороны, и с Бодлером — с другой. <...> Другой существенной чертой эстетического учения В. Брюсова является его преклонение перед методом созерцания, выработанным и оформленным

представителями „нового искусства“, то есть современного символизма, сущность которого заключается в сознательном и свободном устремлении сквозь видимый мир в таинственный и бесконечный мир сверхчувственных сущностей» (*Эллис*. Русские символисты. Томск. 1996. С. 137–139).

Исходя из понимания «Ключей тайн» как исповедания кредо всего символистского философско-эстетического направления, Вяч. Иванов сформулировал некоторые собственные коррективы по отношению к концепции Брюсова в статье «Поэт и Чернь» (*Весы*. 1904. № 3). 19 февраля (3 марта) 1904 г. Иванов писал Брюсову в этой связи «Я очень обрадован нашим единодушием в вопросе о мифотворчестве. На мое отношение к «ключам тайн» я указываю словами, что они «прежде всего» ключи к тайникам народной — мифородной — души. Быть может, объем понятия «ключи тайн» шире, чем «мифотворчество». Разница в наших взглядах все же есть, внутренняя и существенная. «Ключи тайн» предполагают как тайну некоторую истину — объект познания. Мифотворчество само налагает свою истину, соответствия же ее объективной сущности вещей вовсе не испытует. Оно воплощает постулаты сознания и, утверждая, творит» (*ЛН*. Т. 85. С. 447).

По всей вероятности, сам Брюсов рассматривал «Ключи тайн» прежде всего как философско-эстетическую декларацию, рассчитанную на то, чтобы быть приемлемой для всех приверженцев символизма, объединенных вокруг «Весов», и уже несколько лет спустя готов был дистанцироваться по отношению к этой статье, в частности, упоминая о ней в письме к С. А. Венгеру от 16 декабря 1910 г., он отмечал: «...давно я с этой статьей не согласен» (*ИРЛИ*. Ф. 377).



¹ См. «Освобожденный Иерусалим» Торквато Тассо (песнь I, строфа 3).

² Имеются в виду строки из оды Г. Р. Державина «Фелица» (1782): «Поэзия тебе любезна, / Приятна, сладостна, полезна, / Как летом вкусный лимонад».

³ Имеются в виду слова Поэта к Черни (стихотворение «Поэт и толпа», 1828): «Тебе бы пользы всё — на вес / Кумир ты ценишь Бельведерский <...> Печной горшок тебе дороже: / Ты пищу в нем себе варишь».

⁴ Стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836) было впервые опубликовано в 1841 г. в редакции текста, подготовленной В. А. Жуковским, искажавшей пушкинский оригинал; подлинный текст был напечатан только в 1881 г. (см.: *Алексеев М. П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...»: Проблемы его изучения. Л., 1967. С. 7–9); в редакции Жуковского стихотворение приводится и критически интерпретируется в статье Д. И. Писарева «Пушкин и Белинский» (2-я часть — «Лирика Пушкина», 1865). См.: *Писарев Д. И.* Соч.: В 4 т. М., 1956. Т. 3. С. 412–414.

⁵ Цитаты из книги Дж. Рёскина «Лекции об искусстве» (М., 1900. С. 108–109).

⁶ Немецкий драматург и прозаик Г. Зудерман и французский романист П. Бурже упоминаются здесь как характерные представители массовой художественной литературы конца XIX в. невысокого эстетического достоинства.

⁷ Имеется в виду фраза из гл. IV эстетического трактата Л. Н. Толстого «Что такое искусство?» (1898): «Видеть цель и назначение искусства в получаемом нами от него наслаждении — все равно, что приписывать, как это

делают люди, стоящие на самой низшей ступени нравственного развития (дикие, например), цель и значение пищи в наслаждении, получаемом от принятия ее» (*Толстой Л. Н.* Т. 30. С. 61).

⁸ Как зеркало является учителем художника (*ит.*); фраза из трактата о живописи Леонардо да Винчи. См.: Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентийского. М., 1934. С. 192.

⁹ Имеется в виду легенда о том, что древнегреческий живописец Зевксис нарисовал виноград столь правдоподобно, что птицы прилетали его клевать.

¹⁰ Высказывания А. В. Шлегеля и Фр. Грильпарцера приведены в книге И. Фолькельта «Современные вопросы эстетики» (СПб., 1899. С. 66, 55).

¹¹ Цитата из строфы XIV поэмы «Езерский» (1832).

¹² Имеется в виду басня И. А. Крылова «Крестьянин и Топор» (Басни, кн. 5, XIII).

¹³ См. главу XXXII («День коронации») романа М. Твена «Принц и нищий» (1882) (*Марк Твен*. Собр. соч.: В 12 т. М., 1960. Т. 5. С. 626).

¹⁴ Неточная цитата (в оригинале: «не бесполезное искусство есть г... о собачье») из письма к А. А. Фету от 21 сентября (3 октября) 1867 г. (*Тургенев*. Письма. Т. 8. С. 41–42). С пропусками и искажениями письмо было впервые опубликовано в книге А. А. Фета «Мои воспоминания» (М., 1890. Ч. 2. С. 167–168), пропущенное Фетом напечатано во 2-м альманахе «Северные цветы» (М., 1902. С. 182–183).

¹⁵ Заключительные строки стихотворения «To Dawe, Esq^r» («Зачем твой дивный карандаш...», 1828).

¹⁶ Заключительные строки стихотворения «О царство вечной юности...» (1883). См.: *Майков А. Н.* Избранные произведения. Л., 1977. С. 197. (Б-ка поэта. Большая сер.).

¹⁷ Цитата из сонета Ш. Бодлера «Красота» («La Beauté»), входящего в его книгу «Цветы зла» («Les Fleurs du Mal», 1857); в переводе Брюсова сонет напечатан в кн.: Французские лирики XIX века / Пер. в стихах и библиогр. примеч. Валерия Брюсова. СПб., 1909. Цитируемые строки в переводе Брюсова:

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.
(Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. М., 1994. С. 271).

¹⁸ См.: *Аристотель*. «Поэтика». 1449a32; в новейшем переводе М. Л. Гаспарова: «...смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное <...> смешная маска есть нечто безобразное и искаженное, но без боли» (Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 119); *Буало Н.* «Поэтическое искусство», песнь III, ст. 1–4; в переводе Э. Л. Липецкой: «Порою на холсте дракон иль мерзкий гад / Живыми красками приковывает взгляд, / И то, что в жизни нам казалось бы ужасным, / Под кистью мастера становится прекрасным» (*Буало Н.* Поэтическое искусство М., 1957. С. 76).

¹⁹ последняя из небожительниц (*лат.*)

²⁰ Астрея (греч. мифол.) — дочь Зевса и Феиды, богиня справедливости, обитавшая среди счастливых людей золотого века; испорченность людских нравов заставила Астрею покинуть землю и вознестись на небо.

²¹ Пергамский алтарь (180 г. до н. э.) — большой алтарь Зевса (ныне в Пергамон-музее, Берлин), изображающий битву богов с гигантами.

²² Прекрасное — это редкостное (*фр.*)

²³ «Евгений Онегин», гл. 4, строфа VII.

²⁴ Строка из сонета «Красота» («La Beauté»).

²⁵ Источник цитаты установить не удалось. Возможно, приводятся слова английского прозаика XVII столетия Т. Брауна.

²⁶ Имеется в виду рассуждение в философском эссе «Сокровище смиренных» (1896 гл. II, «Пробуждение души»). «Речь идет <...> о психологии, совершенно отличной от обыкновенной психологии, которая не по праву заимствовала свое прекрасное имя от Психеи, ибо в действительности занимается лишь духовными явлениями, тесно связанными с материей» (*Метерлинк М.* Полн. собр. соч. в пер. Н. Минского и Л. Вилькиной. Пг., 1915. Т. 2. С. 33).

²⁷ Это высказывание Р. Г. Лотце («Представление самого яркого света не освещает, представление самого сильного звука не звучит, представление величайшей муки не причиняет боли») приведено в книге И. Фолькельта «Современные вопросы эстетики» (с. 46).

²⁸ Работа немецкого живописца и скульптора Макса Клингера (1857–1920) «Бетховен», впервые экспонировавшаяся на 14-й выставке Венского Сецессиона (ныне — в Музее изобразительных искусств в Лейпциге); полихромное скульптурное изображение.

²⁹ Творец, поэт (*греч.*).

³⁰ Цитата из «Писем об эстетическом воспитании человека» (1793–1794; письмо 14-е). См.: *Шиллер И. Х. Ф.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1950. Т. 6. С. 335.

³¹ Цитата из письма Г. Спенсера к М. Гюйо, приводимая в кн.: *Гюйо М.* Задачи современной эстетики: Очерк морали. СПб., 1899. С. 20.

³² Сцена из 3-го действия музыкальной драмы Р. Вагнера «Валькирия» (1870).

³³ Имеется в виду строка из стихотворения А. А. Фета «Памяти Н. Я. Данилевского» («Если жить суждено и на свет не родиться нельзя...», 1886): «Ты успел оглядеть, полюбить голубую тюрьму».

³⁴ Строка из стихотворения А. А. Фета «Ласточки» («Природы праздный соглядатай...», 1884).

³⁵ Формула из философского стихотворения Ф. Шиллера «Художники» (1789); ср. в переводе Е. Эткинда: «В страну познания вступая / Через ворота Красоты».



ВЕХИ

1. СТРАСТЬ



По-видимому, ни в какие века и ни в каких странах критикам «по профессии» не суждено проникать вглубь литературных течений, — они всегда на поверхности. Но когда эти дутые, пустые внутри поплавки в движении — это

верный знак близящейся бури. И когда в наши дни критики всего мира, от Нордау до Буренина, яростно колыхаясь на зыби современной литературы, кричат о *безнравственности* нового искусства, — все понимают, что над областями творчества веет свежий, живительный ветер. С какой-то новой дороги подступили художники к черному водовороту, где борются две вековечные силы — целомудрия и греха. Какие-то новые пропасти и провалы открылись в стране любви, где, казалось, были нанесены на карту все малейшие неровности. Там, где века видели синее небо, ставший более прозрачным воздух показал горную цепь, снеговыми вершинами уходящую в небо.

Существенная черта нового миропонимания, роднящая его — хотя лишь одной стороной — с миропониманием эллинов и эпохи Возрождения, — признание равноправности тела, телесного начала. Двадцать веков европейская культура привыкла считать духовное — высшим, унижать человека перед бесплотным духом. Кратковременный шабаш материялистов самой заносчивостью своей брани показывал, что то была не «победа над суеверием», а мальчишеское надругательство над святыней, которую бессознательно продолжали считать святыней. Материалисты не возвышали тело, а унижали дух. Они признавали одно телесное потому, что видели одно внешнее и не видели глубин. Наше время, напротив, научилось чтить телесное, прозрев в нем те же глубины, как в духовном. Новое искусство сохранило все сокровища, обретенные на путях, ведущих к одухотворению, но, надеясь удвоить свои богатства, переступило на пути, где идеал — воплощение. Борьба за новое миропонимание велась на два фронта: с «материалистами», как и с «идеалистами».

Зачинщиками борьбы были Ницше и, независимо от него, первые французские «символисты». Признаки победы в наши дни — везде. Возродилась скульптура, искусство, по преимуществу преданное телу. Целый век оно было как мертвое, а теперь в скульптуре есть Роден и Клингер, есть их ученики, есть жизнь, движение, надежды. В поэзии характерно вторжение новых слов. Выражения, казавшиеся прежде тусклыми голышами, вдруг, когда их повернули какой-то иной стороной к солнцу, заискрились огнями алмаза. Поэты любовно стали подбирать отверженные камни, бережно гранить их, вставлять в драгоценную оправу стиха. Так зажглось новой жизнью французское слово *chair*, которое испугало бы романтиков, поклонников голубого цветка с золотой сердцевинкой, — или



Обложка журнала «Весы». 1904. № 8

русское слово плоть, которое до последнего времени считалось годным лишь для отвлеченнейших трактатов. Попытку озарить с новых точек зрения вопросы религии представляет замечательная книга Д. Мережковского о Толстом и Достоевском,¹ оцененная Западом, который сумел увидеть в ней прочную колонну, подведенную под дерзостный свод новой веры.

Как же было нашему времени, освятившему самую сущность тела, не освятить то, в чем полнее всего выражается его мощь, — страсть! Тело, обычно подчиняющееся руководству ума и воли, — в мгновения страсти, как самодержавный властелин, повелевает всем существом человека. Мы знаем тело только в наших духовных восприятиях, в сознании, — но в страсти обличается для нас вся самостоятельность и независимость телесного. Страсть — это тот пышный цвет, ради которого существует, как зерно, наше тело, — ради которого оно изнемогает в прахе, умирает, погибает, не жалея о своей смерти. Страсть — иногда затаенный, но вечно живой идеал человеческой жизни. Только надежда на страсть дает силу миллиардам поколений, возникающих, как плесень, и стирающихся, как плесень, на земном сфероиде, — влачить свои жалкие дни труда, и рабства, и позора. Гамлет ошибся. Не страх «безвестной страны, откуда не возвращался ни один путник»,² заставляет людей сегодняшней работой добывать право на завтрашнюю, удерживает их от «удара простого шила», — а эта надежда, эта вера, что будут миги полноты ощущения, в которых все утонет, все перестанет быть и прямо очам нашего истинного «я» откроется бесконечность. Вот это-то затаенное сознание человечества и провозглашает наше время своим открытым поклонением, своим культом страсти. И провидец всех новых настроений, скромный поэт, приславший в пушкинский «Современник» свои «стихотворения из Германии», Ф. Тютчев,³ уже в 1829 г. обмолвился, говоря о прелести стыдливой любви, такими словами:

Но есть сильней очарованье:
Глаза, потупленные ниц
В минуты страстного лобзанья.
И сквозь опущенных ресниц
Угрюмый, тусклый огонь желанья.⁴

Голос, подхваченный шестьдесят пять лет спустя у нас К. Д. Бальмонтом:

Но есть иная красота:
Души влюбленной сладострастье.
Пред этой чудной вспышкой счастья
Полубожественного сна,
Стыдливость чуть горит воспоминаньем бледным.
Как потускневшая луна
Пред солнцем пышным и победным.⁵

Вот первая причина, почему новое искусство стыдливым хранителям традиций кажется безнравственным.

Но едва ли не громче, чем ницшевский лозунг: «Оставьте верными земле, братья мои»,⁶ — звучит в наши дни другой, словно противоположный, близящийся нас со средневековьем, с угасшими культурами загадочного Востока и через них с мистиками всех веков, со Сведенборгом, как с Бёме, с теософами, как с романтиками. Этот второй лозунг: культ тайны. Недавно еще мир казался огромным зданием из прочного мрамора, которое человеку предстояло исследовать и измерить. Правда, даже самые решительные из позитивистов признавались, что в этом здании есть углы и дальние залы, не только еще не достигнутые, но и недостижимые. Но это «непознаваемое» было так чуждо жизни, что об нем довольно было упомянуть, чтобы больше не думать. Нашлись, однако, кто посмел проверить действительную прочность строения, и открылось, что это не более как бутафорский дворец. Окружающие колонны оказались полотняными кулисами, а небо — задней, грубо размалеванной декорацией, за которой — мрак. Четыре столетия, считая от Декарта, европейская цивилизация вела свои пути все вперед, в одном направлении, думая, что прокладывает их по твердой земле. Но внезапный удар заступа открыл бездну. Человечество увидало, что идет по тонкой коре льда, едва удерживающей его над бездонной глубиной. Вдруг «непознаваемое» открылось вокруг нас, в самой нашей повседневности, в словах, которые все мы произносим, в поступках, которые совершаем каждый день, в вещах, которыми постоянно пользуемся. Когда мы покинули твердую землю? и была ли она когда-нибудь у нас под ногами?

В «Бесах» есть один из тех безмерно далеко метящих намеков, которые Достоевский часто бросал в будущее. К Шатову вернулась жена, ушедшая от него, изменившая ему. В самую ночь возвращения у нее рождается ребенок. Шатов с своей обыч-



Обложка журнала
«Весы», 1904.
Худ. Н. П. Феофилактов

ной восторженностью бормочет о том, что свершилась «тайна появления нового существа, великая тайна...» Но Арина Прохорова, акушерка, женщина тогдашних передовых взглядов, хохочет над ним: «Эк напорол! Этак всякая муха тайна».⁷ Вот эти-то последние слова, лукаво вложенные Достоевским в уста Арины Прохоровны, и есть та стрела, которая перелетает над нашими головами, чтоб вонзиться в сердце какого-то поколения, которое еще придет после нас. Мы только смутно начинаем предчувствовать, что окружены тайнами, что живем в мире тайн. Наше искусство уже становится ключами тайн, но и грядущая наука будет наукой о тайнах и вера будущего — религией вечной и всеобщей тайны.

Страсть — прежде всего тайна. Любовь — чувство в ряду других чувств, возвышенных и низких, сестра ненависти и дружбы, чувства чести и властолюбия. Страсть не знает своего родословия, у нее нет подобных. Любовь — это местная, земная достопримечательность, это — ассигнация, имеющая свою определенную, но все же условную между людьми ценность. Ценность страсти зависит не от нас, и мы ничего не можем изменить в ней. Страсть выше нас потому же, почему небо *выше* земли, которая в *нем*. Любовь исследима до конца, как всякое человеческое, хотя бы и произвольное создание. Страсть в самой своей сущности загадка; корни ее за миром людей, вне земного, нашего. Когда страсть владеет нами, мы близко от тех вечных граней, которыми обойдена наша «голубая тюрьма»,⁸ наша сферическая, плывущая во времена вселенная. Страсть — та точка, где земной мир прикасается к иным бытиям, всегда закрытая, но дверь в них.

Искусство прошлого никогда не находило для изображения страсти той же силы, как для изображения любви. Исключение составляют разве только некоторые создания индийской и японской пластики, которым, далеко не достигая образцов, пытались подражать эллины и римляне. Искусство новой Европы делало в этом направлении лишь бессильные и малоудачные попытки. Кто знает теперь имя Торренциуса? Наши русские писатели всегда сторонились в страсти от ее основной стихии, принимая лишь ее отражения в любви. Романисты словно вменяли себе в обязанность ставить во всем любовном — духовное выше чувственного. Они разрабатывали все оттенки влюбленности, ревности, самопожертвования любящих, говоря о страсти лишь затем, чтобы *защитить* падших или изобразить *преодоление* ее. Та-

ково отношение к страсти у Тургенева и Толстого. Оба они ценят в страсти могущественный двигатель к чему-то иному, но не ее самое. Только у Достоевского, в загадочных образах и словах Свидригайлова и Карамазовых, просвечивает иное понимание страсти, намеренно затемняемое, гасимое. Художникам казалось, что, освобождая любовь от начала страсти, они возносят ее на небо; на деле они лишь уводили ее в пустоту. Садовники знают, что цветы на длинных стеблях не становятся пышнее, и каждый ребенок видел, что оторванные от корней цветы умирают.

Наше время, освятившее страсть, впервые дало возможность художникам изображать ее, не стыдясь своей работы, с верой в свое дело. Что для эллинов было только наслаждением, став для нас тайной, стало и святыней. Мы не случайно оказались современниками Фелисьена Ропса. Замечательно, что эти художники страсти принадлежат часто к очень несходным школам в искусстве, враждуют между собой на многих границах своего творчества и только в одном стремлении подчиняются единому веянию современности. Понятны еще совпадения того, что говорит Аннунцио, со словами Пшибышевского, можно истолковать даже общность стремлений сурового северянина Демеля с изнеженным южанином Пьером Люисом, но разве не странно, например, что в нашей русской литературе одинаковым нападкам за «безнравственность» подвергаются такие писатели, как К. Бальмонт, жадно ищущий «зачарованного грота»,⁹ Леонид Андреев, нежданно для самого себя и с ужасом подступивший к «бездне»,¹⁰ и В. Розанов, неустанно слагающий славословия таинству пола. Эти трое чуть ли не во всем враждебны друг другу, а В. Розанов даже сам участвовал, и очень резко, в полемике против «Бездны».¹¹ И одинаковость того преступления, в котором их обвиняют, — их лучшая защита.

Но против нового искусства выставляют и другое обвинение. Его истцы, ищущие на нем свои протори и убытки в успехе среди читателей, скромно потупляя глаза, говорят, что смущает их не культ именно страсти, но культ извращенности. Вот ничего не говорящее слово! Эти люди не знают, что математика не дает возможностей даже определить точно, которая из двух линий прямая и которая — дуга бесконечного радиуса. Мы не знаем, действительно ли наше пространство — то, в котором истинны законы эвклидовой геометрии. И это наше сомнение — символ всех наших знаний. Все человеческие «прямо» и

«криво», как «левое» и «правое», только относительны. О единой точке в бесконечном пространстве нельзя утверждать, в движении она или в покое: человеческому уму нужна другая для соотношения. Всякое «уклонение» может быть только от *условной* нормы.

Страсть — явление в такой мере иного порядка, чем все вокруг нас, что даже не может вполне воплотиться в земные формы. Страсть всегда говорит к нам иносказаниями, всегда должна маскироваться. Мы знаем страсть в личинах любви, в личной инстинкта деторождения, но мы не видим ее истинного лица. Подсмотреть его есть надежда только в минуты перемены маски. И эти минуты потому приобретают особое значение, внимание особо приковывается к ним. Греки отличали от Афродиты Урании, небесной, и Афродиты Пандемос, земной, еще Афродиту Геннетейру, рождающую. Все же Афродита была скорее богиней женской красоты, чем страсти. Рядом с Афродитой стоял еще образ Эрота, бога любви, и был еще бог похоти, Приап. Вспомним затем, что сам Зевес, отец богов и людей, похитил на Олимп Ганнимеда и что покровительницей рожениц считалась девственная богиня Артемида. Это все — намеки, но тоже перемены масок, дающие подсмотреть таинственный лик неназываемой богини. Есть землемерие, и есть геометрия. Не таково ли отношение любви и страсти? Не могла ли природа воспользоваться страстью для целей продолжения рода, как мы пользуемся Ниагарой для выработки электрической энергии?

Самое понятие «безнравственности» следовало бы определить точнее. Замечательно, что в слово «целомудрие» входит тот же корень, что в слово «мудрость», а французское «sagesse» одновременно значит и целомудрие и мудрость. Нельзя отказывать в праве считать себя целомудренным магометанину, имеющему гарем, как не отказывают христианину-вдовцу, женившемуся вторично и в третий раз. Целомудрие есть мудрость в страсти, сознание святости страсти. Грешит тот, кто к страстному чувству относится легкомысленно. Целомудренным можно быть в «доме веселия», подобно тому, как и с самой законной женой можно жить в «постоянном разврате». Критики же спрашивают только, *что* изображают художники, а не *как*. Словно циркулярный декрет по писателям всех стран, воспрепятствующий употреблению таких-то слов, сразу может установить эпоху всемирной литературной добродетельности. Слишком по дешевой цене эти доктора и аптекари журнальной страны

продают, оптом и в розницу, свои лекарства от безнравственности, чтобы не заподозрить их права прописывать рецепты.



Цикл, обозначенный перед заглавием статьи, в 1904 г. в «Весах» не был продолжен, и в 1905 г. Брюсов начал его снова — статьей «Вехи. 1. Свобода слова» (см. с. 130 наст. изд.).

6 (19) сентября 1904 г. Вяч. Иванов писал Брюсову: «„Вехи. I“ безусловно хорошо написаны; конечно, произведут смуту. Не могу отрицать, что важная и верная мысль могла бы быть трактована углубленнее. Жаль, по-моему, что ты не написал об этом более законченного *essai*, и притом в обособленной форме» (*ЛН*. Т. 85. С. 458–459). Откликнулся на статью Брюсова и Д. С. Мережковский в заметке «За или против?»; касаясь прослеженной в статье антиномии «страсти», как нуменального начала, и «любви», как начала «рационального», он заключал: «Для Брюсова <...> новой религиозности как будто вовсе не существует; как будто он живет и мыслит до Рождества Христова. Ну, конечно, не может он все-таки не чувствовать, что тут что-то неладно, что нельзя теперь умному и не безбожному человеку употреблять с такою простодушною легкостью слово „любовь“ в смысле буддийской жалости или рационально-позитивного братства» (Новый путь. 1904. № 9. С. 271; подпись: Д. М.).



¹ Книга Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» была опубликована журналом «Мир искусства» в 1900–1902 гг.; вышла отдельным изданием в 1901–1902 гг. (СПб. Т. 1–2).

² Цитата из монолога Гамлета («Гамлет», акт III, сцена 1).

³ Имеется в виду публикация 24 стихотворений Ф. И. Тютчева в журнале «Современник» (1836. Т. 3, 4) под заглавием (данным Пушкиным) «Стихотворения, присланные из Германии» за подписью: Ф. Т.

⁴ 2-я, заключительная строфа стихотворения «Люблю глаза твои, мой друг...». Датировка стихотворения, вопреки указанию Брюсова, точно не установлена.

⁵ Цитата из стихотворения «В стыдливости немой есть много красоты...», входящего в книгу К. Д. Бальмонта «В безбрежности» (1895). См.: *Бальмонт К. Д.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 103–104.

⁶ См.: «Так говорил Заратустра», ч. 1, «Предисловие Заратустры», 3 (*Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 8).

⁷ См.: «Бесы», ч. 3, гл. 5, VI (*Достоевский*. Т. 10. С. 452).

⁸ См. примеч. 33 к статье В. Брюсова «Ключи тайн» (с. 122 наст. изд.).

⁹ См. раздел «Зачарованный грот» и входящее в него стихотворение «Я войду в зачарованный грот...» в книге стихов К. Д. Бальмонта «Будем как Солнце. Книга символов» (М., 1903).

¹⁰ Подразумевается рассказ Л. Н. Андреева «Бездна» (1902), вызвавший исключительно широкий и сильный резонанс в читательской и критической среде (см.: комментарии В. Н. Чувакова в кн.: *Андреев Л.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1990. Т. I. С. 612–618; *Денисюк Н.* Смута общественной совести: По поводу

произведений Л. Андреева, полемики нашей печати и рассказа «Бездна». М., 1904).

¹¹ Статья В. В. Розанова о «Бездне» была опубликована в «Новом времени» 11 февраля 1903 г. (№ 9677).



ВЕХИ

1. СВОБОДА СЛОВА



Литературное дело, — пишет г. Ленин в „Новой жизни“ (№ 12), — не может быть индивидуальным делом, независимым от общего пролетарского дела. Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов сверх-человеков! Литературное дело должно стать колесиком и винтиком одного-единного великого социал-демократического механизма». И далее: «Абсолютная свобода есть буржуазная или анархическая фраза. Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная зависимость от денежного мешка. Мы, социалисты, разоблачаем это лицемерие, срываем фальшивые вывески не для того, чтобы получить неклассовую литературу и искусство (это будет возможно лишь в социалистическом, внеклассовом обществе), а для того, чтобы лицемерно свободной, а на деле связанной с буржуазией литературе противопоставить действительно свободную, открыто связанную с пролетариатом литературу».¹

Г. Ленин делает сам себе возражения от лица «какого-нибудь интеллигента, пылкого сторонника свободы» в такой форме: «Как! Вы хотите подчинения коллективности такого тонкого, индивидуального дела, как литературное творчество! Вы хотите, чтобы рабочие по большинству голосов решали вопросы науки, философии, эстетики! Вы отрицаете абсолютную свободу абсолютно-индивидуального идейного творчества!» И отвечает: «Успокойтесь, господа! Речь идет о партийной литературе и ее подчинении партийному контролю... Я обязан тебе предоставить, во имя свободы слова, полное право кричать, врать и писать что угодно. Но ты обязан мне, во имя свободы союзов, предоставить право заключать или расторгать союз с людьми, говорящими то-то и то-то... Партия есть добровольный союз, который неминуемо распался бы, если бы он не очищал себя от членов, которые проповедуют антипартийные взгляды... Свобода мысли и критики внутри партии никогда не заставит нас

забыть о свободе группировки людей в вольные союзы, называемые партиями».²

Вот по крайней мере откровенные признания! Г. Ленину нельзя отказать в смелости: он идет до крайних выводов из своей мысли; но меньше всего в его словах истинной любви к свободе. Свободная («внеклассовая») литература для него — отдаленный идеал, который может быть осуществлен только в социалистическом обществе будущего. Пока же «лицемерно свободной, а на деле связанной с буржуазией литературе» г. Ленин противопоставляет «открыто связанную с пролетариатом литературу». Он называет эту последнюю «действительно свободной», но совершенно произвольно. По точному смыслу его определений обе литературы несвободны. Первая *тайно* связана с буржуазией, вторая *открыто* с пролетариатом. Преимущество второй можно видеть в более откровенном признании своего рабства, а не в большей свободе. Современная литература, в представлении г. Ленина, на службе у «денежного мешка»; партийная литература будет «колесиком и винтиком» общепролетарского дела. Но если мы и согласимся, что общепролетарское дело — дело справедливое, а денежный мешок — нечто постыдное, разве это изменит *степень* зависимости? Раб мудрого Платона все-таки был рабом, а не свободным человеком.

Однако, возразят мне, та свобода слова (пусть еще неполная, пусть вновь урезанная), которой мы сейчас пользуемся в России, или по крайней мере пользовались некоторое время, была достигнута ничем другим, как энергией «российской социал-демократической рабочей партии». Не стану спорить, воздам все должное этой энергии. Скажу больше: в истории можно подыскать только один пример, напоминающий наши октябрьские события: это отход плебеев на Священную гору.³ Вот истинно первая «всеобщая забастовка», на тысячелетия предварившая сходные попытки Бельгии, Голландии и Швеции.⁴ Но, признав всю благодетельность пережитого нами события, неужели я должен по этому самому отказаться от критического отношения к нему? Это было бы все равно, как требовать, чтобы никто из благодарности к Гуттенбергу, изобретшему книгопечатание, не смел находить недостатков в его изобретении. Мы не можем не видеть, что социал-демократы добивались свободы исключительно *для себя*, что париям, стоящим вне партии, крохи свобод достались случайно, на время, пока грозное «долой!» не имеет еще значения эдикта. Слова социал-демократов о всеоб-

Впервые: Весы. 1905. № 11. С. 61–66. Подпись: Аврелий (авторство Брюсова обозначено в указателе содержания номера).



Обложка журнала «Весы». 1905. Худ. В. Э. Борисов-Мусатов

щей свободе тоже «лицемерие», и мы, писатели беспартийные, тоже должны «сорвать фальшивые вывески».

Свободе слова г. Ленин противопоставляет свободу союзов и грозит писателям внепартийным исключением из партии. «Каждый вольный союз, — говорит он, — волен прогнать таких членов, которые пользуются фирмой партии для проповеди антипартийных взглядов». Что это значит? Странно было бы толковать это в том смысле, что писателям, пишущим против социал-демократии, не будут предоставлены страницы социал-демократических изданий. Для этого не надо создавать «партийной» литературы. Предлагая только *выдержанность* направления в журналах и газетах, смешно было бы восклицать, как это делает г. Ленин: «За работу же, товарищи! Перед вами трудная и новая, но великая и благодарная задача...»⁵ Ведь и теперь, когда «новая и великая» задача еще не решена, писателю-«декаденту» не приходит в голову предлагать свои стихи в «Русский вестник», а поэты «Русского богатства» не имеют притязаний, чтобы их печатали в «Северных цветах».⁶ Нет сомнения, что угроза г. Ленина «прогнать» имеет иной, более обширный смысл. Речь идет о гораздо большем: *утверждаются основоположения социал-демократической доктрины как заповеди, против которых не позволены (членам партии) никакие возражения.*

Г. Ленин готов предоставить право «кричать, врать и писать что угодно», но за дверью. Он требует расторгать союз с людьми «говорящими то-то и то-то». Итак, есть слова, которые запрещено говорить. «Партия есть добровольный союз, который неминуемо распался бы, если бы он не очищал себя от членов, которые проповедуют антипартийные взгляды». Итак есть взгляды, высказывать которые воспрещено. «Свобода мысли и свобода критики внутри партии, никогда не заставит нас забыть о свободе группировки людей в вольные союзы».⁷ Иначе говоря, членам социал-демократической партии дозволяется лишь критика частных случаев, отдельных сторон доктрины, но они не могут критически относиться к самым устоям доктрины. Тех, кто отваживается на это, надо «прогнать». В этом решении — фанатизм людей, не допускающих мысли, что их убеждения могут быть ложны. Отсюда один шаг до заявления халифа Омара: «Книги, содержащие то же, что Коран, лишние, содержащие иное, — вредны».⁸

Почему однако осуществленная таким способом партийная литература именуется истинно свободной? Многим ли отли-

чается новый цензурный устав, вводимый в социал-демократической партии, от старого, царившего у нас до последнего времени? При господстве старой цензуры дозволялась критика отдельных сторон господствующего строя, но воспрещалась критика его основоположений. В подобном же положении остается свобода слова и внутри социал-демократической партии. Разумеется, пока несогласным с такой тиранией предоставляется возможность перейти в другие партии. Но и при прежнем строе у писателей-протестантов оставалась аналогичная возможность: уехать, подобно Герцену, за рубеж. Однако, как у каждого солдата в ранце есть маршальский жезл, так каждая политическая партия мечтает стать единственной в стране, отождествить себя с народом. Более, чем другая, надеется на это партия социал-демократическая. Таким образом угроза изгнанием из партии является в сущности угрозой извержением из народа. При господстве старого строя писатели, восстававшие на его основы, ссылались, смотря по степени «радикализма» в их писаниях, в места отдаленные и не столь отдаленные. Новый строй грозит писателям-«радикалам» гораздо большим: изгнанием за пределы общества, ссылкой на Сахалин одиночества.

Екатерина II определяла свободу так: «Свобода есть возможность делать все, что законы позволяют». Социал-демократы дают сходное определение: «Свобода слова есть возможность говорить все, согласное с принципами социал-демократии». Такая свобода не может удовлетворить нас, тех, кого г. Ленин презрительно обзывает «гг. буржуазные индивидуалисты» и «сверхчеловеки». Для нас такая свобода кажется лишь сменой одних цепей на новые. Пусть прежде писатели были закованы в кандалы, а теперь им предлагают связать руки мягкими пенковыми веревками, но свободен лишь тот, на ком нет даже оков из роз и лилий. «Долой писателей беспартийных!» — восклицает г. Ленин. Следовательно, беспартийность, т. е. свободомыслие есть уже преступление. Ты должен принадлежать к партии (к нашей или, по крайней мере, к официальной оппозиции), иначе «долой тебя!» Но в нашем представлении свобода слова неразрывно связана со свободой суждения и с уважением к чужому убеждению. Для нас дороже всего свобода исканий, хотя бы она и привела нас к крушению всех наших верований и идеалов. Где нет уважения к мнению другого, где ему только надменно предоставляют право «врать», не желая слушать, там свобода — фикция.

«Свободны ли вы от вашего буржуазного издателя, господин писатель? от вашей буржуазной публики, которая требует от вас порнографии?» — спрашивает г. Ленин.⁹ Я думаю, что на этот вопрос не один кто-нибудь, а многие твердо и смело ответят: «Да, мы свободны!» Разве Артюре Рембо не писал своих стихов, когда у него не было никакого издателя, ни буржуазного, ни небуржуазного, и никакой публики, которая могла бы потребовать от него «порнографии» или чего другого. Или разве не писал Поль Гоген своих картин, которые упорно отвергались разными жюри и не находили себе, до самой смерти художника, никаких покупателей? И разве целый ряд других работников «нового искусства» не отстаивал своих идеалов вопреки полному пренебрежению со стороны *всех* классов общества? Заметим кстати, что работники эти были вовсе не из числа «обеспеченных буржуа», а нередко должны были, как тот же Рембо, как тот же Гоген, терпеть и голод и неприютность.*

По-видимому, г. Ленин судит по тем образчикам писателей-ремесленников, которых он, быть может, встречал в редакциях либеральных журналов. Ему должно узнать, что рядом встала целая школа, выросло новое, иное поколение писателей-художников, тех самых, кого он, не зная их, называет насмешливым именем — «сверхчеловеки». Для этих писателей — поверьте, г. Ленин, — склад буржуазного общества более ненавистен, чем вам. В своих стихах они заклеили этот строй «позорно-мелочный, неправый, некрасивый»,¹⁰ этих «современных человечков», этих «гномов». Всю свою задачу они поставили в том, чтобы и в буржуазном обществе добиться «абсолютной» свободы творчества. И пока вы и ваши идете походом против существующего «неправого» и «некрасивого» строя, мы готовы быть с вами, мы ваши союзники. Но как толь-

* Я понимаю, конечно, что у г. Ленина есть философские предпосылки его утверждений. Слова, что литературное дело должно стать «колесиком и винтиком одного единого великого социал-демократического механизма», не только метафора, но и выражение того взгляда, что вообще искусство и литература — только «производная» социальной жизни. Я намеренно оставляю в стороне этот вопрос. Для себя я его решаю иначе, чем г. Ленин. Но для выяснения пределов «свободы слова» можно его не касаться. Ведь и писатель социал-демократ будет считать себя (пусть ошибочно), работая для своей партии, действующим по своей собственной воле, как считаю себя я, писатель беспартийный. Все равно, как самый убежденный последователь Коперника не может не видеть, что солнце «восходит» и «заходит».

ко вы заносите руку на самую свободу убеждений, так тотчас мы покидаем ваши знамена. «Коран социал-демократии» столь же чужд нам, как и «коран самодержавия» (выражение Ф. Тютчева).¹¹ И поскольку вы требуете *веры* в готовые формулы, поскольку вы считаете, что истины уже нечего искать, ибо она у вас, — вы враги прогресса, вы наши враги.

«Абсолютная свобода (писателя, художника, артиста) есть буржуазная или анархическая фраза», говорит г. Ленин — и тотчас добавляет: «ибо, как мирозерцание, анархизм есть вывернутая наизнанку буржуазность».¹² Ему представляется, что вещь, вывернутая наизнанку, нисколько не меняется. Попробуйте, однако, вывернув правую перчатку, опять надеть ее на правую руку!.. Но совершенно понятно, почему г. Ленину хочется опозорить анархизм, смешав его в одно с буржуазностью. У социал-демократической доктрины нет более опасного врага, как те, кто восстают против столь любезной ей идее «архе». Вот почему мы, искатели абсолютной свободы, считаемся у социал-демократов такими же врагами, как буржуазия. И конечно, если бы осуществилась жизнь социального, «внеклассового», будто бы «истинно свободного» общества, мы оказались бы в ней такими же отверженцами, такими же *poètes maudits*,¹³ каковы мы в обществе буржуазном.

15 ноября 1905



Статья представляет собой полемический ответ на статью В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» (Новая жизнь. 1905. 13 нояб. № 12; подпись: *Н. Ленин*). В советскую эпоху статья Брюсова не переиздавалась (републикована С. И. Гиндиным, см.: Литературная газета. 1990. 22 авг. № 34. С. 6; *Брюсов В.* Заря времен: Стихотворения. Поэмы. Пьесы. Статьи. М., 2000. С. 196–201), однако критически оценивалась в ряде работ (см., например: *Брик О.* Брюсов против Ленина // На литературном посту. 1926. № 5/6. С. 28–30; *Мейлах Б.* Символисты в 1905 году // ЛН. М., 1937. Т. 27/28. С. 188; *Литвин Э. С.* Революция 1905 года и творчество Брюсова // Революция 1905 года и русская литература. М.; Л., 1956. С. 229–230; *Мейлах Б.* Ленин и проблемы русской литературы конца XIX — начала XX в. Л., 1970. С. 149–153).



¹ Сокращенные цитаты из статьи «Партийная организация и партийная литература» (*Ленин В. И.* Полн. собр. соч. М., 1960. Т. 12. С. 100–101, 104).

² Сокращенные цитаты (Там же. С. 102–103).

³ С Всероссийской политической стачкой в октябре 1905 г. сопоставляется отход плебеев на Авентин — один из холмов Рима — во время борьбы с патрициями (V—III вв. до н. э.).

⁴ Видимо, подразумеваются Всеобщая политическая стачка в Бельгии в 1893 г., забастовки докеров и рабочих Амстердама в 1903 г., многомесячная забастовка металлистов и машиностроителей в Швеции в 1905 г.

⁵ Цитата из статьи «Партийная организация и партийная литература» (*Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 104).

⁶ «Северные цветы» — альманах московского символистского издательства «Скорпион»; в 1900–1903 гг. и 1905 г. вышли в свет четыре его выпуска.

⁷ См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 103.

⁸ Халиф Омар I — один из виднейших сподвижников Мухаммеда. Подразумеваемое высказывание приводится в эссе Р. У. Эмерсона «Платон, или Философ», входящем в его книгу «Избранники человечества» (1850): «...фанатичный комплимент, сделанный Омаром Корану, когда он изрек: „Сожгите библиотеки; все, что в них есть ценного, заключается в этой книге“» (*Эмерсон Р.* Избранники человечества. М., 1912. С. 68; пер. С. Г. Займовского).

⁹ См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 103.

¹⁰ Автоцитата из стихотворения «Кинжал» («Из ножен вырван он и блещет вам в глаза...», 1903), входящего в книгу Брюсова «Stephanos». См.: *Брюсов В.* Т. 1. С. 422.

¹¹ «Коран самодержавья» — образ из стихотворения «Как дочь родную на закланье...» (1831).

¹² См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 104.

¹³ «Проклятые поэты» — обозначение французских лириков последней трети XIX в., творивших в резкой оппозиции традиционным литературным вкусам, с характерными мотивами изгойства, душевного разлада, неприкаянности (Т. Корбьер, М. Роллина, Ш. Кро, Ж. Лафорг и др.).



СВЯЩЕННАЯ ЖЕРТВА

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботы суетного света
Он малодушно погружен.
Молчит его святая лира,
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

Пушкин¹



Пушкин, когда прочитал стихи Державина «За слова меня пусть гложет, за дела сатирик чтит»,² сказал так: «Державин не совсем прав: слова поэта суть уже дела его». Это рассказывает Гоголь, прибавляя: «Пушкин прав».³ Во вре-

мена Державина «слова» поэта, его творчество, казались *воспеванием дел*, чем-то сопутствующим жизни, украшающим ее. «Ты славою, твоим я эхом буду жить», — говорит Державин Фелице.⁴ Пушкин поставил «слова» поэта не только наравне с «делом», но даже выше: поэт должен благоговейно принести свою «священную жертву», а в другие часы он может быть «всех ничтожней», не унижая своего высокого призвания. От этого утверждения лишь один шаг до признания искусства чем-то более важным и более реальным, чем жизнь, до теории, с грубой прямоотой формулированной Теофилом Готье:

Tout passe. — L'Art robuste
Seul a l'éternité.⁵

В стихах Пушкина уже звучит крик одного из предсмертных писем гр. Алексея Толстого: «Нет другой такой вещи, ради которой стоило бы жить, кроме искусства!»⁶

У Пушкина, который так часто чутким слухом предугадывал будущую дрожь нашей современной души, — мало произведений, которые до такой степени были бы чужды, странны нам, как эти стихи о поэте!

Возвеличивая «слова» поэта, как Державин унижал их, Пушкин сходится с ним в уверенности, что это две области раздельные. Искусство не есть жизнь, а что-то иное. Поэт — двойственное существо, амфибия. То «меж детей ничтожных мира» он «вершит дела суеты» — играет ли в банк, как «повеса вечно праздный»⁷ Пушкин, служит ли министром, как наперник царей Державин, то вдруг, по божественному глаголу, он преображается, душа его вострепелась, «как пробудившийся орел»,⁸ и он предстоит, как жрец, пред алтарем. В жизни Пушкина разделенность доходила до внешнего разграничивания способов жизни. «Почувяв рифмы», он «убегал в деревню» (выражение самого Пушкина из письма),⁹ буквально «на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы».¹⁰ И вся пушкинская школа смотрела на поэтическое творчество теми же глазами, как на что-то отличное от жизни. Раздвоенность шла даже до убеждений, до мирозерцания. Казалось вполне естественным, что поэт в стихах держится одних взглядов на мир, а в жизни — иных. Можно с уверенностью сказать, что Лермонтов, написавший поэму о демоне, не верил в реальное существование демонов: демон для него был сказкой, символом, образом. Лишь очень немногие из поэтов того времени сумели



Обложка журнала «Бесы». 1905. № 1

сохранить цельность своей личности и в жизни и в искусстве. Таков был Тютчев: то мирозерцание, которое другие признавали лишь для творчества, было в самом деле его верой. Таков был Баратынский: он посмел перенести в поэзию свое повседневное, житейское понимание мира.

Дорога, по которой идет художник, отделивший творчество от жизни, приходит прямо на бесплодные вершины «Парнаса». «Парнасцы»¹¹ — это именно те, кто смело провозгласили крайние выводы пушкинского поэта, соглашавшегося быть «всех ничтожней», пока его «не требует» глагол Аполлона, — выводы, которые, конечно, ужаснули бы Пушкина. Тот же Теофиль Готье, сложивший формулу о бессмертии искусства, этот последний романтик во Франции и первый парнасец, оставил и свое определение поэта. «Поэт, — пишет он, — прежде всего рабочий. Совершенно бессмысленно старание поставить его на идеальный пьедестал. Он должен иметь ровно настолько ума, как и всякий рабочий, и обязан знать свой труд. Иначе — он дурной поденщик». А труд поэта — это шлифование слов и вставливание их в оправу стихов, как дело ювелира — обработка драгоценных камней... И, верные такому завету, парнасцы работали над своими стихами, как математики над своими задачами, быть может, не без вдохновения («вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии» — слова Пушкина),¹² но прежде того со вниманием и уже во всяком случае без волнения. Юный Верлен, бывший первоначально всецело под влиянием Парнаса, со свойственной ему необузданностью заявил напрямик: «Мы оттачиваем слова, как чаши, и совершенно холодно пишем страстные стихи. Искусство не в том состоит, чтобы расточать свою душу. Разве не из мрамора Милосская Венера?»

...nous, qui ciselons les mots comme des coupes
Et qui faisons des vers émus très froidement...
.....
Pauvres gens! L'Art n'est pas d'éparpiller son âme:
Est-elle en marbre, ou non, la Vénus de Milo?¹³

Но современное искусство, то, которое называют «символизмом» и «декадентством», шло не этой опустошенной дорогой. На стебле романтизма развернулось два цветка: рядом с парнасством — реализм. Первый из них хотя, может быть, поныне «золотом вечным горит в песнопеньи», но бесспорно «иссох и свалился»,¹⁴ второй же дал семя и свежие ростки.

И все то новое, что возникло в европейском искусстве последней четверти XIX века, выросло из этих семян. Бодлер и Ропс, еще чуждые нам по своей форме, но родные по своим порывам и переживаниям, истинные предшественники «нового искусства», — явились именно в эпоху, когда господствовал реализм: и они были бы невозможны без Бальзака и Гаварни. Декаденты начинали в рядах парнасцев, но у них декаденты взяли лишь понимание формы, ее значения. Оставив парнасцев собирать свои Трофеи,¹⁵ «декаденты» ушли от них во все буйства, во все величия и низости жизни, ушли от мечтаний о пышной Индии радж и вечно красивой Перикловой Элладе к огням и молотам фабрик, к грохоту поездов (Верхарн, Арно Гольц), к привычной обстановке современных комнат (Роденбах, Римбо), ко всем мучительным противоречиям современной души (Гофмансталь, Метерлинк), к той современности, воплотить которую надеялись и реалисты. Не случайно Город наших дней, впервые вошедший в искусство в реалистическом романе, нашел своих лучших певцов именно среди декадентов.

Романтизм сорвал с души поэта веревки, которыми опутывал ее лжеклассицизм, но не освободил окончательно. Художник-романтик все еще был убежден, что искусство должно изображать одно прекрасное и высокое, что есть многое, что не подлежит искусству, о чем оно должно молчать. («Лишь юности и красоты поклонником быть должен гений», — писал Пушкин.¹⁶) Только реализм вернул искусству весь мир, во всех его проявлениях, великих и малых, прекрасных и безобразных. В реализме совершилось освобождение искусства от замкнутых, очертанных пределов. После этого достаточно было, чтобы в сознание проникла глубоко мысль, что *весь мир во мне*, — и уже возникало современное, наше понимание искусства. Подобно реалистам, мы признаем единственно подлежащим воплощению в искусстве: жизнь, — но тогда как они искали ее вне себя, мы обращаем взор внутрь. Каждый человек может сказать о себе с таким же правом, с каким утверждают все методологические условности: «есть только я». Выразить свои переживания, которые и суть единственная реальность, доступная нашему сознанию, вот что стало задачей художника. И уже эта задача определила особенности формы, столь характерные для «нового» искусства. Когда художники верили, что цель их — передать внешнее, они старались подражать внешним, видимым образам, повторять их. Сознав, что предмет искусства — в глубинах чувства, в духе, пришлось изменить и метод

творчества. Вот путь, приведший искусство к символу. Новое, символическое творчество было естественным следствием реалистической школы, новой, дальнейшей, неизбежной ступенью в развитии искусства.

Золя собирал «человеческие документы». Писание романа он превращал в сложную систему изучения, сходную с работой судебного следователя. Еще много раньше наш Гоголь усердно наполнял свои записные книжки материалами для будущих своих произведений, записывал разговоры, удачные словца, «зарисовывал» виденные типы. Но роковым образом художник может дать только то, что — в нем. Поэту дано пересказать лишь свою душу, все равно — в форме ли лирического непосредственного признания или населяя вселенную, как Шекспир, толпами вечно живых, сотворенных им видений. Художнику должно заполнять не свои записные книжки, а свою душу. Вместо того чтобы накапливать груды заметок и вырезок, ему надо бросить самого себя в жизнь, во все ее вихри. Пропасть между «словами» и «делами» художника исчезла для нас, как оказалось, что творчество — лишь отражение жизни, и ничего более. Поль Верлен, стоящий на пороге нового искусства, уже воплотил в себе тип художника, не знающего, где кончается жизнь, где начинается искусство. Этот покаянный пьяница, слагавший в кабаках гимны телу, а в больницах — Деве Марии, не отрекался сам от себя, принося свою «священную жертву», и не презирал себя — прошлого, заслышав «божественный глагол». Кто принимает стихи Верлена, должен принять и его жизнь; кто отвергает его как человека, пусть отречется и от его поэзии; она нераздельна с его личностью.

Конечно, Пушкин в значительной степени только прикрывался формулой «пока не требует поэта»... Она была ему нужна, как ответ врагам, злобно передававшим друг другу на ухо о его «разврате», о его страсти к картам. Несмотря на собственное признание Пушкина, что он «ничтожней всех», нам его образ и в жизни представляется гораздо более высоким, чем хотя бы Языкова, поставившего поэту совсем противоположный идеал («В мире будь величествен и свят»).¹⁷ Но неоспоримо, что как романтик (в широком смысле термина) Пушкин далеко не всем сторонам своей души давал доступ в свое творчество. В иные мгновения жизни он *сам* не считал себя достойным предстать пред алтарем своего божества для «священной жертвы». Подобно Баратынскому Пушкин делил свои переживания на «откровенья преисподней» и на «небесные мечты».¹⁸ Лишь

в таких случайных для Пушкина созданиях, как «Гимн в честь Чумы»,¹⁹ «Египетские ночи», «В начале жизни школу помню я», сохранены нам намеки на ночную сторону его души. Те бури страстей, которые он переживал в Одессе или во дни, приведшие его к трагической дуэли, — Пушкин скрыл от людей, не только с гордостью человека, не желающего выставлять своих страданий «на диво черни простодушной», но и со стыдливостью художника, отделяющего жизнь от искусства. Какие откровения погибли для нас в этом принудительном молчании! Пушкину казалось, что эти признания унижат его творчество, хотя они не унижали его жизни. Насильственно отрывал он себя-поэта от себя-человека, заставлял себя писать «Анжело» и все мечтал о побеге «в обитель чистую трудов и мирных нег»,²⁰ думая, что там найдет он второе Болдино. Но ведь в Болдине была не «обитель нег и трудов», а дни мучительной разлуки с невестой, встающие в одиночестве кошмары его «преступной юности»,²¹ угроза близкой смерти!

Мы, которым Эдгар По открыл весь соблазн своего «демона извращенности»,²² мы, для которых Ницше переоценил старые ценности, не можем идти за Пушкиным на этот путь молчания. Мы знаем только один завет к художнику: искренность, крайнюю, последнюю. Нет особых мигнов, когда поэт становится поэтом: он или всегда поэт, или никогда. И душа не должна ждать божественного глагола, чтобы встрепенуться, «как пробудившийся орел». Этот орел должен смотреть на мир вечно бессонными глазами. Если не настало время, когда для него в этом прозрении — блаженство, мы готовы заставить его бодрствовать во что бы то ни стало, ценой страданий. Мы требуем от поэта, чтобы он неустанно приносил свои «священные жертвы» не только стихами, но каждым часом своей жизни, каждым чувством, — своей любовью, своей ненавистью, достижениями и падениями. Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь. Пусть хранит он алтарный пламень неугасимым, как огонь Весты,²³ пусть разожжет его в великий костер, не боясь, что на нем сгорит и его жизнь. На алтарь нашего божества мы бросаем самих себя. Только жреческий нож, рассекающий грудь, дает право на имя поэта.



Постулированная в статье концепция «жизнетворчества» во многом сближает эстетическую позицию Брюсова с установками «младших», рели-

гиозных символистов (ср. апелляцию к статье в письме Вяч. Иванова к Брюсову от 24 февраля (9 марта) 1905 г.: «...если вся жизнь поэта — „священная жертва“, ведь все мы, сознающие себя и друг друга истинными и „настоящими“, — жрецы и священны, братья-теурги // *ЛН*. Т. 85. С. 473). В книге «Русские символисты» (1910) Эллис отметил программный характер статьи: «Брюсов определенно высказал свое сredo, далекое всякого формализма, одностороннего „эстетизма“ и имморализма, в своей замечательной статье „Священная жертва“» (*Эллис*. Русские символисты. Томск, 1996. С. 286).



¹ Начальные строки стихотворения «Поэт» (1827).

² Заключительные строки стихотворения «Храповицкому» («Храповицкой! дружбы знаки...», 1797).

³ См.: «Выбранные места из переписки с друзьями», гл. IV «О том, что такое слово» (*Гоголь*. Т. 8. С. 229).

⁴ Строка из стихотворения «Приношение монархине» (1795). См.: Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1864. Т. 1. С. 717.

⁵ Все преходяще. Вечно лишь мощное искусство (*фр.*). Цитата из стихотворения Т. Готье «Искусство» («L'Art»), входящего в его книгу «Эмали и камни» (1852). В переводе Н. С. Гумилева: «Все прах. Одно, ликуя, / Искусство не умрет».

⁶ Неточная цитата из письма к княгине Каролине Сайн-Витгенштейн от 7 (19) мая 1875 г. (*Толстой А. К.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1964. Т. 4. С. 445). Впервые письма А. К. Толстого к Сайн-Витгенштейн были опубликованы в «Вестнике Европы» в 1895 г. (№ 12. С. 616–634).

⁷ Цитата из стихотворения Пушкина «Юрьеву» («Любимец ветреных Лазис...», 1821).

⁸ Обыгрываются строки стихотворения Пушкина «Поэт»:

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.

⁹ Имеется в виду фраза из письма Пушкина к М. П. Погодину (вторая половина августа 1827 г.): «Я убежал в деревню, почую рифмы».

¹⁰ Заключительные строки стихотворения Пушкина «Поэт».

¹¹ Участники группы французских поэтов «Парнас» (по названию коллективного сборника «Le Parnasse contemporain», 1866), исповедовавшей эстетизм, идею «искусства для искусства».

¹² Цитата из «Отрывков из писем, мыслей и замечаний» (1827).

¹³ Цитата из заключительного стихотворения книги П. Верлена «Сатурналии» («Les roèmes saturniens», 1866).

¹⁴ Обыгрываются строки из стихотворения А. А. Фета «Поэтам» («Сердце трепещет отраднo и больно...», 1890): «Этот листок, что иссох и свалился, / Золотом вечным горит в песнопеньи».

¹⁵ «Les Trophées» («Трофеи», 1893) — книга сонетов французского поэта Ж. М. де Эредиа, одного из наиболее значительных представителей парнасской школы.

¹⁶ Заключительные строки стихотворения «To Dawe Esq^r» («Зачем твой дивный карандаш...», 1828).

¹⁷ Цитата из стихотворения «Поэту» («Когда с тобой сроднилось вдохновенье...», 1831). См.: *Языков Н. М.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 323. (Б-ка поэта. Большая сер.).

¹⁸ Строки стихотворения Е. А. Баратынского «Бокал» («Полный влаги искрометной...», 1835): «Откровенья преисподней / Иль небесные мечты».

¹⁹ Песня Председателя («Когда могущая Зима...») в «Пире во время чумы».

²⁰ Неточно цитируется заключительная строка стихотворения Пушкина «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...» (1834).

²¹ Образ из стихотворения Пушкина «Когда в объятия мои...» (1830).

²² Заглавие рассказа Эдгара А. По «The Imp of Perverse» (1845) в переводе К. Д. Бальмонта (1895).

²³ Веста (*рим. мифол.*) — богиня священного очага городской общины, курьи дома; постоянный огонь в очаге храма Весты — символ государственной надежности и устойчивости.



СОВРЕМЕННЫЕ СООБРАЖЕНИЯ

Впервые: Искусство. 1905. № 8. С. 55–56.

Упрекают современную поэзию за то, что она далека от жизни. Напоминают слова Некрасова:

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан.¹

Допустим. Но остается вопрос: обязан ли поэт выполнять свой гражданский долг именно стихами? Тогда надо будет требовать от золотых дел мастера, чтобы он служил гражданской общине именно своими изделиями и чтобы доктор лечил только раненных в уличных, партийных схватках. Не правильней ли справляться, как отнесся поэт к своим обязанностям гражданина, в его биографии, а не в его книгах. Может быть, в иные дни поэт, как гражданин, обязан идти на баррикады, но он не обязан рассказывать об этом в особой поэме. Ведь никто не требует, чтобы поэты, вместо исполнения общенародной воинской повинности, писали по томику солдатских песен.

Да и как, собственно, может поэзия непосредственно влиять на общественные движения? Лишь очень слабо. По крайней мере, — поскольку она действительно поэзия, искусство, а не рифмованное и риторически изукрашенное рассуждение. В борьбе партий полезнее ораторское дарование, чем умение

Обложка журнала «Искусство». 1905. № 8

слагать стихи, политические познания, чем фантазия, житейская сообразительность, чем художественный вкус. Поэт может написать боевую песенку, как Тиртей или как Руже де Лиль,² но если поэты без конца будут сочинять все новые марсельезы и карманьолы, самые ярые революционеры скажут им: «С нас довольно!» Требовать, чтобы все искусство служило общественным движениям, — все равно что требовать, чтобы вся ткацкая промышленность только и делала, что приготавливала материю для красных флагов.

У искусства есть своя область — тайны человеческого духа, и здесь оно не может оказаться «чуждым жизни», потому что вся наша жизнь — не что иное, как ряд наших душевных переживаний. Искусство изучает составные элементы жизни, как химия составные элементы вещества. В природе почти не встречаются в чистом виде ни кислород, ни фосфор, ни хром: их искусственно выделяют из различных соединений, чтобы тем полнее, тем точнее исследовать. Так современное искусство стремится изучать в своей творческой мастерской человеческие страсти в их чистом виде. И говорить, что его создания поэтому нежизненны, так же близоруко, как утверждать, что радий не действительность, потому что его добывают в лабораториях.

Конечно, события дня — современность, но и вопросы Любви, Смерти, Цели Жизни, Добра и Зла тоже современность для наших дней, как для времен Орфея. Каждая эпоха дает на эти вопросы свой ответ, с точки зрения своей науки и своей философии, и перед каждым мыслящим человеком эти вопросы встают опять, вечно жизненными, вечно новыми. Неужели во дни революций надо пренебречь, как несвоевременной, загадкой добра и зла? Может ли выйти из моды любовь или устареть смерть? Если поэзия нужна когда-либо, если она не игрушка праздности, — она нужна во все дни, столь же во дни «бед», как и «торжеств» народных.³

Чем свободнее формы общественной жизни, тем решительней может искусство предаваться исключительно своему назначению. Где общественная жизнь стеснена, произведения искусства пользуются часто как окольным путем для распространения общественных идей или как тайным оружием в борьбе общественных групп. Где слово, устное и печатное, свободно, для этого нет более надобности. Для политической проповеди там есть иные, более действенные средства: речи на митингах, парламентские прения, газетные статьи. Свобода

слова окончательно снимает с искусства прямое служение вопросам общественности. В свободной стране искусство может быть наконец свободно.



Положения, отстаиваемые в статье, Брюсов затрагивал и в других печатных выступлениях периода революции 1905 г., а также в письмах — например, в письме к С. А. Венгеру от 29 декабря 1905 г.: «В переживаемые нами дни считается почти неприличным говорить о литературе. Думаю, что это несправедливо. Вся Россия увлечена в борьбу за свободные формы жизни, но все же это борьба за *формы*. Когда цель будет достигнута, когда свобода действительно будет завоевана, надо будет наполнить эти формы содержанием, а содержание могут дать лишь наука и искусство. Если искусство, если наука не клонили головы под мертвым веянием деспотизма, они не должны клонить ее и под бурей революции» (*ЛН*. Т. 85. С. 680; публ. Э. С. Литвин).



¹ Цитата из стихотворения «Поэт и гражданин» (1856).

² Древнегреческий поэт-элегик Тиртей, по преданию, поднял дух спартанцев своими воинственными песнями. К. Ж. Р. де Лиль написал в 1792 г. «Военную песнь Рейнской армии» — «Марсельезу», позднее ставшую национальным гимном Франции.

³ Обыгрывается строка из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Поэт» («Отделкой золотой блистает мой кинжал...», 1838): «Во дни торжеств и бед народных».



О «РЕЧИ РАБСКОЙ», В ЗАЩИТУ ПОЭЗИИ



Как большинству людей, и мне кажется полезным, чтобы каждая вещь служила определенной цели. Молотком следует вбивать гвозди, а не писать картины. Из ружья лучше стрелять, чем пить ликеры. Книга поваренная должна учить приготовлению разных снедей. Книга поэзии... Что должна давать нам книга поэзии?

Дедушка Крылов предостерегает от таких певцов, главное достоинство которых в том, что они «в рот хмельного не берут».¹ Вместе с Крыловым и я от певцов требую прежде всего, чтобы они были хорошими певцами. Как относятся они к хмельным напиткам, право, дело второстепенное.

Впервые: Аполлон.
1910. № 9 (Июль/авг.).
Отд. I. С. 31–34.

Подобно этому, и от поэтов я прежде всего жду, чтобы они были поэтами.

Г. Вячеслав Иванов и г. Александр Блок в своих, взаимно дополняющих одна другую статьях, помещенных в № 8 «Аполлона», по-видимому, не разделяют этих моих (сознаюсь, довольно «банальных») мнений. Оба они стремятся доказать, что поэт должен быть не поэтом и книги поэзии — книгой не поэзии. Правда, они говорят: «книгой не поэзии, а чего-то высшего, чем поэзия», «не поэтом, а кем-то высшим, чем поэт». Но, вероятно, и крыловский герой, имевший похвальное нерасположение ко хмельному, уверен был, что его певцы «выше», чем просто певцы.

Резюмируя свою статью, Вячеслав Иванов пишет: «Из каждой строки вышеизложенного следует, что символизм не хотел и не мог быть только искусством» (стр. 16). А. Блок, называя себя Бедкером Вячеслава Иванова, развивает эту мысль в покаянной статье, в которой исповедует свой грех, в том состоящий, что он, А. Блок, был «пророк» и унизился до того, чтобы стать «поэтом» (стр. 28).² Это, на строгом языке учителя А. Блока, Вл. Соловьева, будто бы значит: «Восторг души расчетливым обманом, и речью рабскою живой язык богов, святыню муз шумящим балаганом он заменил...»³

Я весьма сомневаюсь, чтобы приведенные стихи Вл. Соловьева имели именно тот смысл, который хочет им придать А. Блок. Изумительно было бы, если бы Вл. Соловьев, при известном его отношении к поэзии, язык «поэтов», т. е. язык поэзии, назвал «речью рабскою». Но для А. Блока (и для Вячеслава Иванова?) — это так. Поэзия — «речь рабская», «обман», «балаган». Отсюда вывод: будь не поэтом, будь кем-то, кто выше поэта, или, как досказывает «Бедкер» — А. Блок: «будь теургом» (стр. 22).⁴

Думаю, что после таких заявлений, весьма многие, вместе со мною, решительно встанут на защиту поэзии, хотя бы Вячеслав Иванов с А. Блоком и объявили ее «речью рабскою». Быть теургом, разумеется, дело очень и очень недурное. Но почему же из этого следует, что быть поэтом — дело зазорное? По-моему, например, быть астрономом почетно. Но неужели поэтому стану я поносить какого-либо историка такими словами: «Обманщик, раб, балаганщик, как не стыдно тебе заниматься историей, а не астрономией?»

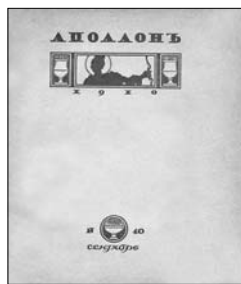
Правда, и Вячеслав Иванов, и А. Блок говорят не вообще о поэзии, но исключительно о поэзии символической, о символизме. Однако что они понимают под этим именем?

Понимают ли они слово «символизм» в широком смысле, согласно с которым символистами можно и должно называть и Эхила, и Гёте (ибо символизм — естественный язык всякого искусства)? Но тогда понятие «символической поэзии» совпадает с понятием поэзии вообще. Или же Вячеслав Иванов и А. Блок понимают именно художественное движение последних десятилетий? По-видимому, последнее предположение справедливее, так как Вячеслав Иванов говорит о Тютчеве как о первом русском символисте, говорит о «международной общности этого явления», «о сущности западного влияния на новейших русских поэтов» и т. д.⁵ Тогда... Ну, тогда надо немного посчитаться с историей.

Как ни уважаю я и художественное дарование, и энергию мысли Вячеслава Иванова, все же я никак не могу согласиться, что «символизмом» может быть названо то, что ему нравится. «Символизм», как «романтизм», — определенное историческое явление, связанное с определенными датами и именами. Возникшее как литературная школа в конце XIX века во Франции (не без английского влияния), «символическое» движение нашло последователей во всех литературах Европы, оплодотворило своими идеями другие искусства и не могло не отразиться на мирозерцании эпохи. Но все же оно всегда развивалось исключительно в области искусства. Вячеслав Иванов может указывать в будущем символизму какие угодно цели, а его Бедкер — пути к этим целям, но они не вправе и не в силах изменить то, что было. Как это им ни досадно, но «символизм» *хотел быть* и всегда *был только искусством*.

Книги «символистов», слава Богу, еще не погибли от какой-либо стихийной катастрофы; их можно получить в любой библиотеке. Многие «символисты», вожди движения, еще среди нас. Спросите Верхарна и Вьеле-Гриффена, Георге и Гофманстала, у нас Бальмонта, и я уверен, что все они скажут единогласно, что хотели одного: служить искусству. В имени художника, поэта они видели (и видят) свою лучшую гордость и высшую честь. Как же вдруг заявлять категорически: «символизм не хотел и не мог быть только искусством»? При таком отношении к историческим данным кто же помешает Вячеславу Иванову завтра объявить нам: «романтизм всегда был и мог быть только своеобразной геологической теорией»!

Символизм есть *метод* искусства, осознанный в той школе, которая получила название «символической». Этим своим методом искусство отличается от рационалистического познания



Обложка журнала «Аполлон». 1910. № 10

мира в науке и от попыток внерассудочного проникновения в его тайны в мистике. Искусство автономно: у него свой метод и свои задачи. Когда же можно будет не повторять этой истины, которую давно пора считать азбучной? Неужели после того как искусство заставляли служить науке и общественности, теперь его будут заставлять служить религии? Дайте же ему наконец свободу!

Нет причин, конечно, ограничивать область деятельности человека. Нам Гёте дважды дорог потому, что был не только величайшим поэтом XIX века, но и могущественным научным умом своего времени. В Данте Габриеле Россетти нас пленяет гармоническое сочетание дарований поэта и художника красок. Почему бы поэту и не быть химиком, или политическим деятелем, или, если он это предпочитает, теургом? Но настаивать, чтобы все поэты были непременно теургами, столь же нелепо, как настаивать, чтобы они все были членами Государственной Думы. А требовать, чтобы поэты перестали быть поэтами, дабы сделаться теургами, и того нелепее.

А. Блок, в конце своей статьи, спрашивает: «Поправимо или не поправимо то, что произошло с нами?» (стр. 28).⁶ Иначе говоря: есть ли возможность перестать быть «поэтом» и вновь сделаться «теургом»? Кажется, уже достаточно ясно, что вопрос этот к символизму вообще не относится. Не осуждая несколько того пути духовного развития, который, в легко истолковываемых иносказаниях, изобразил в своей статье А. Блок, никак нельзя и признать этот путь типическим для современного поэта. Тех грехов, в которых кается А. Блок, «символизм» за собой не признает, и ему нечего «поправлять». Символисты останутся поэтами, какими они и были всегда.

Но, поскольку речь касается самого А. Блока и Вячеслава Иванова, их стремление что-то «поправить», притом самыми радикальными средствами, может навести на опасения. А что, если эти поправки окажутся сродни предприятиям многих российских городских управ, которые часто находят нужным снести, за «некрасивостью», то или другое старинное здание, а потом, по неимению средств, оставлять на его месте пустырь? Вячеслав Иванов и А. Блок — прекрасные поэты; они нам это доказали. Но выйдут ли из них — не говорю великие, но просто «хорошие» — теурги, в этом вполне позволительно сомневаться. Мне, по крайней мере, в их теургическое призвание что-то плохо верится...

Утешает только то соображение, что теории Вячеслава Иванова и А. Блока не мешали им до сих пор быть истинными художниками. И А. Блок клеветает на себя, когда называет свои позднейшие стихи «рабскими речами». На наше счастье, на счастье всех, кому искусство дорого, это настоящая и порою прекрасная поэзия. Что же касается того, что призыв Вячеслава Иванова и его истолкователя совертит на новую дорогу все развитие современного символизма, т. е. сдвинет поэзию с того пути, по которому она идет не менее как десятое тысячелетие, то, думаю, этого можно опасаться еще менее. У Александра Македонского достало сил повлечь пифию, против ее воли, на треножник;⁷ но тут я не вижу сил Александра, а предприятие куда труднее!



Статья представляет собой полемический отклик на публикацию в журнале «Аполлон» (1910. № 8) программных статей Вяч. Иванова («Заветы символизма») и А. Блока («О современном состоянии русского символизма»). См. с. 282–322 наст. изд.

Появлению статьи предшествовала устная полемика между Брюсовым и Вяч. Ивановым в «Обществе свободной эстетики» 17 марта 1910 г., после доклада Иванова «О новых литературных группировках», содержавшего религиозно-теургическую концепцию поэтического творчества. Брюсов записал в этой связи: «В Москве был Вяч. Иванов. Сначала мы очень дружили. Потом Вяч. Иванов читал в „Эстетике“ доклад о символизме. Его основная мысль — искусство должно служить религии. Я резко возражал. Отсюда разрыв. За Вяч. Иванова стояли Белый и Эллис. Расстались с Вяч. Ив. холодно» (Брюсов В. Дневники. 1891–1910. <М.>, 1927. С. 142).

По выходе статьи Брюсова Вяч. Иванов писал ему (13 ноября 1910 г.): «Своей полемикой я не согласен, не вижу в ней желания понять меня и досаду на ее — как мне показалось — не вполне дружелюбный или не вполне серьезный тон; незнающие могут подумать невесть что. Отвечать буду и тебе и Мережковскому, обстреливающим меня с двух противоположных сторон, — потом. Как бы мы ни спорили, уверен, что „вражда“, тобой объявленная еще за ужином после моего реферата в „Эстетике“, не есть вражда личная» (ЛН. Т. 85. С. 530). Ответ Брюсову и Мережковскому — на его полемическую статью «Балаган и трагедия» (Русское слово. 1910. 14 сент. № 211) — Ивановым не был написан. Брюсов отвечал Иванову в письме от 28 ноября 1910 г.: «Говоря, что в моей полемике есть тон вражды, ты не вполне прав. Свою статью я писал безо всякой враждебности к тебе или к Блоку. Но, разумеется, я писал ее с решительной враждебностью к вашим идеям. С этими идеями я враждовать и бороться должен и буду. Моя полемическая статья с намеренностью написана внешне. Так как ты не захотел в своей статье сделать все выводы из своих положений, то и я предпочел говорить лишь о том, что в ней прямо сказано» (ЛН. Т. 85. С. 531). Далее в том же письме Брюсов сообщал о своем намерении написать общий ответ другим участникам полемики, в котором

собирался высказать «свои суждения о призвании поэта и о значении „символизма“, — однако этот замысел не был реализован. Общую характеристику полемики Брюсов дал в письме к П. П. Перцову от 23 марта 1910 г.: «В нашем кругу, у ех-декадентов, великий раскол: борьба „кларистов“ с „мистиками“. Кларисты — это „Аполлон“, Кузмин, Маковский и др. Мистики — это московский „Музагет“, Белый, Вяч. Иванов, Серг. Соловьев и др. В сущности возобновлен дряхлый, предряхлый спор о „свободном“ искусстве и традиции. „Кларисты“ защищают *ясность*, ясность мысли, слога, образов, но это только форма; а в сущности они защищают „поэзию, коей цель поэзия“, как сказал старик Иван Сергеевич. Мистики проповедуют „обновленный символизм“, „мифотворчество“ и т. п., а в сущности хотят, чтобы поэзия служила их христианству, стала бы ancilla theologiae. ... Я, как Вы догадываетесь, всей душой с „кларистами“» (Печать и революция. 1926. № 7. С. 46). 8 октября 1910 г. Брюсов писал П. Б. Струве по поводу статьи «О „речи рабской“, в защиту поэзии»: «...свое возражение Блоку и Вяч. Иванову я намеренно писал в тоне шуток, насмешки, не высказывая своих истинных убеждений. Изъяснить это было бы неудобно. Я надеюсь, что мне удастся написать несколько теоретических статей о поэзии и поэте, которые и будут лучшими возражениями» (Литературный архив: Материалы по истории литературы и общественного движения. М.; Л., 1960. Вып. 5. С. 294; публ. А. Н. Михайловой). На выход статьи в свет откликнулась З. Н. Гиппиус в письме к Брюсову от 28 августа 1910 г.: «...вашу отповедь „теургам“ прочитала; и хотя, как вам известно, я не рыцарь искусства „для искусства“, — однако от теургических статей поперхнулась и рада, что вы прочли проповедь трезвости» (РГБ. Ф. 386. Карт. 82. № 41).

Редактор «Аполлона» С. К. Маковский в полемике между Брюсовым и Ивановым занял довольно осторожную позицию. 16 августа 1910 г., по получении статьи Брюсова, он писал Иванову: «Я не мог отказать Брюсову; не напечатать его ответ немедленно — значило бы совсем разорвать с ним... Но продолжение спора заставило бы редакцию „Аполлона“ примкнуть к той или другой точке зрения... а это несомненно вызвало бы принципиальный *раскол*, который я продолжаю считать очень нежелательным. <...> „Аполлон“ должен быть журналом, объединяющим „модернистов“ разных оттенков, — а не партийным органом с узкой „кружковой“ программой...» (Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 145; подгот. текста Н. А. Богомолова и С. С. Гречишкина). В письме к Иванову от 20 сентября 1910 г. Маковский сообщал различные доводы, объяснявшие появление статьи Брюсова в журнале без ведома Иванова, и всячески дистанцировался от ее содержания: «Я познакомился со статьей Брюсова только в верстке. Вам же написал совершенно предположительно, зная о „возражении“ лишь из письма Зноско-Боровского и <...> совсем не подозревая, что оно появится без Вашего просмотра и что будет иметь такой острополемический характер. Теперь обстоятельства изменились, и я вполне согласен с Вашим желанием продолжать интересный спор» (Там же). В то же время, высылая Брюсову корректуру его статьи, Маковский писал ему 6 августа 1910 г.: «Ваш ответ я готов подписать обеими руками: я нахожу только, что в его тоне звучит пренебрежительность, на которую В. Иванов может обидеться... Впрочем, это Ваше дело. Я боюсь одного: В. Иванов захочет продолжать спор, и... получится немножко семейная полемика, мало „доступная“ читателю» (РГБ. Ф. 386. Карт. 93. № 27).

¹ Цитата из басни «Музыканты» (Басни, кн. 1, III).

² См. с. 293, 329 наст. изд.

³ Начальные строки стихотворения Вл. Соловьева (1885).

⁴ См. с. 324 наст. изд.

⁵ См. с. 290 наст. изд.

⁶ См. с. 330 наст. изд.

⁷ Этот сюжет описан Плутархом в биографии «Александр» (XIV). См.: Плутарх. Сравнительные жизнеописания: В 3 т. М., 1963. Т. 2. С. 404.





Константин Бальмонт

Константин Дмитриевич Бальмонт (1867–1942) — поэт, прозаик, драматург, переводчик и эссеист, принадлежит к старшей генерации русских символистов. В его статьях декларативного характера варьируются все основные положения эстетики русского символизма этого поколения: апология индивидуализма, эстетизированное нищезанятие, «печать современного демонизма», крайний субъективизм переживаний, философия мгновения. Важнейшим «завоеванием» новой русской поэзии для Бальмонта является импрессионизм, ставший, по словам Эллиса, мирозерцанием: поиски соответствий между мимолетными ощущениями и «прихотливыми ритмами». «Певучая сила», изысканная и утонченная мелодичность, «прозорливость и нежная музыкальность лирического я» (*Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 99), новая гибкость поэтического языка, «лирическое своеобразие», «энергия, глубоко утверждающая бытие и действие» (Вяч. Иванов) — все эти доминанты творчества Бальмонта принесли ему славу поэта-лирика.

Момент манифестации принципов «нового искусства» для Бальмонта был связан не столько с публикацией текстов на страницах «партийных» органов, сколько с живым, спонтанным, не лишенным импровизации общением с аудиторией. «Я хочу бросать свое горячее слово, — заметил как-то Бальмонт, — перед толпами, которые загораются от меня... И этой душевной ласки, которая исходит ко мне от слушателей и от меня к ним, мне нужно не меньше, чем того личного счастья, которое у меня есть» (*Бонгард-Левин Г.* Индийская культура в творчестве К. Д. Бальмонта // Ашвагоша. Жизнь Будды. Калидаса. Драммы. М., 1990. С. 22).

Борьбу за символистское искусство Бальмонт начал лекциями в Тейлоровском институте в Оксфорде (1897), в Свободном Русском университете в Париже (1900), в Историческом музее в Москве (1900), а закончил в 1914 г. в ходе турне по России с серией лекций «Поэзия как волшебство».

В феврале 1903 г. он включился в «наступление» «новых поэтов», организованное Брюсовым. Последний записал в своем дневнике: «Борьба началась <...> лекцией Бальмонта в Литературно-художественном кружке. И шла целый месяц. <...> Я и Бальмонт были впереди, как „маститые“ <...> а за нами целая гурьба юношей,

жаждущих славы, юных декадентов: Гофман, Рославлев, три Койранских, Шик, Соколов, Хесин... еще М. Волошин и Бугаев» (*Брюсов В.* Дневники. М., 1927. С. 130). Несмотря на солидарность двух лидеров в вопросах тактики, в рамках нового литературного направления они заняли полярные позиции: стихийный, моцартианский гений Бальмонта М. Цветаева противопоставляла рассудочному сальеризму поэзии Брюсова.

Первое собрание критических статей «Горные вершины» (по жанру это чаще всего эссе, этюды, фрагменты, размышления) увидело свет в московском издательстве «Гриф» в 1904 г. В предисловии к нему автор утверждал, что «вершины сознания и творчества следуют тому же великому принципу личности — отъединения, уединенности, отделения от общего», не забывая о том, что «яркие вершины сознания и творчества — застывшие волны мгновения» (*Бальмонт К.* Горные вершины. С. III). Е. В. Аничков заметил, что этот сборник «ярко свидетельствует об отсутствии у Бальмонта <...> особой способности наговорить о произведениях искусства или даже по поводу них много интересного, которая составляет сущность литературно-критического дарования. Погрузиться воображением в сами произведения поэтов, претворить их, чуждый русскому человеку ритм и слог в современную русскую речь, как можно ближе и как можно точнее передать их образность — вот над чем так охотно и так неутомимо трудится Бальмонт...» (*Аничков Е. В.* К. Д. Бальмонт // Русская литература XX века, 1890–1910 / Под ред. С. А. Венгерова. М., 2004. С. 45).

Рецензент «Весов» (М. Р.) заметил, что в этой книге Бальмонт «не столько исчерпывает внутренний мир» тех, о ком он пишет, «сколько раскрывает» свою «духовную сущность». В выборе писателей он исходит из чувства предполагаемого родства, «ибо только говоря о родном и близком, а стало быть, о том, что непосредственнее всего подлежало нашему нравственному опыту и составляло все содержание нашей внутренней заботы, мы поневоле прибегаем к самым заветным словам нашим, сообщаем им всю ясность и всю силу нашего убеждения, раскрываем доступную нам глубину личного самоопределения вообще...» (Весы. 1904. № 4. С. 65). Блок отметил у автора «Горных вершин» «законченное мировоззрение», «культурно-утонченный язык с полным и свободным словарем», «стремительный и легкий» стиль. Имя Бальмонта пополнило ряд представителей «субъективной» критики, а его метод Блок определил как «художественный индивидуализм» (*Блок.* Т. 5. С. 535).

По достоинству оцененный в двух московских символистских издательствах, «Гриф» и «Скорпион», Бальмонт во второй половине 1900-х гг. остается далек от внутрисимволистских полемики. Лишь отчасти это объясняется его вынужденным отсутствием в России (1906–1913), на глубинные внутренние причины этого явления указал Брюсов: Бальмонт «более, чем кто другой, в своем творчестве

свободен от влияния теорий и вправе говорить о себе: „я — ничей“» (Весы. 1904. № 9. С. 49).

Особенностью программных выступлений поэта-путешественника является тяготение к мировой культуре во всем ее разнообразии, «желание прикоснуться к творчеству чужих и для мысли близких, великих исторических народов», «жить в разных эпохах и с самыми разными народами» (*Бальмонт К.* Революционер я или нет. М., 1918. С. 9). Рассуждения автора базируются на широком круге привлекаемых им литературных и окололитературных источников: памятники мировой словесности, космогонические системы, мифы, фольклорные источники и, наконец, собственные визуальные путевые впечатления.

Бальмонт ищет генетические корни символизма в литературах Скандинавии, Англии, Бельгии, Голландии, Италии, Испании, Франции, Мексики, Индии, Китая и Японии, но наиболее близкими и любимыми для него остаются представитель золотого века испанской культуры Кальдерон, романтики Шелли и Э. По и древнеиндийский автор Калидаса, из русских лириков Фет и Тютчев.

Итог тридцатилетнему опыту символистских исканий Бальмонт подвел в книге «Поэзия как волшебство» (М., 1915). Ряд исследователей обращают внимание на перекличку этой работы с разработкой проблематики «звуковых символов», начатой Андреем Белым в работе «Магия слов» (1909) и продолженной в ряде работ о ритмике и звуковом составе стиха во второй половине 1910-х гг. Разрабатывая трактат о природе поэтического творчества, Бальмонт также обратился к проблеме звукового строя стиха, но привлек при этом обширный материал из мифологии народов Центральной и Южной Америки, Древней Индии («Веды»), Древнего Египта, Скандинавии, русского народного творчества, карело-финского эпоса «Калевала») и др. «В обосновании природы поэзии» он совмещает «метафизическое, мифологическое и эстетико-лингвистическое начала» (*Беренштейн Е. П.* «Поэзия как волшебство» в системе эстетических представлений К. Д. Бальмонта // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1996. Вып. 2. С. 38). Предметом его особого внимания стали эстетические характеристики букв-звуков, а также магическое воздействие слова. Бальмонт представляет творческий акт как своего рода обряд или ритуал.

Исследователи отмечают «точки соприкосновения» основных положений этого трактата с поэтическим творчеством К. Д. Бальмонта второй половины 1910-х гг., в частности с книгой «Ясень» (см. подробнее: *Молчанова Н.* Мифопоэтическая картина мира в книге К. Д. Бальмонта «Ясень. Видение дерева» // Вестник ВГУ. Сер.: Гуманитарные науки. 2004. № 1. С. 71–86).

ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ СЛОВА О СИМВОЛИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ*



Если вы, отрешившись от наскучившей вам повседневности, одиноко сядете у большого окна, перед которым, как прилив и отлив, беспрерывно движется толпа проходящих, вы через несколько мгновений будете втянуты в наслаждение созерцания и мысленно сольетесь с этим движущимся разнообразием. Вы будете невольно изучать, с той быстротой, какая дается лишь возбуждением, этих, на мгновение возникающих, чтобы тотчас же скрыться, знакомых незнакомцев. В мимолетных улыбках, в случайных движениях, в мелькнувших профилях вы угадаете скрытые драмы и романы, и, чем больше вы будете смотреть, тем яснее вам будет рисоваться незримая жизнь за очевидной внешностью, и все эти призраки, которым кажется, что они живут, предстанут перед вами лишь как движущиеся ткани, как создания вашей собственной мечты. Они все наконец сольются в один общий поток, управляемый вашей мыслью, и, восприняв красоту и сложность вашей души, образуют с вами одно неразрывное целое, как радиусы с центром. Мир станет фантазмагорией, созданной вами, потому что вы слишком долго и пристально глядели на неистощимый поток людей, сидя одиноко, у большого окна.

Между тем, если бы вы находились сами в этой толпе, принимая равноправное участие в ее непосредственных движениях, неся ярмо повседневности, вы, пожалуй, не увидели бы в этой толпе ничего, кроме обыкновенного скопления народа, в определенный час, на определенной улице.

Таковы две разные художественные манеры созерцания, два различных строя художественного восприятия — реализм и символизм.

Реалисты всегда являются простыми наблюдателями, символисты — всегда мыслители.

Реалисты схвачены, как прибором, конкретной жизнью, за которой они не видят ничего — символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою мечту, они смотрят на жизнь — из окна. Это потому, что каждый символист, хотя бы самый маленький, старше каждого реалиста, хо-

Печатается по изд.:
Бальмонт К. Горные
вершины. М., 1904.
С. 75–95.



Обложка сборника
К. Д. Бальмонта
«Горные вершины»
(М., 1904)

* Читано перед русской аудиторией в Латинском квартале в Париже весной 1900-го г.

тя бы самого большого. Один еще в рабстве у материи, другой ушел в сферу идеальности.

Две различные манеры художественного восприятия, о которых я говорю, зависят всегда от индивидуальных свойств того или другого писателя, и лишь иногда внешние обстоятельства исторической обстановки соответствуют тому, что одна или другая манера делается господствующей.

В эпоху 16-го и 17-го века, почти одновременно, два различные гения явились живым воплощением обеих литературных манер. Шекспир создал целый ряд гениальных образцов реальной поэзии, Кальдерон¹ явился предшественником наших дней, создателем драм, отмеченных красотой символической поэзии. Конечно, национальные данные того и другого писателя в значительной степени предрешали их манеру творчества, Англия — страна положительных деяний, Испания — страна неправдоподобных предприятий и религиозных безумств.² Но историческая атмосфера, в смысле воздействия на личность, была полна как в Англии, так и в Испании однородных элементов: национального могущества, индивидуального блеска и грез о всемирном господстве. Притом же, если брать совершенно однородную обстановку, можно указать, что в одной и той же Испании одновременно существовал реалист Лопе де Вега и символист Кальдерон, в одной и той же Англии жили одновременно реалист Шекспир и декадент Джон Форд.³

Совершенно таким же образом и в течение 19-го века мы видим одновременное существование двух противоположных литературных направлений. Наряду с Диккенсом мы видим Эдгара По, наряду с Бальзаком и Флобером — Бодлэра, наряду с Львом Толстым — Генрика Ибсена. Нельзя, однако, не признать, что чем ближе мы к новому столетию, тем настойчивее раздаются голоса поэтов-символистов, тем острее становится потребность в более утонченных способах выражения чувств и мыслей, что составляет отличительную черту поэзии символической.

Как определить точнее символическую поэзию? Это поэзия, в которой органически, не насильственно, сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота, — сливаются так же легко и естественно, как в летнее утро воды реки гармонически слиты с солнечным светом. Однако, несмотря на скрытый смысл того или другого символического произведения, непосредственное конкретное его содержание всегда

закончено само по себе, оно имеет в символической поэзии самостоятельное существование, богатое оттенками.

Здесь кроется момент, резко отграничивающий символическую поэзию от поэзии аллегорической, с которой ее иногда смешивают. В аллегории, напротив, конкретный смысл является элементом совершенно подчиненным, он играет служебную роль и сочетается обыкновенно с дидактическими задачами, совершенно чуждыми поэзии символической. В одном случае мы видим родственное слияние двух смыслов, рождающееся самопроизвольно, в другом насильственное их сочетание, вызванное каким-нибудь внешним соображением. Аллегория говорит монотонным голосом пастора или шутливо-поучительным тоном площадного певца (разумею этот термин в средневековом смысле). Символика говорит исполненным намеков и недомолвок, нежным голосом сирены или глухим голосом сибиллы, вызывающим предчувствие.

Символическая поэзия неразрывно связана с двумя другими разновидностями современного литературного творчества, известными под названием декадентства и импрессионизма.

Я чувствую себя совершенно бессильным строго разграничить эти оттенки и думаю, что в действительности это невозможно и что, строго говоря, символизм, импрессионизм и декадентство суть ничто иное, как *психологическая лирика*, меняющаяся в составных частях, но всегда единая в своей сущности. На самом деле, три эти течения то идут параллельно, то расходятся, то сливаются в один поток, но, во всяком случае, они стремятся в одном направлении и между ними нет того различия, какое существует между водами реки и водами океана. Однако, если бы непременно нужно было бы давать определение, я сказал бы, что импрессионист — это художник, говорящий намеками субъективно пережитыми и частичными указаниями воссоздающий в других впечатление виденного им целого. Я сказал бы также, что декадент, в истинном смысле этого слова, есть утонченный художник, гибнущий в силу своей утонченности. Как показывает самое слово, декаденты являются представителями эпохи упадка. Это люди, которые мыслят и чувствуют на рубеже двух периодов, одного законченного, другого еще не народившегося. Они видят, что вечерняя заря догорела, но рассвет еще спит где-то за гранью горизонта; оттого песни декадентов — песни сумерек и ночи. Они развенчивают все старое, потому что оно потеряло душу и сделалось безжизненной схемой. Но, предчувствуя новое, они, сами выросшие



П. Кальдерон.
Гравюра из книги «Las Comedias de D. Pedro Calderon de la Barca». Т. I (Leipzig, 1827)



П. Шелли

на старом, не в силах увидеть это новое воочию — потому в их настроении, рядом с самыми восторженными вспышками, так много самой большой тоски. Тип таких людей — герой ибсеновской драмы, строитель Сольнес: он падает с той башни, которую выстроил сам. Философ декадентства — Фридрих Ницше, погибший Икар, сумевший сделать себя крылатым, но не сумевший дать своим крыльям силу вынести жгучесть палящего всевидящего солнца.⁴

Глубоко неправы те, которые думают, что декадентство есть явление реакционное. Достаточно прочесть одно маленькое стихотворение Бодлэра, «Prigère», чтобы увидеть, что здесь мы имеем дело с силой освободительной.

Хвала великому святому Сатане!
Ты в небе царствовал. Теперь ты в глубине
Пучин отверженных поруганного ада.
В безмолвных замыслах теперь твоя услада.
Дух вечно-мыслящий, будь милостив ко мне,
Прими под сень свою, прими под древо знания
В тот час, когда, как храм, как жертвенное зданье,
Лучи своих ветвей оно распространит
И вновь твое чело сияньем осенит.
Владыка мятежа, свободы и сознанья!⁵

Равным образом глубоко заблуждаются те, которые думают, что символическая поэзия создана главным образом французами.

Это заблуждение было обусловлено несправедливой гегемонией французского языка, благодаря которой все, что пишется по-французски, читается немедленно большой публикой, между тем как талантливые и даже гениальные создания, написанные по-английски, по-русски или на одном из скандинавских языков, до последнего времени ждали десятки лет, чтобы войти в широкое русло и занять определенное место в числе произведений, читаемых тысячами.

Подчеркиваю этот факт: все, что было создано гениального в области символической поэзии 19-го века, за немногими исключениями, принадлежит англичанам, американцам, скандинавам, немцам — не французам.

Вот имена наиболее выдающихся символистов, декадентов и импрессионистов: в Англии: Вильям Блэк, Шелли, Де-Квинси, Данте Россэтти, Тэннисон, Суинбёрн, Оскар Уайльд;

Д. Г. Россети.
Автопортрет. 1847

в Америке: величайший из символистов, Эдгар По, и гениальный певец личности, Уолт Уитман; в Скандинавии: Генрик Ибсен, Кнут Гамсун и Август Стриндберг; в Германии: Фридрих Ницше и Гауптман; в Италии: Д'Аннунцио; в России: Тютчев, Фет, Случевский; в Бельгии: Метерлинк, Верхарэн; во Франции: Бодлэр, Вилье де Лиль-Адам, Гюисманс, Рэмбо.*

Первым символистом 19-го века, первым и в смысле хронологическом, и в смысле крупных размеров писательской индивидуальности, был американский поэт Эдгар По, писавший в 30-х и 40-х годах 19-го века, но занявший незабываемое положение маэстро лишь недавно, за последние двадцать пять лет. Имя его тесно соединено в Европе с именем гениального Бодлэра, который много содействовал его популярности, переводя на французский язык лучшие его фантазии. Бодлэр развил некоторые мысли, которые Эдгар По не успел *высказать* или не имел времени *договорить*, придать символизму особую окраску, которая получила в истории литературы наименование декадентской,⁶ и написал целый ряд самостоятельных стихотворений, расширяющих область символической поэзии.

Возьмем по образцу из того и другого поэта, и попытаемся оформить вызываемые ими впечатления. Считаю необходимым сказать, что я не хочу *предрешать* впечатление в других, а укажу только, какое настроением *могут* вызывать в том или ином читателе произведения, окрашенные символистом. Беру одно из лучших стихотворений Эдгара По, *Аннабель-Ли*.⁷

Это было давно, это было давно,
В королевстве приморской земли.
Там жила и цвела та, что звалась всегда,
Называлась Аннабель-Ли.
Я любил, был любим, мы любили вдвоем,
Только этим мы жить и могли.
И любовью дыша, были оба детьми,
В королевстве приморской земли:
Но любили мы больше, чем любят в любви, —
Я и нежная Аннабель-Ли;
И, взирая на нас, серафимы небес
Той любви нам простить не могли.
Оттого и случилось когда-то давно,

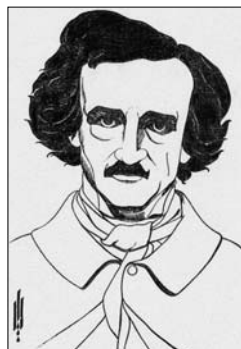
* Надо назвать также Верлена и Маллармэ, но их слава так преувеличена, что о них даже неприятно упоминать: в литературной перспективе они занимают место, им не подобающее.



А. Стриндберг. Фото



К. Гамсун. 1890. Фото



Портрет Э. По.
Худ. Бёрдсли О.

В королевстве приморской земли, —
С неба ветер повеял холодный из туч,
Он повеял на Аннабель-Ли;
И родные толпою печальной сошлись,
И ее от меня унесли,
Чтобы навеки ее положить в саркофаг,
В королевстве приморской земли.
Половины такого блаженства узнать
Серафимы в раю не могли, —
Оттого и случилось (как ведомо всем
В королевстве приморской земли), —
Ветер ночью повеял холодный из туч,
И убил мою Аннабель-Ли.
Но, любя, мы любили сильнее и полней
Тех, что старости бремя несли, —
Тех, что мудростью нас превзошли, —
Ни ангелы неба, ни демоны тьмы
Разлучить никогда не могли,
Не могли разлучить мою душу с душой
Обольстительной Аннабель-Ли.
И всегда луч луны навевает мне сны
О пленительной Аннабель-Ли;
И зажжется ль звезда, вижу очи всегда
Обольстительной Аннабель-Ли;
И в мерцаньи ночей я все с ней, я все с ней,
С незабвенной — с невестой — с любовью моей,
Рядом с ней распростерт я вдали,
В саркофаге приморской земли.

Какой смысл скрывается за стильной внешностью этой баллады?

Человек может любить нечеловечески-яркой и сильной любовью только раз. В те дни, когда душа еще не искажена, когда юность не греза, а действительность, мы живем в сказочном царстве фантазии, омываемом вечно-шумящими водами вечно-свободного моря. Нам кажется, что жизнь вся создана для любви, — но мы перестали бы быть людьми, мы превзошли бы даже ангелов, если бы эта единственная вспышка была не беглым огнем, а непрерывным светом. Незабываемая первая любовь умирает от первого соприкосновения с действительностью. Чем-то далеким она становится от нас: она кажется нам схороненными останками, сокрытыми где-то на берегу моря,

сокрытыми в том уголке нашей души, где сохранилась способность непосредственных порывов, не связанных ничем. И, если мы любим в себе лучшие черты человечности, если мы стремимся стать выше будней, никакие волнения жизни, ни светлые, ни темные, не будут в силах погасить эту первую вспышку чувства, безоблачного, как небо, и далекого, как оно; оно будет, правда, только воспоминанием, оно будет замкнуто в саркофаге, но мы с ним будем неразлучны в ночные часы, в ясновидящие часы созерцательных радостей, и всегда при свете огней, горящих не на земле, до нас будет доноситься смутный гул морских свободных волн, бессмертный рокот Океана, говорящий о том, чего забыть нельзя.

Возьмем образец символической поэзии из Бодлера.

СМЕРТЬ ВЛЮБЛЕННЫХ

Постели, нежные от ласки аромата,
Как жадные гроба, раскроются для нас,
И странные цветы, дышавшие когда-то
При блеске лучших дней, вздохнут в последний раз.

Остаток жизни их, почуяв смертный час,
Два факела зажжет, огромные светила,
Сердца созвучные, заплакав, сблизят нас, —
Два братских зеркала, где прошлое почило.

В вечернем таинстве, воздушно-голубом,
Мы обменяемся единственным лучом,
Прощально-пристальным, и долгим, как рыданье.

И Ангел, дверь поздней полуоткрыв, придет,
И, верный, оживит, и, радостный, зажжет —
Два тусклых зеркала, два мертвые сиянья.⁸

Что заставило двоих влюбленных решиться вместе умереть, этого мы не знаем. Смерть влюбленных всегда окутана тайной. Но надо думать, что, если они решились расстаться с такой *единственной* вещью, как их жизнь, у них были глубокие причины, делающие их смерть вдвойне трагической и красивой. Они устали жить, или им нельзя больше жить. Уединившись ото всех, в той комнате, где они столько любили, в вечерней полупрозрачной мгле, мистически-таинственной и воздуш-

но-голубой, они склонились на постель, которая будет им нежным гробом, соединит в одном объятии любовь и смерть. Возле них стоят цветы, жившие вместе с ними душистой жизнью, в те дни, когда светило не вечернее небо, а утреннее и дневное. Странными кажутся им эти отцветающие растения в этот последний миг, когда все кажется странным, необыкновенным, возникшим в первый раз. Вдыхая аромат цветов, умирающих вместе с ними, они начинают дышать прошлым — воспоминание сближает их сердца до полного слияния и заставляет их вспыхнуть, как два гигантские факела, — в их душах, как в двух зеркальных сферах, отражаются все картины пережитого, воскрешенные силой любви. Внимая голосам умолкших ощущений, достигая вершины страсти и нежности, влюбленные обмениваются единственным прощальным взглядом — единственным, потому что нужно решиться умереть, чтобы *так взглянуть*. Приходит мгновение, и телесная жизнь порвана, тускнеют зеркала, отражавшие бурю волнений, гаснут сердца — светоносные факелы. Но любовь сильнее самой смерти. Воплощение запредельного света, Ангел, радуясь такому могуществу чувства, верный велениям своей сущности, любящей каждую любовь, полуотворяет дверь — бессмертный подходит к душам смертных и, соединяя их в загробном поцелуе, оживляет снова влюбленные светильники.

Вот как мне представляется скрытая поэма этого удивительного по своей выразительности сонета. Здесь каждая строка — целый образ, законченная глава повести, и другой поэт, например Мюссэ,⁹ сделал бы из такого сюжета длинное декламационное повествование. Поэт-символист чуждается таких общедоступных приемов; он берет тот же сюжет, но заковывает его в блестящие цепи, сообщает ему такую силу сжатости, такой лаконизм сурового и вместе нежного драматизма, что дальше не могут идти честолюбивые замыслы художника.

Перейдем к трем выдающимся русским поэтам-символистам, из которых каждый своим именем обозначает цельное литературное явление. Я говорю о представителе поэтического пантеизма Тютчеве, о виртуозном импрессионисте Фете, создавшем полную тонких оттенков символику Природы и чувства любви, и о поэте-философе Случевском, который, с одной стороны, становится в уровень с Некрасовым как бытописатель народной жизни, с другой — выступает как истинно-современный импрессионист, полный философских настроений и мятежа думающей личности против банальных форм мысли



К. Случевский. Фото

и чувства. Нужно ли прибавлять, что все эти три поэта развивались совершенно самостоятельно, независимо от тех или других течений общеевропейской поэзии. Тютчев писал символические стихотворения еще в 30-х годах 19-го века, и удивительное его стихотворение «Ma'aria»,¹⁰ которое справедливо могло бы занять место среди лучших стихотворений в «Les fleurs du Mal»,¹¹ было написано в 1830-м году, т. е. гораздо раньше, чем Бодлэр выступил с такой яркой определительностью. Фет из всей европейской литературы воспринял только, во вторую половину своей жизни, влияние Шопенгауэра.¹² Гораздо раньше и гораздо ярче, нежели Верлэн, он установил в лирике точное соответствие между мимолетными ощущениями и прихотливыми ритмами, являющимися их выразительным внешним истолкователем. Наконец, Случевский, наиболее русский из всех современных русских поэтов, никогда не занимался изучением иностранной поэзии и, зная Бодлэра лишь по имени, тем не менее создал целый ряд стихотворений, которые отмечены печатью современного демонизма и опять-таки могли бы служить истинным украшением гениальной, но крайне неполной книги, имя которой стало лозунгом: *Fleurs du Mal*.

В 1854-м году Тургенев написал небольшую статью о Тютчеве, где он указывал на изысканную деликатность его поэзии и на ее сродство с жизнью Природы.¹³ Он предсказывал, что, если Тютчев и не приобретет громкой славы, он намного переживет тех поэтов, которые были в то время знаменитостью. Он предсказывал ему также глубокую симпатию всех тех, кому дорога русская поэзия, и его предсказание сбылось буквально. За двумя исключениями (Фофанов и Лохвицкая), все наиболее талантливые поэты современной России, Брюсов, Сологуб, Зинаида Гиппиус, Мережковский и другие, видят в Тютчеве лучшего своего учителя. Сотни и сотни людей, не пишущих стихов, читают Тютчева с высоким наслаждением и знают теперь, с кем они имеют дело, беря в руки маленький сборник его произведений. Эта большая книга стихотворений, всегда сжатых и полных глубокого содержания, как говорит Фет, «томов премногих тяжелей».¹⁴

То, что сделали Вордсворт и Шелли¹⁵ для Англии, Тютчев сделал для России: поэт-пантеист, он первый из русских поэтов проник в душу Природы.

Первый из русских поэтов, он понял великую философскую сложность жизни Природы, ее художественное единство и полную ее независимость от человеческой жизни, со всеми

нашими помыслами, действиями и страстями. В то время как Пушкин, Лермонтов и современные их продолжатели *описывают* Природу, Тютчев, так же как и Фет, *воссоздает* ее как живую сущность, видит в ней не раму к картине, а самую картину. Владимир Соловьев справедливо отметил одну черту, выделяющую Тютчева не только из числа поэтов русских, но и поэтов общеевропейских: говоря о Природе, поэты, в большинстве случаев, нисколько не верят, в глубине души, в то, что они говорят о ее *одухотворенной* жизни;¹⁶ они заставляют цветы улыбаться, ветер дышать, волны дрожать от нежности или беспокойства, но сами они смотрят на все это *только как на поэзию*, будучи в то же время глубоко убеждены, что Природа не более как механизм. У большинства русских и европейских поэтов можно отчетливо проследить такое противоречие между внутренним убеждением и поэтическими приемами.

Никогда это не может случиться с истинным поэтом-пантеистом. У Гёте, у Шелли, у Тютчева убеждение в том, что Природа есть сущность одухотворенная, гармонически сливается с поэтическим их творчеством, рисуя природу живой.¹⁷ Тютчев искренне верит, более того, он *знает*, что Природа не бездушный слепок, а великая живая цельность.¹⁸

С ним явственно говорят звезды, он чувствует жизнь морских волн, и буря, волнуя реки и леса, ведет с ним тайный разговор. Тех, кто не понимает голосов Природы, он справедливо называет глухонемыми, которых не тронет голос родной матери. К сожалению, число этих глухонемых чрезмерно велико. Лишь немногим эпохам и немногим личностям свойственно это тонкое проникновение в жизнь Природы и религиозное слияние с ней. То, что является совершенно простым, легко достижимым, даже неизбежным в эпохи создания космогоний и легенд, становится почти невозможным для современного ума, полного религиозных предрассудков или заблуждений позитивной философии. Природа превратилась для людей в бездушную машину, служащую для утилитарных целей, в нечто второстепенное, подчиненное, придаточное. Вы помните, что говорит Базаров: «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник».¹⁹ Эта фраза, характерная для человека наших дней, ошибочна по своему содержанию, ошибочна по самой постановке вопроса.

Природа предстает или как храм, или как мастерская — в соответствии с теми отношениями, которые устанавливаются между нею и человеком. Но прежде всего Природе нет равно

никакого дела до того, что мы, существа минут, сегодня рассматриваем как неопровержимую истину, чтобы завтра опрокинуть свой догмат и выдумать новую аксиому сомнительного достоинства. Природа — самодовлеющее царство, она живет своей жизнью. Она преследует лишь свои цели; разум их не видит, и может только подозревать о их существовании — или видеть их на мгновение беглым взглядом в минуты просветленности, которые называются экстазом.

В Природе нет наших задач, в ней нет ни добра, ни зла, ни высокого, ни низкого. Ничего в ней нет, кроме Движения и Красоты, безупречной и неумолимой.

Как тонко угаданы Тютчевым различные состояния в жизни Природы — буря на море, ночь, утро в горах, зарницы и сумерки.

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

Сумрак тихий, сумрак сонный,
Лейся в глубь моей души,
Тихий, томный, благовонный,
Все залей и утиши.
Чувства мглой самозабвенья
Переполни через край,
Дай вкусить уничтожения,
С миром дремлющим смешай.²⁰

В этом стихотворении, полном тонкого художественно-импрессионизма и музыкального, как колыбельная песня, мысли и чувства угасают, как гаснут облака на вечернем небе. И под этот тихий ритм душа проникается той тихой печалью, с которой травы наклоняются к поверхности пруда, где отразилось последнее мерцание сумерек.

После такого нежного стихотворения вдвойне красноречивым кажется полный мажорных настроений «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.
 Кругом, как кимвалы, звучали скалы,
 И ветры свистели, и пели валы.
 Я в хаосе звуков летал оглушен;
 Над хаосом звуков носился мой сон...
 Болезненно-яркий, волшебнo-немой,
 Он веял легко над гремящею тьмой,
 В лучах огневицы развил он свой мир,
 Земля зеленела, светился эфир...
 Сады, лабиринты, чертоги, столпы...
 И чудился шорох несметной толпы.
 Я много узнал мне неведомых лиц,
 Зрел тварей волшебных, таинственных птиц, —
 По высям творенья я гордо шагал,
 И мир подо мною недвижно сиял...
 Сквозь грезы, как дикий волшебника вой,
 Лишь слышался грохот пучины морской,
 И в их тихую область видений и снов
 Врывались тени ревуших валов.²¹

Идея Хаоса как первобытной основы, на которой вытканы узоры, созерцаемые нашим сознанием, проходит через все творчество Тютчева, обособляя его среди поэтов. Кто умеет смотреть на Природу пристальным взглядом, тому она внушает особые сочетания звуков, неведомые другим. Эти звуки сплетаются в лучистую ткань, вы смотрите и видите за переменчивыми красками и за очевидными чертами еще что-то другое, красоту, полураскрытую, целый мир намеков, понятных сердцу, но почти всецело убегающих от возможности быть выраженными в словах.

Как дымный столб светлеет в вышине,
 Как тень внизу скользит неуловимо!
 Вот наша жизнь, промолвила ты мне,
 Не светлый дым, блестящий при луне,
 А эта тень, бегущая от дыма!²²

Как истинный поэт-пантеист, Тютчев любит Природу не только в ее ясных спокойных состояниях, но и в моменты бу-

ри, в минуты разногласия и разложения. Более того: такие состояния Природы, когда основной элемент Вселенной — смерть — просвечивает сквозь все живущее, особенно дорог душе поэта. Он чувствует глубокое художественное волнение перед величественным зрелищем Мировой Красоты, возникающей, чтобы исчезнуть. То, что мы называем злом, исполняет Тютчева ощущением художественной красоты, — необходимое следствие всякого глубокого проникновения в сложную душу Природы. Ярким примером этой черты является стихотворение «Mal'agia», о котором я уже упоминал.

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

Для поэта, посвященного в таинства Природы, ясно, даже очевидно, что в смерти столько же красоты, сколько в том, что мы называем жизнью, но только нам эта красота кажется ужасной. Если бы в смерти не было красоты, смерть не существовала бы в Природе, потому что Природа — цельная сущность, а в цельности все гармонично.

Та же деликатность и утонченность выражения, какой отмечены стихотворения из жизни Природы, повторяется у Тютчева и в стихотворениях, тема которых — различные состояния человеческой души. Возможность этой утонченной поэтической манеры кроется в богатой внутренней жизни, соединен-

* Любопытна строка «Благоухания, цвета и голоса», предвосхищающая знаменитую строку Бодлера «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent», в одном из лучших его стихотворений, «Correspondances».²³

ной с исключительным талантом. Художественная впечатлительность поэта-символиста, полного пантеистических настроений, не может подчиниться видимому; она все преобразовывает в душевной глубине, и внешние факты, переработанные философским сознанием, предстают перед нами как тени, вызванные магом. Тютчев понял необходимость того великого молчания, из глубин которого, как из очарованной пещеры, озаренной внутренним светом, выходят преображенные прекрасные призраки.

Молчи, скрывайся и таи
И чувства, и мечты свои!
Пускай в душевной глубине
И всходят, и зайдут оне,
Как звезды ясные в ночи:
Любуйся ими и молчи!
Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая возмутишь ключи:
Питайся ими и молчи!

Лишь жить в себе самом умей:
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их заглушит наружный шум,
Дневные ослепят лучи.
Внимай их пенью и молчи!²⁴

Я отметил лишь несколько основных черт поэтического творчества Тютчева. Они частью повторяются в поэзии Фета, частью находят в ней дополнение контраста.

Когда поэт прошел разные фазисы внутреннего своего развития и проникся ясным сознанием единства Природы, его охватывает художественный экстаз. Гармонически соединяя свое «я» с безграничной Всемирностью, он проникается или бесконечно-печальным желанием слиться со Вселенной, потеряться в ней, как ручей теряется в Океане, или, наоборот, жгучим желанием вспыхнуть во всем блеске своего единичного существования, ярко возникнуть в узких рамках своего «я», прежде чем навеки исчезнуть в бесконечном море Мировой Красоты.

Первое чувство есть художественный пантеизм, символизированный в своей центростремительной силе, второе — художественный пантеизм в своей центробежной. Оба они сливаются воедино, представляя солнечную и теневую стороны одного и того же явления.

Два эти оттенка нашли свое выражение в двух различных, но однородных творчествах, в поэзии Тютчева и Фета. Я сказал бы, что в строгой и суровой поэзии Тютчева нашло свое воплощение мужское начало, тогда как в нежной поэзии Фета, полной голубых красок, воплотилась красота женственности. Тютчев смотрит на жизнь суровым взглядом. Фет влюблен в жизнь, как в женщину, но в то же время он слишком философ, чтобы не понимать, что он срывает последние цветы. И потому он любил их настолько, что с жадной торопливостью спешил насладиться ими сполна, он опьянял себя их ароматом, он окружил себя такой роскошью разнородных и разноцветных цветов, что во всех его песнях вы чувствуете их светлую душистую пыль. Он любил любовь и женскую нежность с такой силой, что в его поэзии слова смешиваются с поцелуями, и все его творчество озарено чисто женственным изяществом, полным ласки, намеков и недомолвок. Ни у одного из русских поэтов нет таких воздушных мелодических песен о любви. Глубоко поняв это чувство, Фет воссоздает в своей поэзии полную гамму от самых легких идеальных мечтаний до самой торжествующей страсти.

Возьмите, например, его прозрачное и нежное, как трепетанье крыльев бабочки, стихотворение, где он описывает девушку, на другой день после того как она поняла, что такое любовь.

Из тонких линий идеала,
Из детских очерков чела
Ты ничего не потеряла,
Но все ты вдруг приобрела.

Твой взор — открытый и бесстрашный,
Хотя душа твоя тиха;
Но в нем сияет рай вчерашний
И соучастница греха.²⁵

Это идеальное чувство любви приобретает двойную красоту, когда Фет соединяет его с воспроизведением мимолетных состояний из жизни Природы.

Сядем здесь, у этой ивы.
 Что за чудные извивы
 На коре вокруг дупла!
 А под ивой как красивы
 Золотые переливы
 Струй дрожащего стекла!
 Ветви сочные дугою
 Перегнулись над водою,
 Как зеленый водопад;
 Как живые, как иглою,
 Будто споря меж собою,
 Листья воду бороздят.
 В этом зеркале под ивой
 Уловил мой глаз ревнивый
 Сердцу милые черты...
 Мягче взор твой горделивый...
 Я дрожу, глядя, счастливый,
 Как в воде дрожишь и ты.²⁶

Возьмем другой полюс любви, тот момент, когда счастливый влюбленный задыхается от страсти.

Какое счастье: и ночь, и мы одни!
 Река — как зеркало, и вся блестит звездами;
 А там то... Голову закинь-ка да взгляни:
 Какая глубина и чистота над нами!
 О, называй меня безумным! Назови
 Чем хочешь! В этот миг я разумом слабею
 И в сердце чувствую такой прилив любви,
 Что не могу молчать, не стану, не умею!
 Я болен, я влюблен; но, мучась и любя, —
 О, слушай! о, пойми! — я страсти не скрываю,
 И я хочу сказать, что я люблю тебя —
 Тебя, одну тебя люблю я и желаю!²⁷

«Я болен!» Этот возглас может напомнить мудрые слова одного эллинского философа: «Религия — болезнь, но болезнь священная».

Такой же деликатностью языка и двойственностью очарования отличаются те стихотворения Фета, где он выступает не меньшим маэстро, стихотворения из жизни Природы.

Волны, облака, снежинки, и цветы, деревья, облака, полосы света, и волны, эти перепевные, слитные, вечно-повторные, вечно-новые сплетения отдельных воплощений Красоты, без конца опьяняющих Фета, он смотрит на мир просветленным взглядом, на губах его возникают мелодические слова, и призрачная невеста, одухотворенная Природа, вступает в бестелесный брак с влюбленной душой поэта.

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

Есть такие же моменты в жизни души и в жизни Природы. Это мир недосказанного, царство прозрачных теней, того, что чувствуется, но не поддается выражению. Фантазия Фета, как героиня поэмы Тэннисона, фея Шалотт,²⁸ не соприкасается с жизнью, а воспроизводит в чудесных узорах то, что она видит отраженным в зачарованном зеркале.

Я обхожу пока молчанием целый ряд превосходных образцов философской лирики Фета, и кончаю цитаты из него стихотворением, написанным более полустолетия тому назад и тем не менее настолько отмеченным печатью современного символизма, что как будто это цветок, раскрывшийся сегодня утром.

Каждое чувство бывает понятней мне ночью, и каждый
 Образ пугливо-немой дольше трепещет во мгле...
 Самые звуки доступней, даже когда, неподвижен,
 Книгу держу я в руках, сам пробегая в уме
 Все невозможно-возможное, странно-бывалое... Лампа
 Томно у ложа горит, месяц смеется в окно,
 А в отдалении колокол вдруг запоеет, — и тихонько
 В комнату звуки плывут: я предаюсь им вполне;
 Сердце в них находило всегда какую-то влагу,
 Точно как будто росой ночи отмыты они...
 Звук все тот же поет, но с каждым порывом иначе:
 То в нем меди тугой более, то серебра.
 Странно, что ухо в ту пору, как будто не слушая, слышит;
 В мыслях иное совсем, думы — волна за волной...
 А между тем, еще глубже сокрытая сила объемлет
 Лампу, и звуки, и ночь, — их сочетавши в одно:
 Так между влажно-махровых цветов снотворного маку
 Полночь роняет порой тайные сны наяву.²⁹



Ил. к поэме
 У. Теннисона
 «Леди Шаллот».
 Худ. У. Хант

Третий из названных мною наиболее крупных поэтов-символистов современной России, Случевский, стоит совершенно одиноко. Долгое время его обходили молчанием, но за последние несколько лет он нашел, наконец, в России всеобщее признание со стороны тех лиц, которые могут чувствовать поэзию. Главные достоинства Случевского заключаются в его несравненном умении воссоздавать картины русской природы и души простолюдина, в чисто национальном колорите его поэзии и в глубине философских настроений, которыми отмечены его символические стихотворения, полные оригинальности и смелости. Поразительно по жизненному и по страшному скрытому значению его стихотворение «После казни».

Тяжелый день... Ты уходил так вяло.
Я видел казнь. Багровый эшафот
Давил, как будто бы, столпившийся народ,
И солнце ярко на топор сияло.
Казнили. Голова отпрянула как мяч,
Стер полотенцем кровь с обеих рук палач,
А красный эшафот поспешно разобрали,
И увезли, и площадь поливали.
Тяжелый день... Ты уходил так вяло.
Мне снилось — я лежал на страшном колесе,
Меня корбило, меня на части рвало,
И мышцы лопались, ломились кости все.
И я вытягивался в пытке небывалой,
И, став звенящею чувствительной струной,
К какой-то схимнице, больной и исхудалой,
На балалайку вдруг попал, едва живой.
Старуха страшная меня облюбовала,
И пальцем нервным дергала меня,
«Коль славен наш Господь» уныло напевала,
И я ей вторил, жалобно звеня.*³⁰

* Если мы прочтем в «Les Débauches» бельгийского поэта Эмиля Верхарэна, стихи «Le Meurtre» и «La Tête»,³¹ написанные десятки лет спустя после стихотворения Случевского, мы лишний раз можем подивиться на свою национальную скромность и на несправедливое наше пристрастие к поэтам, пишущим на французском языке. Проникновенные строки Случевского более сжаты, более сильны, и они более оригинальным движением приотворяют дверь в страшную область Мистического. В этом смысле высокоинтересны все демонические стихотворения Случевского и замечательная его поэма «Элоа».

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

В то время как поэты-реалисты рассматривают мир наивно, как простые наблюдатели, подчиняясь вещественной его основе, поэты-символисты, пересоздавая вещественность сложной своей впечатлительностью, властвуют над миром и проникают в его мистерию. Сознание поэтов-реалистов не идет дальше рамок земной жизни, определенных с точностью и с томьющей скукой верстовых столбов. Поэты-символисты никогда не теряют таинственной нити Ариадны, связывающей их с мировым лабиринтом Хаоса, они всегда овеваны дуновениями, идущими из области запредельного, и потому, как бы против их воли, за словами, которые они произносят, чудится гул еще других, не их голосов, ощущается говор стихий, отрывки из хоров, звучащих в Святой Святым мыслимой нами Вселенной. Поэты-реалисты дают нам нередко драгоценные сокровища, но эти сокровища — такого рода, что, получив их, мы удовлетворены — и нечто исчерпано. Поэты-символисты дают нам, в своих созданных, магическое кольцо, которое радует нас, как драгоценность, и в то же время зовет нас к чему-то еще, мы чувствуем близость неизвестного нам нового, и, глядя на талисман, идем, уходим, куда-то дальше, все дальше, и дальше.

Итак, вот основные черты символической поэзии: она говорит своим особым языком, и этот язык богат интонациями; подобно музыке и живописи, она возбуждает в душе сложное настроение — более, чем другой род поэзии, трогает наши слуховые и зрительные впечатления, заставляет читателя пройти *обратный путь творчества*: поэт, создавая свое символическое произведение, от абстрактного идет к конкретному, от идеи к образу — тот, кто знакомится с его произведениями, восходит от картины к душе ее, от непосредственных образов, прекрасных в своем самостоятельном существовании, к скрытой в них духовной идеальности, придающей им двойную силу.

Говорят, что символисты непонятны. В каждом направлении есть степени, любую черту можно довести до абсурда, в каждом кипении есть накипь. Но нельзя определять глубину реки, смотря на ее пену. Если мы будем судить о символизме по бездарностям, создающим бессильные пародии, мы решим,

что эта манера творчества — извращение здравого смысла. Если мы будем брать истинные таланты, мы увидим, что символизм — могучая сила, стремящаяся угадать новые сочетания мыслей, красок и звуков и нередко угадывающая их с неотразимой убедительностью.

Если вы любите непосредственное впечатление, наслаждайтесь в символизме свойственной ему новизной и роскошью картин. Если вы любите впечатление сложное, читайте между строк — тайные строки выступают и будут говорить с вами красноречиво.



В основу статьи положен текст лекции, прочитанной весной 1900 г. для русскоязычной аудитории в Свободном Русском университете в Париже. Это одна из первых попыток обоснования символизма как «художественной манеры» и «строения художественного восприятия». По мнению Бальмонта, к произведениям такого рода относятся те, в которых органически сливаются «конкретное содержание» и «содержание скрытое». Против такого подхода решительно возражал Брюсов, не считавший наличие второго, метафорического или мистического плана внутренним признаком символизма. При такой трактовке границы символизма, не ограниченные хронологическими рамками, расширялись, и в ряду его adeptов оказывались такие писатели, как Кальдерон и Джон Форд, тогда как их современники, Лопе де Вега и Шекспир, зачислялись Бальмонтом в лагерь «реалистов». Критики рассматривали этот манифест «как своего рода параллель к книге „Горящие здания“, вышедшей в свет в мае 1900 г. Своим мироощущением этого периода поэт поделился в письме к Л. Н. Вилькиной: «Я все в мире благословляю. Все люблю. <...> Я изменил свое понимание мира. Как ни смешно прозвучит моя фраза, я скажу: — Я понял мир. На многие годы, быть может, навсегда» (*Куприяновский П. В., Молчанова Н. А. Поэт Константин Бальмонт: Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001. С. 105*).



¹ Бальмонт заботился о том, чтобы «поэтические замыслы Кальдерона ренессансного периода «получили возможно более широкое распространение в России»; о Кальдероне статья Бальмонта «Кальдероновская драма личности» (*Бальмонт К. Горные вершины. С. 26–42*).

² Выбор Испании, с которой Бальмонт познакомился впервые в 1896 г., и Англии, в которой побывал в 1897 г., в качестве двух прародин символистской поэзии не случаен. В сборнике «Морское свечение» (СПб.; М., 1910) эта тема получает дальнейшее развитие: «Из всех европейских поэзий за последние триста лет лишь поэзия испанская и английская суть несомненные достоверности» (с. 17).

³ Для творчества Джона Форда характерны «губительные страсти» и кровавые развязки, за что он был причислен Бальмонтом к декадентам.

⁴ Критик А. С. Глинка-Волжский, рецензировавший книгу «Горные вершины», заметил, что данное определение Ницше «с некоторыми, впрочем, очень существенными ограничениями — верно. Одной своей поверхностью учение-настроение Ницше, еще более ничшеанство, особенно русское ничшеанство, действительно сливается с обожествлением индивидуальности мгновений и оправданием их в „художественной теодиции“ нового искусства. <...> Другие же грани ничшеанства, мистические отсветы философских переживаний Ницше, влекут совсем иные стороны. Слияние декаданса с философией Ницше происходит, главным образом, на почве эстетического культа сверхчеловека, культа одинокой индивидуальности и индивидуальных особенностей личности» (*Волжский. Об уединении в поэзии и философии современного модернизма // Волжский. Из мира литературных исканий. СПб., 1906. С. 18*).

⁵ Цитируется стихотворение Ш. Бодлера «Молитва» («Prière») из сборника «Цветы зла» («Les Fleurs du Mal», 1857). Существуют две редакции перевода Бальмонтом этого стихотворения: сокращенный («Молитва Сатане»), приведенный в статье, и расширенный («Молебствие Сатане»). Бодлер, как считает Шелли («Защита поэзии»), в духе традиции Милтона («Потерянный Рай») изображает Сатану не как духа зла, а прежде всего как носителя знания и гуманизма по отношению к угнетенным. Эта тема развивается и в поэме Бальмонта «Художник-дьявол».

⁶ Помимо переводов Э. По и предисловий к ним Ш. Бодлеру принадлежат статьи: «Эдгар По, его жизнь и произведения» и «Эдгар По, его жизнь и творчество», «Новые заметки об Эдгаре По» (см.: *Бодлер Ш. Проза. Харьков, 2001. С. 157–262*). В «Заметке переводчика» к прозо-поэме Э. По «Эврика» Бодлер писал: «...я буду горд и счастлив, если мне удастся заронить им <французам. — О. К.> в душу представление о новой разновидности красоты; и, кроме того, почему бы мне не признаться в том, что при этом меня поддерживало желание представить им человека отчасти похожего на меня, то есть в какой-то мере отразившего меня самого?» (Там же. С. 262).

⁷ Цитируется полностью стихотворение Э. По «Аннабель Ли» («Annabel Lee», 1849) в переводе Бальмонта, опубликованное в книге: *По Эдгар. Баллады и фантазии. М., 1895. С. 8*.

⁸ Цитируется полностью стихотворение Ш. Бодлера «Смерть влюбленных» («La mort des amoueurs», 1847) из сборника «Цветы зла»; в переводе Бальмонта впервые опубликовано: *Вестник иностранной литературы. 1898. № 4. С. 90*.

⁹ Аналогичное замечание высказано Ш. Бодлером в статье «Эдгар По, его жизнь и творчество»: «Живи он <Э. По. — О. К.> среди нас <французов. — О. К.>, Альфред де Мюссе и Альфонс де Ламартин вряд ли оказались бы в числе его друзей» (*Бодлер Ш. Проза. Харьков, 2001. С. 224*).

¹⁰ Ср. разбор стихотворения Ф. И. Тютчева «Mal'aria» (1830) В. Я. Брюсовым в его книге «Далекие и близкие» (М., 1912. С. 11).

¹¹ Статья Бальмонта о сборнике Ш. Бодлера «Цветы зла» опубликована: *Бальмонт К. Горные вершины. С. 54–58*.

¹² С 1878 г. А. А. Фет занимался переводом сочинений А. Шопенгауэра (см.: *Шопенгауэр А. О воле в природе. М., 1886*).

¹³ Имеются в виду два следующих фрагмента из статьи И. С. Тургенева «Несколько слов о стихотворениях Ф. И. Тютчева» (1854): «...лирическое настроение поэзии г. Тютчева заставляет его выражаться сжато и кратко,

как бы окружить себя стыдливо-тесной и изящной чертой» и «мысль г. Тютчева <...> всегда сливается с образом, взятым из мира души или природы» (Тургенев. Соч. Т. 4. С. 527, 526).

¹⁴ Цитата из стихотворения А. А. Фета «На книжке стихотворений Тютчева» (1883).

¹⁵ С 1892 г. Бальмонт активно переводил английского поэта-романтика Перси Биши Шелли. Помимо вступительных статей к его «Сочинениям» (СПб., 1893–1899 и 1903–1907) он написал еще несколько статей о нем: «Сердце сердец» (Русские ведомости. 1892. 23 окт.), «Шелли и Байрон» (Там же. 1894. 2 авг.), «Шелли» (Журнал для всех. 1901. № 1), «Призрак меж людей» (Бальмонт К. Горные вершины. С. 130–136). Е. В. Аничков заметил, что в 1880-х гг. в Англии «произошло возрождение Шелли, достигшее своего апогея в 1892 г. <...>. Шелли был теперь превознесен выше Байрона, и понимание того, почему его поэзия совершеннее и значительнее, стало с этого времени <...> показателем изощренного поэтического вкуса. <...> Занятия Бальмонта поэзией Шелли сразу вводят нас в искания обновлявшейся интеллигентской русской мысли» (Аничков Е. В. К. Д. Бальмонт // Русская литература XX века, 1890–1910 / Под ред. С. А. Венгерова. М., 2004. С. 45).

¹⁶ Бальмонт следует за Вл. С. Соловьевым. В статье «Ф. И. Тютчев» Соловьев называет имена Гёте и Шелли, наряду с Тютчевым убежденных в «одухотворенности природы», в противовес Шиллеру. См.: Соловьев Вл. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 473–474.

¹⁷ Сравнивая поэзию Тютчева с лирикой Шиллера, Вл. С. Соловьев заметил: «смерть эллинской мифологии была для Шиллера смертью самой природы; вместе с прекрасными богами Греции исчезла и душа мира <...>. Тютчев не верил в эту смерть природы, и ее красота не была для него пустым звуком» (Там же. С. 467).

¹⁸ Парафраза стихотворения Ф. И. Тютчева «Не то, что мните вы, природа...» (1836).

¹⁹ Реплика из романа И. С. Тургенева «Отцы и дети».

²⁰ Цитируется полностью стихотворение Ф. И. Тютчева «Тени сизые смесились...» (1879).

²¹ Цитируется полностью, но неточно стихотворение Ф. И. Тютчева «Сон на море» (1836).

²² Цитируется стихотворение Ф. И. Тютчева «Как дымный столб светлеет в вышине...» (1850).

²³ Строка из стихотворения Ш. Бодлера «Соответствия» («Correspondances»): «Так запах, цвет и звук между собой согласны» (пер. с фр. В. Б. Микушевича). Идея соответствия между чувственным явлением и его скрытой сущностью особенно увлекала Ш. Бодлера в 1855 г., когда была написана статья «Всемирная выставка 1855 г.» (этим годом, как правило, датируют и сонет), она восходит к учению Платона об идеях и основывается на принципе «двоемирия», провозглашенном немецкими романтиками.

²⁴ Неточно цитируется стихотворение Ф. И. Тютчева «Silentium!» (1830).

²⁵ Цитируется полностью стихотворение А. А. Фета «Из тонких линий идеала...» (1891).

²⁶ Цитируется полностью стихотворение А. А. Фета «Ива» (1854).

²⁷ Цитируется полностью стихотворение А. А. Фета «Какое счастье: и ночь, и мы одни!...» (1854).

²⁸ Имеется в виду героиня баллады английского поэта-романтика А. Теннисона «The Lady of Shalott» (1832). Бальмонт перевел это стихотворение в феврале 1897 г. («Волшебница Шалотт»). Ср. также в мексиканском дневнике Бальмонта «Путевые письма»: «Слезы жгут и слепят глаза. <...> ...я должен <...> увидеть новое, войти душой в неведомый мир. Мне дана моя участь. Моя судьба — быть зеркалом души.

О, я от призраков больна,
Печалилась Шарлотт...»

(Бальмонт К. Д. Змеиные цветы. М., 1910. С. 17).

²⁹ Цитируется полностью стихотворение А. А. Фета «Каждое чувство бывает понятней мне ночью, и каждый...» (1844).

³⁰ Цитируется полностью стихотворение К. К. Случевского, точное заглавие: «После казни в Женеве».

³¹ Имеются в виду сборник стихотворений Э. Верхарна «Разгромы» (1888) и стихотворения, вошедшие в него: «Убийство» и «Голова» (фр.). Первое стихотворение опубликовано в переводе Эллиса в сборнике «Молодая Бельгия» (М., 1906. Т. 1. С. 250–252); второе — в переводе В. Брюсова в книге: Верхарн Э. Стихи о современности. М., 1906. С. 75–76.



НАШЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ СЕГОДНЯ

Когда начинаются рассуждения о литературе и поэтическом творчестве, мной овладевает мучительная скука и беспомощная тоска. Беспомощная, ибо рассуждение вообще занятие бесплодное, серого цвета, а рассуждения о поэтическом творчестве, которое по существу своему вне способности рассуждающей, есть кроме того и занятие ложное, лживое, недобросовестное. И помочь людям, которые добросовестно делают недобросовестное дело, невозможно.

Когда речь идет о творчестве, можно говорить лишь о своем впечатлении, а не вязать и разрешать. Можно говорить лишь о своем ответном, отображенном, разбуженном, усложненном моей собственной личностью, обогащенном моей собственной личностью, новом, измененном, или вовсе новом, вновь родившемся, художественном впечатлении. А критика, как критика, есть нонсенс. Критик, как критик, есть всегда — или разбойничаящий журналист, или смешной подслеповатый воспитатель, которого не хотят и не могут слушаться никакие воспитанники, кроме тех, коим он обыкновенно и сам не рад, ибо чего можно ждать от послушной бездарности.

Впервые: Золотое руно. 1907. № 11/12. С. 60–63. Печатается по изд.: Бальмонт К. Морское свечение. СПб.; М., Т-во М. О. Вольф 1910. С. 175–182.



Обложка журнала «Золотое руно». 1907. № 11–12

Рассуждающие создают ряд бессодержательных и тяжеловесных кличек. Будто бы формул, а под формулы эти ничего не подведешь. Классик, реалист, декадент, символист. Фехтовальная школа. Жонглерство словами. Игорный дом понятий, игорный дом, где крапленые карты отнюдь не редкость. Хотите, кроме этих кличек, я придумаю немедленно еще столько, сколько дней в г.? Нет. Отказываюсь, мне уж и от этих скучно и тягостно.

В творчестве, в истинном творчестве, для меня не то важно, к какой школе принадлежит тот или другой писатель, а есть ли у него талант, и своеобразен ли этот талант. Одного этого слова еще недостаточно. Если я попросту скажу — «хороший конь» — я ничего не скажу. Что такое хороший конь? И русские битюги, и фламандские тяжеловозы весьма хорошие кони. От них далеко, однако, до понятия тонконового арабского коня, являющего лик белоснежного полета, или до темноцветного Английского скакуна, который весь — устремленная сила стали. Русский битюг хорош, когда он везет сто пудов — или более — но скакать на нем смешно. Рыцари, однако же, кажется, скакали на фламандских конях не только на картинах Веласкеса.¹ И я думаю, что рыцари бывали в такие минуты смешны. Совершенно так же смешно и неуместно, когда такой, например, несомненно большой, сильный, но тупой талант, как Золя,² начинает создавать трогательно-нежные картины или пытается рассуждать о том роде поэзии, в котором маэстро — Верлен.³ Когда в сферу такого несоответствия вступает не только талант, но и своеобразный талант, и притом гениального размаха, результаты получаются еще более убогие (слон ли может танцевать?) — и книга Льва Толстого об Искусстве⁴ или его рассуждения о Шекспире⁵ принадлежат к самым прискорбным событиям в Литературе.

Истинный талант, и талант своеобразный, в соответственной ему обстановке, — вот, кажется мне, основные моменты в творчестве. Но чем талант сильней и чем он своеобразнее, тем более для него возникает возможностей переплеснуть за свои берега. И тут все рамки ломаются и все клички теряют смысл. Я неохотно назову Льва Толстого гением, я скажу скорее, что это огромный талант, достигающий иногда гениальных моментов. О Достоевском же не буду сомневаться⁶, знаю, что это гений и таких было мало на Земле. Этим различием между двумя нашими исполинами объясняется то, что Достоевский сразу и то, что называют реалистом, и то, что называ-

ют декадентом, и то, что называют символистом, и еще, и еще. О чем бы Достоевский ни заговорил, его слово метко, его достижение — как аркан индейца, его положения неожиданны, каждый замысел — острие. И он одинаково хорош в описании комнаты и в речи к Богу, в политической статье и в размышлении о стихах. Когда же Лев Толстой начинает говорить о Бодлэре,⁷ он не умеет даже грамотно его процитировать, и когда он начинает говорить о Боге, его плоскости возмущают душу.

В больших крыльях есть разные перья, и <много> разных взаимосоответствий. В малых крыльях — тоже разные перья, но сопоставить их — не так уж они различествуют в размере, различье лишь в окраске — для глаза, который лишь бегло смотрит. Но это не в осуждение малым крыльям. И колибри ведь птица малая, и два фейные царя — соловей и жаворонок — не щеголяют размерами крыльев и тел.

Говорю это, дабы от великого масштаба перейти к малому и заговорить о современной русской литературе. То, что в ней живого, почти целиком ограничивается поэтами. Прозаики, за двумя-тремя исключениями, непристойны по своей повторности, по изношенности приемов, по вульгарности своего языка. Одни имеют талант, но не умеют писать, другие умеют писать, но не имеют таланта или имеют его в ограниченных размерах. Третьи, наконец, исчерпали себя, временно или вовсе. Оперный певец русской прозы, Леонид Андреев, стал вчерашним днем, и потому его творчество как раз подстать для большой международной публики. Для нее же — хочет ли он того или не хочет — пишет свои компилятивные романы Мережковский. Зинаида Гиппиус бесшумно увяла. Любопытны Зайцев и Ремизов, но не приковывают внимания. В том или ином смысле можно назвать еще несколько имен. Но здесь нет живого дуновения, от которого бы радостно вздохнул и сказал: «Весна». Вот, разве Ремизов бросит иногда весенний цветочек, или Зайцев найдет осеннюю травку, которая похожа на весеннюю. Мало. Почему мало? По причинам чисто формальным: нет больших талантов. Малый же талант может быть большое — и даже великое, — если его обладатель сожжет себя в горниле. Не многим хочется идти в огонь, с недостоверным оттуда исходом.

Я невысокого мнения и о современных русских поэтах. Однако, я все чего-то от них жду, и, кроме того, уже многие дали что-нибудь, продолжают давать. Брюсов, Сологуб, Вячеслав Иванов, Балтрушайтис, Блок, на минутку Кузмин, на полми-

нутки Городецкий зовут, влекут и притягивают. Брюсов, со своим узко-ограниченным, острым талантом⁸, дал с десяток замечательных вещей, и много интересных. Его «Крысолов», «Адам и Ева», «Путь в Дамаск», «Крылья, крылья» сияют неувыдающей красотой.⁹ Многие его песни о Городе дают ощущение стен, улиц, и домов, и выдыханий домов, внешних и внутренних. Но он под таким сильным влиянием Уолта Уитмена,¹⁰ Верхарна,¹¹ Верлэна,¹² Уэльса,¹³ он так весь проникся многоразличными влияниями французской литературы и иных литератур, что, когда начинаешь, для самого себя, выяснять, что есть собственно Валерий Брюсов, улавливаешь несомненный брюсовский тон, но в смысле элементов мало что находишь доподлинно брюсовского. Я уже не говорю о совершенно ничтожных его рассказах¹⁴ и о его романе.¹⁵ Вячеслав Иванов, в отдельных достижениях чрезвычайно сильный поэт, в общем представляет как бы параллель к Брюсову. Он книжник. Он вобрал в себя, вне соответствия с размерами и свойствами своей поэтической личности, столько разнородных книжных элементов, что они заслонили от него его самого. И в одних вещах это истинно русский пленительный лесной поэт, в других, в огромном большинстве, он не более как словесник-дистиллятор. Так-таки и чувствуешь аптеку и очень доброкачественные трубочки и пузырьки, наполненные смесями разных эссенций, но до луга и леса довольно далеко. Сологуб — дьяволоподобный схимник, и когда его слова звучат не слишком часто, они интересны, но по свойству своего обличия он часто говорить не должен, а то впечатление получается не достождное. Балтрушайтис печатался слишком мало, но чувствуется, что это настоящий Литвин, соединение суровости и нежности, душа, которая мало говорит, оттого что много знает, и особенно твердо помнит, какую форму принимают кристаллы, когда застывают слезы. Блок неясен, как падающий снег, и как падающий снег уводит мечту. Приведет ли куда, не знаю, — хорошо, что порою уводит ее. Городецкий — выпущенный из клетки щегленок. О нем пока много говорить нечего. У Кузмина есть уже свой стиль, который я назову стилем имитации. Без иронии. Его «Комедия об Алексее, Божьем человеке» зачаровывает своим тонким изяществом.

Есть еще целый ряд имен. Есть, например, совершенно внешнее имя: Андрей Белый. Стихотворец незначительный, весь состоящий из разрозненных кусочков, дошедших к нему и оттуда, и отсюда. Но — разудалый журналист.¹⁶ Проскользнут

два-три чарующих стиха Аделаиды Герцык,¹⁷ Любви Столица,¹⁸ Маргариты Сабашниковой.¹⁹ И снова дверь, которая куда-то на миг приоткрылась, наглухо закрывается. И чувствуешь мутный осенний воздух.*

Отчего мутная осень? Причин много, но главных, мне кажется, две: во-первых, обычная — нет, или мало крупных талантов; во-вторых, сопутствующая — чрезвычайно много маленьких талантов и дарованьиц, которые, обрадовавшись готовым формулам, без конца занимаются словесным спортом. Лет пятнадцать тому назад русский стих еще не ведал той нервной жизни, какую он узнал за период последних лет семи. Постепенно, в соответствии с сложными внутренними переживаниями трех-четырех крупных поэтических личностей, наделенных даром непрерывного внутреннего ритма, Русский стих развился, усложнился, расцвел многопевными звонами, разукрасился яркими цветами и золотыми округлостями, какие возникают лишь в богатых садах. Этот расцвет дал жизнь и возможность творчества целому ряду малых талантов, у которых хорошая способность восприятия, но нет перерабатывающей способности созидания и нет соответствия между внутренними переживаниями и высокими задачами искусства. Сказать ли? Слишком часто нет никаких внутренних переживаний, кроме самых элементарных. Змей показал райское дерево, но люди не стали богами. Несколько сильных змеев родило много малых змеенышей, но свившихся в один спутанный клубок. И правда, если что поражает в русских поэтах нашего сегодня, так это их кружковая сплетенность в один клубок. А говорит о Б. Б говорит об А и В. В говорит об А и Б, и так далее, все друг о друге. Какой-то пляшущий алфавит, исполненный самовосхваления и чрезвычайного довольства собой. Ну что ж. «Пусть так будет, как кто хочет», — говорит мудрый Вэйнмейнэн.²⁰ Красиво это или некрасиво — другой вопрос.

Мне вспоминается некоторое сказание, бродившее по разным странам. Змеи священны, это звери особенные, обожествлявшиеся во всех великих цивилизациях. И красива одна цветистая сильная змея, а есть кроме того еще и праздник змей, когда они свиваются в могучий клубок. Это бывает в яркий

* После того как предлагаемый очерк был написан, Любовь Столица напечатала книгу «Раиня», где есть ряд превосходных стихотворений. Кузмин напечатал свои пленительные «Газэлы». Я прочел также замечательные стихи Аделаиды Герцык, которые еще не напечатаны. От трех названных поэтов и от Городецкого я жду истинно художественных произведений.

день осени, отмеченный в тайных рунах, в глухом лесу, над глубоким озером, над страшным лесным глянцевым прудом. Змеи свиваются, они, извиваясь, являют лик многоликого грозного существа, мелькают зеленым светом, и синим, и всеми другими светами, и сплетаются жалами, и ликууют в змеином торжестве, а в должный час, прежде чем он успеет прозвенеть, расходятся, и там, где сплетались змеиные жала, остается на земле великий ценный изумруд. Таких изумрудов, в каждом веке, и в каждой стране, не много. Змеи расходятся, и после праздника живут, каждая своей отдельной змеиной извивною жизнью, и по-отдельному бывает красива каждая. Но если такое змеиное таинство случайно, неполно подсмотрят змееныши, они тоже свиваются клубком на берегу пруда. И ликууют, покуда в тот пруд не свалится, или пока не промчится мимо крылатая хищная птица, которая боится трогать змей, но истребляет быстро змеенышей.

Притчи хороши без истолкований, и я кончаю, подтвердив, что я очень люблю змей.



Статья Бальмонта, жанр которой он сам определил как «заметка», зафиксировала «взгляд» на новую русскую литературу 1907 г. Брюсов определил этот момент как «торжество победителей», имея в виду завоевание к этому времени представителями модернизма ключевых позиций на литературной арене. Это одна из немногих работ в наследии Бальмонта, посвященных разнообразию индивидуальных поисков русских авторов символистского круга. В 1910 г. поэт дополнил заметку сведениями о новых авторах и новых изданиях и включил в сборник «Морское свечение». Вторая публикация может рассматриваться как бальмонтовская реплика в известной полемике о «кризисе символизма». Именно в контексте этой дискуссии выявляется обособленность позиции Бальмонта-символиста. Несмотря на различие точек зрения, Вяч. Иванова, Блока, Белого, Брюсова и Мережковского объединял общий взгляд на «современное состояние русского символизма» как на поворотный пункт в развитии этого направления, для Бальмонта же «литературное сегодня» являлось лишь одним из самоценных «мигов».

Продолжением полемики с Брюсовым можно считать категоричное отрицание Бальмонтом методов аналитической критики («А, критика как критика есть нонсенс») и обоснование принципов критики импрессионистической, в которой главенствующую роль играет личность читателя и его индивидуальные впечатления.

Такого рода стиль субъективных характеристик-аннотаций на коллег по цеху часто используется Бальмонтом в его эпистолярной. В письме к Брюсову от 5 сентября 1905 г. он, в частности, писал: «Я искренне думаю, что за все эти последние десятилетия в России было лишь два человека, достойные имени Поэта, священное которого для меня нет ничего. Это — ты, и это я. Хорош

многим Вячеслав, но, к сожалению, он более, чем что-либо, — ученый провизор. Медоточивый дистиллятор. Балтрушайтис — какой-то после дождика в четверг. Лохвицкая — красивый романс. Гиппиус — уж очень Зиночка. Тонкий стебелек, красивый, но кто его не сломит? Блок не более как маленький чиновник от просвещенной лирики. Полунемецкий столоначальник, уж какой чистенький да аккуратненький, „Дело о Прекрасной Даме“ все правильно расследовано. Еще таких „Дел“ будет сколь-то, все с тем же результатом, близким к элегантному овалному нулю. Единственно, кто мог бы носить с честью звание Поэта, — это Андрей Белый. Но он изолгался перед самим собой. Говоря грубо, он какой-то проститут Поэзии. Он сдал ее в наймы, а сам сделался стряпчим. Он дохленький профессор, он маленький поп-растрига. Он еще может воспрянуть, но трудно» (ЛН. Т. 98, кн. 1. С. 168).



¹ Возможно, Бальмонт имеет в виду изображение лошадей на конных парадных портретах герцога Оливареса и инфанта Балтасара Карлоса или батальное полотно «Сдача Бреды» (1634) кисти Веласкеса.

² В рецензии «Натуралисты в салоне» (1868) писатель-реалист Э. Золя позитивно оценил новые эстетические принципы художников-импрессионистов (Ренуара, Писсаро, Базиля, Моне). «Идеалистический элемент» преобладает и в поздних фантастических романах Золя, таких, как «Преступление аббата Муре» (1875), «Страница любви» (1878), «Мечта» (1888) и др.

³ Требование музыкальности в поэзии выражено в программном стихотворении П. Верлена «Поэтическое искусство» («Art poétique», 1882): «Музыка прежде всего...».

⁴ Имеется в виду трактат Л. Толстого «Что такое искусство?» (1897–1898).

⁵ В статье «О Шекспире и о драме» (1906) Л. Толстой утверждает, что «произведения Шекспира не отвечают требованиям всякого искусства, и, кроме того, направление их самое низменное, безнравственное» (Толстой. Т. 35. С. 258).

⁶ Такое соотношение оценок между Достоевским и Толстым сохранилось во всем критическом наследии Бальмонта. В поздней статье «Страница воспоминаний» (1926) он, включая имя Достоевского «в ряд любимых от самого раннего детства», в то же время описывал совершенно особое отношение к личности и творчеству Л. Толстого.

⁷ Имеется в виду фрагмент из трактата Л. Толстого «Что такое искусство?», где автор приводит по-французски с прозаическим подстрочным переводом два стихотворения Бодлера из сборника «Цветы зла»: «Я боготворю тебя наравне с ночным небосводом...» и «Дуэль», а также два отрывка из сборника «Маленькие поэмы в прозе»: «Незнакомец» и «Вежливый стрелок».

⁸ С января 1907 г. отношения Бальмонта с Брюсовым стали напряженными, что было вызвано негативными отзывами последнего на сборники Бальмонта. В рецензии на сборники «Зеленый вертоград» и «Хоровод времен» В. Брюсов писал: «Последние книги Бальмонта, в том числе ряд сборников стихов „Злые чары“, „Песни мстителя“, „Жар-птица“, „Птицы в воздухе“, могли только огорчить его друзей», а также: «„Хоровод времен“ обладает всеми недостатками последних <...>. Многие стихотворения сборника не более



Обложка книги
К. Д. Бальмонта
«Жар-Птица» (М., 1907)

как перемены иных, счастливых созданий Бальмонта» (*Брюсов В.* Далекие и близкие. М., 1912. С. 100, 103–104).

⁹ Три первых стихотворения, названных Бальмонтом, из сборника В. Брюсова «Stephanos» (1906, последнее из них опубликовано под заглавием «Видение крыльев»), «Путь в Дамаск» — цитата из стихотворения «Дамаск» из сборника Брюсова «Urbi et orbi» (1904). 12 сентября 1907 г. в письме к Брюсову Бальмонт восторженно отозвался о стихотворении «Крысолов»: «буду завидовать твоему “Крысолову”, которого считаю гениальным — и лучшим не только из твоих песнопений, но и из много-многого ряда певучих строк, созданных в России и в Европе в 19 веке» (*ЛН*. Т. 98, кн. 1. С. 187).

¹⁰ Американскому поэту Уолту Уитмену посвящена статья Бальмонта «Певец личности и жизни». В творчестве Уитмена Брюсову были близки идеи научно-технического прогресса, подчиняющего природу и моделирующего Демократию планетарного масштаба. Бальмонт перевел лирику Уитмена, критический отзыв о его переводах появился на страницах «Весов» (*Чуковский*. Русская Уитмеана // *Весы*. 1906. № 10. С. 43–45).

¹¹ Э. Верхарн — бельгийский поэт и драматург. Брюсов вслед за французскими критиками называл Верхарна «Дант современного промышленного строя» (*Верхарн Э.* Стихи о современности / В пер. В. Брюсова. М., 1906. С. 7).

¹² Год спустя в Москве вышло «Собрание стихов» П. Верлена в переводе Брюсова (М., 1911).

¹³ Уэллс Герберт Джорж — родоначальник научных утопий, повлиявший на прозу Брюсова.

¹⁴ В 1910 г. вышла вторым и третьим изданием книга В. Брюсова «Земная ось». Рассказы и драматические сцены (1901–1906).

¹⁵ Речь идет о романе В. Брюсова «Огненный ангел» (Повесть XVI века. М.: Скорпион, 1908–1909. Ч. 1–2).

¹⁶ В статье Андрея Белого «Апокалипсис русской поэзии» имя Бальмонта не было названо среди имен, значимых «в общей системе развития национального творчества» наряду с Вл. Соловьевым, Брюсовым и Блоком (*Весы*. 1905. № 4. С. 17). Брюсов в следующем номере «Весов» обратил на это внимание, спрашивая автора статьи: «Неужели Блок являет собой русскую поэзию более, чем Бальмонт» (*Весы*. 1905. № 4. С. 37). В письме к Брюсову от 1 сентября 1905 г. Бальмонт оценил отношение к нему Андрея Белого как «предерзостное».

¹⁷ Аннотация лирического сборника А. К. Герцык «Стихотворения» (1910) была добавлена Бальмонтом во второе издание заметки.

¹⁸ В сборнике Любви Столицы «Раиня» (1908) дана стилизованная картина языческой Руси. Ей принадлежит рецензия на стихотворения Бальмонта (*Золотое руно*. 1906. № 10. С. 91–92).

¹⁹ С ранними публикациями стихов М. В. Сабашниковой и А. К. Герцык Бальмонт мог познакомиться в альманахе «Цветник Ор. Кошница первая» (СПб., 1907).

²⁰ В карело-финской мифологии герой, демиург, мудрый старец и шаман. Проникая живым в загробный мир, он ускользает оттуда, обманув стражей, в облике змеи, ср. дальнейшее, приведенное Бальмонтом сказание о змеях.



ПОЭЗИЯ КАК ВОЛШЕБСТВО



Зеркало в зеркало,¹ сопоставь две зеркальности и между ними поставь свечу. Две глубины без дна, расцветенные пламенем свечи, самоуглубятся, взаимно углубят одна другую, обогатят пламя свечи и соединятся им в одно.

Это образ стиха.

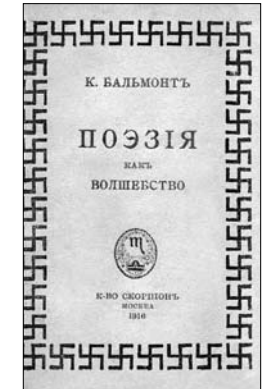
Две строки напевно уходят в неопределенность и бесцельность, друг с другом не связанные, но расцветенные одной рифмой, и, глянув друг в друга, самоуглубляются, связываются и образуют одно, лучисто-певучее, целое. Этот закон триады, соединение двух через третье, есть основной закон нашей Вселенной. Глянув глубоко, направивши зеркало в зеркало, мы везде найдем поющую рифму.

Мир есть всегласная музыка.² 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,³ строй, лад, основанный на двойственности,⁴ то растекающейся на 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 разжижающихся, и, всегда опираясь в своем бытии на двойственность начала, смешанного с концом, от зари до зари мы уходим в четкость, яркость, отдельность, 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, сцепляющею своею мыслью, творческим ее прикосновением, несколько струн мы соединяем в один звучащий инструмент,

Печатается по изд.:
Бальмонт К. Поэзия как волшебство. М.: Скорпион, 1916.



Обложка книги
К. Д. Бальмонта
«Поэзия как
волшебство» (М., 1916)

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.⁵

Давно было сказано, что в начале было Слово.⁶ Было сказано, что в начале был Пол.⁷ 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, незримый циклон шумов, криков, воплей, шепотов, грохотов, лепетов, жужжаний струны, зорь из Хаоса, красных цветов из черной Ночи, рубиновых пожаров творческого Дня, звезд, разбросанных всемирной мятежью, бесконечность выюжных дорог, соединившихся в единый Млечный Путь.

В начале, когда возникло начало, единый Пол⁸, 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, целое — 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, дробления 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,⁹ 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, — восходить 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,¹⁰ 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 друж-

ном 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 связует безгласную гору и зеркальную воду в одну певучую мысль, в один звенящий стих. И снежную гору, которая смотрится в воды, человек назовет Юною Девой,¹¹ а это отражающее озеро он назовет Розой Пяти Ветров.

Из малого желудя продвигается зеленый росток. Зеленый побег превращается в деревцо. Деревцо вырастает в огромный дуб. Дуб разрастается в рощу — широко-шумная дубрава,¹² 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 линии 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 друиды¹³ соберутся в ней, чтобы петь свои молитвы и напевным голосом произносить заклинания. <...>

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 *Θάλασσα* не слышен весь шелест и шепот морской волны, с пенистым малым свистом забежавшей на серый песок? Разве в русском — *Море*, в латинском — *Mare*, в полинезийском — *Моана*, в перепетом разными народами слове — *Океан*¹⁴ 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 Посейдона¹⁵ вся полносложная гамма оттенков включена в три эти магические слова — Море, Моана, Океан.

Человеческая мысль черпает отовсюду незримое вещество очарования, призрачную основу колдовства, чтобы пропеть красивый стих, — как солнечная сила везде выпивает капли росы и плавучесть влаги, — чтобы легкая дымка чуть-чуть забелелась над изумрудом лугов, — чтобы белое облачко 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.

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 прибоя и прилива, в правильном ладе звуковых сил, пришедших из безгласности внутренних глубин, и в смене этой правильности 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. <...>

Самый гениальный поэт девятнадцатого века, Эдгар По, владевший как никто колдовством слова и странно совпадающий иногда с вещами речениями древних народов, египтян, китайцев, индусов, в философской сказке «Могущество Слов», написал замечательные строки о творческой магии слова. Агатос и Ойнос¹⁶ 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? <...> 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».¹⁷

Древние индусы поют в священных «Ведах»:¹⁸ «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».

<...> 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 озерной многососенной стране финнов.

Бог воинств, Один,¹⁹ на плечах у которого сидят вороны, усыпил валькирию Сигурдриффу,²⁰ уколов ее сонным терном. Как женщина эта валькирия стала прославленной по всей земле Брингильд. Замок ее окружен стеной из огня. Лишь тот, кто прорвется через пламенный оплот, может овладеть ею. Смелый Сигурд,²¹ испивший кровь дракона Фафнира²² и понимающий язык орлов, проскакал на коне через 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 рунах²³ и дает ему советы. <...>

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,

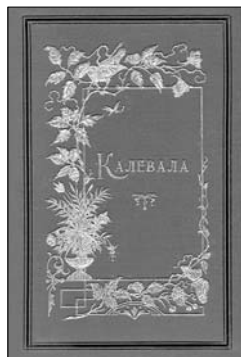
О, победитель,
И песен звук.
Благие чары
Счастливых рун.

<...> Постигни руны
Ума и власти,
Живого хмеля,
И дел благих.
Умей быть вещим,
Или молчи.²⁴

<...> 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 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 ногте Норны,²⁵ в чьих пальцах прячется нить Бытия.²⁶ Но их также мчит на своих копытах огненный Конь Солнца, а Солнце мчит нас всех в сонм звезд. Вещим, высоким, стремительным, звездным учит нас быть в заклинательном слове длинноволосая дочь Норвегии, женщина-валькирия, Брингильд.

Если руны достойно воспеты в скандинавской «Эдде»,²⁷ власть заклинания еще более заполняет поэму финнов «Калевалу».²⁸ 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 Солнце 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.²⁹ *Вэйно* по-фински значит *страстное желание*. 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, закликающий напевным словом, становится как бы основным светилом целого сплетения звезд и планет.



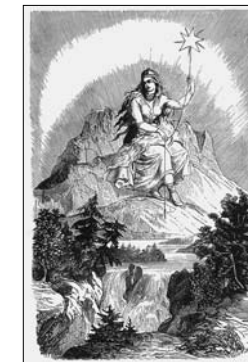
Переплет книги
«Калевала» (СПб., 1898)

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, иву 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 Юкагайнен,³⁰ неподросший певец заклинаний, вызывает его на состязание, Вэйнемэйнен запел заговор, на дуге у Юкагайнена 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, кантелэ, и поет заклинательные песни. Струны он сделал их волос стихийного духа Хийси,³¹ который живет в глубокой пропасти на раскаленных углях, но также он и водный царь, и горный дух, и лесовик, и быстрый конь.

<...> Дева Месяца и дочь Солнца, которые пряли золотую ткань и серебряную, услышав кантелэ, забыли прясть, и оборвалась золотая и серебряная нить Неба при звуках земного инструмента, игравшего заклинательную песню. Позднее Море поглотило это кантелэ, Вэйнемэйнен сделал другое, из дерева березы и тонких волос девушки. В этом слиянии природного и человеческого, стихийного и человеческого заключается звуковая тайна Поэзии как Волшебства, в котором вопли ветра, звериные крики, 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 силой творческого слова из небытия, наше человеческое слово, которым мы меряем Вселенную и царим над стихиями, есть самое волшебное чудо из всего, что есть в нашей челове-



Ил. к книге «Калевала»
(СПб., 1898)



Ил. к книге
«Калевала» (СПб.,
1898).

ческой жизни. Нам трудно припомнить, несовершенной 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 разверзнуться, 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 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 поверить разумом, в чем именно состоит наше буквенное и словесное угадание, а через сплетенье слогов и слов, угадание душевное, когда понимающее наше сердце вдруг заставит нас пропеть вещую 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 Духи и Боги подчинятся человеческой воле. Египетское выражение *Ма-Хроу* значит Голосом Творящий, Словом Воплощающий, Верным Голосом Волю Свою Совершающий. Древнейший памятник человеческого слова — старинная надпись Великой Пирамиды Сахары, в погребальном покое фараона, чье имя Унас.³² Размеренною речью египетский царь повелевает богам, он властелин 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. Пути железными сходишь ты вниз. Гении света встречают тебя восклицая...»

Гераклит сказал, что слова суть тени вещей, звуковые их образы.³³ Демокрит противоборствует, говоря, что слова суть живые изваяния.³⁴ 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 ка-

ждое 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. Исполин Египта, каменный Мемнон, обычно был безмолвным, но, когда его касалось восходящее Солнце, он пел.³⁵

Фет сказал:

Лишь у тебя, Поэт, крылатый слова звук
Хватает на лету и закрепляет вдруг.³⁶

Первичный человек всегда Поэт, и Поэт тот бог его, который создает для него Вселенную. Египетский бог Ночного Солнца, Атум,³⁷ пропел богов, они вышли из его рта. Египетский бог возрождения, Озирис, блуждая среди полузвериных человеческих существ, силой напевного внушающего слова научил их быть людьми воистину, любящими животворящий хмель и питающее зерно.³⁸ 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 волшебным 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 пенье и криках птиц, речи шелестящих деревьев, и таких 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 звуковой 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,



Обложка книги
К. Д. Бальмонта
«Край Озириса»
(М., 1914)



Ил. к книге
К. Д. Бальмонта
«Край Озириса»
(М., 1914)

я исхожу из русского словесного начала, и, следовательно, мои угадания по необходимости частичны, — подробно тому как не идет в Христианский Храм тот, кто строит Индийские Пагоды, — и громады Карнака или Теокалли Мехико³⁹ 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 вел меня еще ребенком в бесконечные 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. <...> Каждая буква хочет говорить отдельно.⁴⁰

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 нужно сделать малое усилие, лишь эта лада, А, вылетает сама. Недавно Индусы приказывали, желая благозвучия, давать женщинам такие имена, где часто встречается А, — Анасуйя, Сакунтала.⁴¹ 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, стон 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 восклицание А, и в глубь 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 — взбивающий вал. Ласковый сад наслаждения страстью, пугающий страшный мрак наказания, от Рая до Ада, их два в нашей саге Бытия, А — начала,

А — конца. А — властно: Аз есмь, самоутверждающийся шаг говорящего Адама. В Музыка А, или Ля, предпоследний из семи звуков гаммы, это как бы звуковой предзавершающий огляд, перед тем как просвирелить заключительный клич, пронзительное Си. <...> 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 мы *Оргия*?⁴² 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, заноеет — как колокол. Вздохом шепнет — как осока. Глубоким раскроется рвом. Воз за возом громоздким, точно слон за слонном, 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 бездомной 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 искренне: — *Ишь ты какой*. Острое, быстрое: — *Иглы, чирк*. Листья, вихримые ветром, иногда своим шелестом внушают имя дерева: *Луна, Ива*. И — вилы, пронзающий винт. Когда быстро крутится вода, про

эту взвихренную пучину говорят: *Vip*. Крик, французское *Cri*, испанское *Grito*, в самом слове кричит, беспокоит, томит, — как целые игрища воинств живут в выразительном, сильном и слитном крике победительных полчищ: — латинское *Vivat*.

Е — самая нервная трудно определяемая гласная. Недаром мы различаем — Е, Ъ, Э. Этого еще мало — у нас есть Ё. Безумцы борются с Ъ и Э. Но желание обеднить наш алфавит есть напрасное желание просыпать из полной пригоршни, медлящие на ней, золотые блестки песчинок. Тщетно. Песчинки пристают. <...>

Я, Ю, Ё, И суть заостренные, истонченные А, У, О, Ы. Я — явное, ясное, яркое. Я — это Яр. Ю — вьющееся, как плющ, и льющееся в струю. Ё — таящий легкий мёд, цветик — 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 змея, или изломной линии струи, или яркой ящерицы, 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 зыбится 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, недаром 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 важное, влюбленное, — *Лютик*, *Лиана*, *Лиля*. Переливное слово *Люблю*. Отделившийся от волны волос своевольный локон. Благовольный лик в лучах лампы. Светлоглазая льнущая ласка, взгляд просветленный, шелест листьев, наклоненье над люлькой.

Послушайте 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 невольно ловлю
Лепет зеркального лона.
«Милый! Мой милый! Люблю!» —
Полночь глядит с небосклона.⁴³

Л — ласковый звук не только в нашей славянской речи. Посмотрите, как совпадают с нами перуанцы, далекие перуанцы, отделенные от нас громадами Океанов и принадлежащие к совершенно другой группе народов. *Люлю* по-перуански *Любимка*. *Люлюй* — *Лелеять*, *Льянляй* — *Вновь зеленеть*, *Льохля* — *Ливень*, *Льюляй* — *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* — *Ваилляля*, *Лист пальмы* — *Ляоаи*, *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, угрожающее, спорное, взрывное. Разорванность гор. В розе — румяное, в громе — рокочущее, 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 громом. 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.

Р — один из тех вещей звуков, что участвуют означительно и в языке самых разных народов, и в рокоте 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 карканьи ворона, и в ропоте вод, текущих громадами, и в рокотаниях грома. Не напрасно мы, русские, сказали: *Гром*, и недаром германцы его называли *Donner*, англичане — *Thunder*, французы — *Tonnerre*, скандинавы называли бога Громовника *Тор*, древние славяне — *Перун*, литовцы — *Перкунас*, а халдеи — *Рамман*. Не напрасно также нашу речь мы определяем глаго-

лом *Говорить*, что значит 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, обозначает *Тьму* или 10 000; А, обведенное более плотным кругом, означает *Легион* или 100 000. А, обведенное причудливым кругом, состоящим из крючьев, означает *Леодор* или Тысячу Тысяч, 1 000 000. Поистине много оттенков в красивой букве А, и тысяча тысяч это вовсе не такое уж неисчислимое 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 закрытого же 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 в «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 мало нами изучены.

Участвуя в самом высоком — в первичном взрыве человеческого, восхотевшего речи, — А участвует и в самом 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 Ваата 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 Божьем, 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: *Витт* поет малиновка, *Циви* зовет трясогузка, *Тишвить* — десятый, высший звук соловья. <...>



Ил. к книге «Калевала» (СПб., 1898)

Зная, что звуки нашей речи участвуют, не равно и с непреодолимой долей посвященности, в сокровенных голосах Природы, мы бессильны в точности определить, почему тот или иной 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, властны создавать, освеженные, новую гармонию. Красноцветные дикие Северной Америки, силой магического пения и особых плясок, как и представители дикой Мексики, заклинающие 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». ⁴⁴ Семь дней нашей недели, быть может, суть отображения семи звезд того Небесного Созвездия, которое законченной красотой своей и певучей правильностью своего обращения в небе велело земным певцам настраивать семь струн. С предельным вероятием мы можем вычислить также, что обращение созвездий Большой Медведицы, Малой Медведицы и созвездия Кассиопеи внушило человеческому сознанию символ свастики — вращающийся равносторонний крест — узорный символ перевоплощения в ритмах вечно-го возврата. Но мы не исчислим, почему тот или иной музыкальный вскрик *Девятой симфонии* ⁴⁵ или *Лоэнгрин* ⁴⁶ поражает нашу душу больше всего, — мы чувствуем только, что вот, мы прикоснулись к тайне, но это такая тайна, что, коснувшись душою Мировой Души, направив в сердечном нашем гадании зеркало в зеркало, мы что-то мгновенно увидели, но тотчас свет гаснет, лишь долгое зарево отсвета остается у нас в душе. <...>

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



Обложка сборника очерков К. Д. Бальмонта «Змеиные цветы» (М., 1910)



Голова Исполинского Змея. Ил. к сборнику К. Д. Бальмонта «Змеиные цветы»



Обложка книги
К. Д. Бальмонта
«Тишина» (СПб., 1898)

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 19-го века, Эдгар По,⁴⁷ 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,⁴⁸ — нет изысканной красоты без некоторой *странности* в соразмерности».⁴⁹ Эдгар По, заставивший говорить Ворона⁵⁰ и звенеть в стихах колокольчики и колокола,⁵¹ 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.

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,⁵² 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-м году впечатление от музыки на реке, говорит, точно играя по нотам:

Струйки выются, песни льются,
Вторит эхо вдалеке.⁵³



Обложка книги
К. Д. Бальмонта
«Горящие здания»
(М., 1900)

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.⁵⁴

Это магическое песнопение также построено все на Б, Р и в особенности на немеющем М.

Русский волшебник стиха, который одновременно с Эдгаром По, слушая нашу мятежь, 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,⁵⁵ —

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».⁵⁶

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.



Обложка книги
К. Д. Бальмонта
«Будем как солнце»
«Книга символов»
(М., 1903). Худ. Фидус



Обложка книги
К. Д. Бальмонта
«Зарево зорь» (М., 1912)

Все, что связано с вольной игрой чувства, все, что хмельно, винно, завлекательно, это есть Пушкин. Он научает нас светлому смеху, этот величавый и шуточный, этот легкий, как запах цветущей вишни, и грозный временами, как воющая вьюга, волшебник русского стиха, смелый внук Велеса.⁵⁷ 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 Терека могучий вал
Остановил.
Вдруг истощась и присмирив,
О, Терек, ты прервал свой рев,
Но задних волн упорный гнев
Прошиб снега...
Ты затопил, осwirепев,
Свои берега.⁵⁸

Краткость строк и повторность звуков, строгая размеренность этой словесной бури, проникновение в вещательную тайну отдельных вскриков человеческого горла — не превзойдены. Здесь ведун-рудокон работал и узрел под землей текучие колодцы драгоценных камней и, властной рукой зачерпнув полный ковш, выплеснул нам говорящую влагу. <...>

Из крови полубога, убитого карликами, и меда, собираемого пчелой с цветов.⁵⁹ Сокровенные смыслы Скандинавской саги глубже и богаче, чем это можно подумать с первого взгляда. Если цветок есть верховная красота растения, полный его праздник, вся его скрытая сила, вся его огненная мечта и благовонная греза, и красочная математика, и безмолвная медвяная музыка, — та светлая пыльца, из которой звенящая пчела делает тяжелый пахучий мед и богомольный воск, что хранятся в заветных кладовых улья, это звездность еле зримых цветочных пылинок, столь же нежных, как красочная пыльца крыльев бабочек, есть наиболее тонкая и наиболее верховная из всего богатства самого цветка, который есть верховное малое солнце

в зеленой жизни растения. Здесь опять зеркало в зеркале, и они углублены еще новым зеркалом, и многократная зеркальность, чаруя душу безгласной музыкой, уводит ее от предельного к бесконечному.

Чтобы составить кровь полубога, убитого карликами, вступили в мир, любовно помирились вечно враждующие духи Воды и Огня. Если я полубог и пойду к карликам, конечно, они убьют меня. Снизойдя, я отдам свое божеское человеческому. Но малые человеки опьянятся моей кровью, и будет их дух как вьющийся хмель, который бежит змеевидно, изумрудным своим побегом, от Земли к Небу. Хорош этот творческий напиток. И хранится он у Гигантов. Стоит быть жертвой для него. А в душе есть Жертвенный Зверь.



В марте 1914 г. Бальмонт прочитал лекцию «Поэзия как волшебство» в Москве. В 1914–1916 гг. поэт совершил турне с чтением этой лекции по разным городам страны: Вильно (Г-н. «Поэзия как волшебство»: Лекция К. Д. Бальмонта // Виленский курьер — Наша копейка. 1914. 21 марта. № 1684), Киев, Одесса, 2 апреля 1914 г. Екатеринодар, Вологда (21 окт. 1915 г.), Пермь (26 нояб. 1915 г.), Омск (Смуров Н. Лекция Бальмонта // Зауральский край. 1915. 28 нояб. № 266. С. 3) и др. Программу своего выступления лектор сформулировал следующим образом: «Природа — изваянный стих. Природа — внушающая музыка. Угадание первобытных людей. Страны великого прошлого. Заклинания Египта, Вавилона, Индии, Мексики, Майи, Эдды и Калевала. Русские волхвы и малайские заклинатели. Музыкальное таинство отдельных звуков. Магия гласных и согласных. Волшебник поэтов Эдгар По. Русские лирики 19 века. Современный стих» (К лекции К. Д. Бальмонта // Вологодский листок. 1915. 15 окт. № 921. С. 2).

В декабре 1914 г. поэт сообщил жене: «Моя поездка по России с „Поэзией как волшебство“ дала мне внутренне гораздо больше, чем многие-многое тома, прочитанные в моей комнате» (цит. по: *Бонгард-Левин Г.* Индийская культура в творчестве К. Д. Бальмонта // Ашвагоша. Жизнь Будды. Калидаса. Драмы. М., 1990. С. 22). В рассказе «Золотая латынь» К. Г. Паустовский поделился воспоминаниями о том, как происходило чтение этой лекции в 1914 г. в Киеве (см.: *Паустовский К. Г.* Повесть о жизни. Кн. 1–3. М., 2007. С. 220–221).

В самом конце 1915 г. (на обложке 1916 г.) в издательстве «Скорпион» вышла одноименная книга, получившая резонанс в прессе. В. Ф. Ходасевич считал, что данную книгу «менее всего можно назвать *исследованием* о природе поэзии. Она сама должна быть причислена к созданиям поэтическим, написанная в обычной манере бальмонтских статей, непосредственно более говорит сердцу, нежели уму. Она сама по себе — лирика» (Русские ведомости. 1916. 6 янв. № 4. С. 6).

Рецензент газеты «Новое время», скрывшийся под псевдонимом Искатель жемчуга (П. П. Перцов?), в заметке «Скука больших букв» отметил, что

«„Поэзия как волшебство“ Бальмонта — удивительно типичная для сегодняшнего, нет, вернее — для *вчерашнего* дня книжка! Да, именно так мы „рассуждали“ и „философствовали“ еще очень недавно. И даже приблизительно в течение целого десятилетия, если не больше...» (Новое время. Ил. прил. 1916. 22 окт. № 14595. С. 11).

Б. М. Эйхенбаум оценил данную работу как «своеобразную „ars poetica“, построенную на некотором допущении того, что звуковая сторона слова не случайна, но есть „проявление закона, действующего неукоснительно“». По мысли рецензента, «метафизическая основа», которой определяется отношение Бальмонта к слову, заключается в том, что слово для него не только знак, знание или символ, а в первую очередь «заговор, заклинание», поэтому автор «не чувствует разрыва между стихиями и человеком». Однако Эйхенбаум подверг критике именно филологическую сторону работы, заметив, что «терминология сбивчива», а «цельность мистического отношения к слову не выдержана». Самым слабым местом в исследованиях Бальмонта, по его мнению, является сосредоточенность «не на слове <...> а на звуках, слово образующих», что, в свою очередь, «приводит к разложению живой силы слова» и превращению его «в мертвую, внутренне ничем не скрепленную, кучу звуков и букв». (Русская мысль. 1916. Кн. 3. Отд. III. С. 1, 2).

В. М. Жирмунский отреагировал на основные идеи данной работы Бальмонта в связи с полемикой вокруг теории поэтического языка, выдвинутой ОПОЯЗом. Он, в частности, настаивал на том, что «именно звуковая сторона поэтического слова тесно связана со значением в широком смысле, и звуков незначущих в поэтической речи не бывает. Использование звука в стихотворении, в противоположность прозаической речи, сводится к этой значимости звуков. А свою значимость звуки приобретают в связи со смыслом значащего слова». Однако, опираясь на тот факт, что шкала соответствия гласных звуков и цветов, предложенная А. Рембо и А. Шлегелем, не совпадают, Жирмунский приходит к выводу, «что в этих примерах смысловой значимости звуков слов и в других подобных, так часто приводимых (ср. Бальмонт „Поэзия, как волшебство“), мы не имеем дела с объективной и неизменной звуковой символикой». Жирмунский настаивает на том, что «объективная значимость и „эмоциональная окраска“ присуща не звуку как таковому, в его обособленности от смысла, а именно звуку осмысленному, звуку в составе слова» (*Жирмунский В. М. Вокруг «Поэтики» ОПОЯЗа // Он же. Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 345–346*).

В рецензии на второе издание книги «Поэзия как волшебство» (М., 1922), озаглавленной «Осмысление звука», Аркадий Меримкин (Г. П. Струве считает, что под этим псевдонимом скрывался В. Ф. Ходасевич) сравнивал публичные лекции и печатный текст. По мнению рецензента, «успех лекции представляется более понятным. Ибо эта напевная риторика (столь же эстетически сладкогласная, сколь логически несообразная), вероятно, была даже увлекательна, когда поэт переливчато скандировал ее с кафедры и подъем лирического пафоса устранял самую потребность в рациональном обосновании очаровательного песнопения.<...> Книга — дело другое; книгу читаешь последовательно и сосредоточенно, к доводам ее естественно приходишь не только с упоенностью художественного сопереживания, но и с критерием здравого смысла. Этот критерий кажется <...> роковым в приложении к работе К. Д. Бальмонта — как и вообще он давно уже неприложим к попыткам российских поэтов и их идеологов осмыслить их искусство и его орудие —

слово». Кроме того, автор заметки обращает внимание на некорректное употребление терминов: «гласные и согласные буквы» вместо «гласные и согласные звуки» (Современные записки. 1922. Кн. XIII. Культура и жизнь. С. 342).

Г. Лелевич расценил «теоретический этюд» «Поэзия как волшебство» как подражание работам Ренэ Гиля «Трактат о слове» и «Теория инструментовки» (см.: *Лелевич Г. Бальмонт // Литературная энциклопедия: В 11 т. <М.>, 1930. Т. 1. Стб. 328*).

Современные исследователи склонны видеть в метафоричности и «тяготеющей к синтетизму декларативности» своеобразии творческой манеры Бальмонта-символиста (*Беренштейн Е. П. «Поэзия как волшебство» в системе эстетических представлений К. Д. Бальмонта // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1996. Вып. 2. С. 39*).



¹ Цитата из стихотворения А. А. Фета «Зеркало в зеркало с трепетным лепетом...» (1842), в котором описан обряд святочного гадания с двумя зеркалами и свечой.

² Аллюзия на провозглашенный П. Верленом лозунг: «Музыки прежде всего» в программном стихотворении «Искусство поэзии» (1882). По мнению П. Верлена, поэзия, как и музыка, должна стремиться к медиумическому, невербальному воспроизведению действительности.

³ Одно из важнейших для эстетики символизма понятий «соответствие», введено Ш. Бодлером в одноименном программном стихотворении («Correspondances»).

⁴ Ср. мотив «двойственности» в стихотворении Вл. Соловьева «Посвящение к неизданной комедии (Не жди ты песен стройных и прекрасных...)» (1889):

Не миновать нам двойственной сей грани:
Из смеха звонкого и из глухих рыданий
Созвучие вселенной создано.

⁵ Начальные строки стихотворения Бальмонта, опубликованного в его сб. «Горящие здания» (М., 1900).

⁶ Евангельская реминисценция (Ин. 1: 1).

⁷ Абсолютизация идеи «пола» прослеживается в книге австрийского врача Отто Вейнингера «Пол и характер» (1909), переведенной на русский язык и вызвавшей в России определенный резонанс.

⁸ Аллюзия на миф об андрогине, восходящий к «Пиру» Платона (*Платон. Соч.: В 3 т. М., 1970. Т. 2. С. 116–117*), широко представлена в символистских концепциях любви.

⁹ Октава — строфа из восьми стихов с рифмовкой abababcc.

¹⁰ «Горные вершины» — один из многомерных поэтических символов Бальмонта; ср. программное заглавие его первого сборника критических статей, в авторской трактовке — «вершины сознания и творчества» «уединенной» личности.

¹¹ Имеется в виду гора Юнгфрау (*нем.* дева) в Бернских Альпах (Швейцария). В основу этого описания легли впечатления автора от путешествия по Швейцарии в мае — июле 1904 г.

¹² Образ из стихотворения А. С. Пушкина «Поэт» («Пока не требует поэта...», 1824).

¹³ Друиды — жрецы у древних кельтов, совершавшие обряды в рощах. Подробнее о магической практике друидов см.: *Бальмонт К. Д.* Зовы древности. Берлин, 1923. С. 312–315.

¹⁴ Особенностью орфографии Бальмонта является написание с прописной буквы таких слов, как «Солнце», «Луна», «Море», а также названия народностей «Японец», «Русский» и др.

¹⁵ Согласно древнегреческой мифологии бог морей Посейдон считался покровителем коней и часто изображался греками мчащимся по морю на колеснице, запряженной длинногривыми конями.

¹⁶ Ойнос и Агатос — герои сказки Э. По «Могущество слов».

¹⁷ *По Э.* Могущество слов // По Э. Собр. соч.: В 5 т. / Пер. с англ. К. Д. Бальмонта. М., 1901. Т. 1. С. 99–100 (цитируется неточно).

¹⁸ Древнейшие памятники индийской литературы, состоящие из четырех сборников, содержащих гимны, песнопения, заклинания, обрядовые предписания и мифы. Переводы ведийских гимнов, сделанные Бальмонтом, опубликованы: *Бальмонт К. Д.* Зовы древности. С. 131–172. Бальмонт цитирует гимн Пуруше из «Ригведы» (X, 90).

¹⁹ В скандинавской мифологии Один — верховный бог, «хозяин» воинского рая («вальхоллы»), первоначально выступал как носитель магической силы; ему служат хтонические птицы — вороны Хугин («думающий») и Муниин («помнящий»).

²⁰ Сигурдрифа — в германо-скандинавском эпосе валькирия, которую Один погрузил в сон за то, что она даровала победу в битве не тому, кому предназначал ее сам Один. В «Саге о Вельсунгах» ее отождествляют с Брингильд (Брюнхильд), богатыршей, известной по сюжету сватовства.

²¹ Сигурд — герой скандинавского эпоса («Старшая Эдда» и «Младшая Эдда»). Далее Бальмонт контаминирует два сюжета сватовства Сигурда: к Сигурдриве, которую он освобождает от магического сна и от которой получает мудрые советы, и к Брингильде, давшей согласие выйти замуж за того, кто одолеет окружающий ее чертог огненный вал.

²² Фафнир — в скандинавском эпосе дракон, стерегущий клад. Когда Сигурд убил его, капля крови попала ему на язык, и после этого он стал понимать язык орлов.

²³ Руны — в скандинавской мифологии наделены магическими свойствами, применяются в обрядах, связанных с колдовством и заклинаниями, считаются носителями мудрости.

²⁴ Заключительные строфы из «Старшей Эдды» в переводе Бальмонта.

²⁵ Норны — в скандинавской мифологии низшие женские божества, определявшие судьбу младенцев при рождении; они родственны валькириям, которые наделены способностью определять судьбу воинов в битве.

²⁶ Бальмонт контаминирует два способа определения нормами судьбы: вырезая руны (в «Младшей Эдде») и при помощи прядения нити (в «Старшей Эдде»).

²⁷ «Старшая Эдда» — сборник древнеисландских песен, прорицаний, изречений и мифологических сюжетов, бытовавших в устной традиции. Состав-

итель неизвестен, сохранился в рукописи XIII в. «Младшая Эдда» — произведение, написанное Снорри Стурлусоном (1222–1225), содержит языческие мифы, проиллюстрированные стихами скальдов.

²⁸ «Калевала» — карело-финский эпос, повествующий о подвигах и приключениях героев сказочной страны Калевалы. Составлен финским фольклористом Э. Лёнротом на основе карельских, финских и ижорских рун, записанных от сказителей в 1-й половине XIX в. Ср. в «Пояснительных замечаниях» Бальмонта к отделу «Скандинавия»: «Скандинавской „Эдде“ и Финской „Калевале“ дарована их творцами такая сила заклинания, что <...> вряд ли кто-нибудь может стать с ними в уровень. Быть может, Скандинавам и Финнам помогает в их волхованиях сама Природа. Она окружает их снегом и льдом, но сердца их наполняет горячей кровью» (*Бальмонт К. Д.* Зовы древности. С. 312).

²⁹ Вейнемейнен — в карело-финской мифологии культурный герой и демиург, мудрый старец, чародей и шаман.

³⁰ Юкагайнен (или Ёукахайнен) — в финском и карельском эпосе юный герой, неудачник, противопоставленный старому мудрецу Вейнемейнену.

³¹ Хийси — в финской мифологии лесной дух, великан, черт, один из его атрибутов — жеребенок.

³² Унас (Унис) — египетский фараон из V династии (правил ок. 2375–2345 до н. э.); его пирамида в Саккаре, открытая в 1881 г., содержит древнейшую редакцию текстов магически-заклинательного сборника, начертанного на стенах погребальной комнаты.

³³ Гераклит — древнегреческий философ. Согласно его учению, книгу природы нельзя прочесть, не зная языка, на котором она написана, отдельные «вещи» суть «слова» этой речи (фрагмент 3/107).

³⁴ Демокрит — древнегреческий философ. Согласно Демокриту, распространённому атомистическое учение на все области знаний, чувственное восприятие объясняется потоками атомов, «истекающих» из воспринимаемого тела.

³⁵ В греческой мифологии Мемнон — царь Эфиопии, пришедший на помощь троянцам и нашедший смерть на поле боя. Одна из колоссальных фигур, воздвигнутых при фараоне Аменхотене III, считалась его изображением. Поврежденная при землетрясении статуя издавала на рассвете звуки, которые считались приветствием матери Мемнона Эос.

³⁶ Цитата из стихотворения А. А. Фета «Как беден наш язык! Хочу и не могу...» (1887).

³⁷ В египетской мифологии Атум — бог солнца, демиург; во многих текстах его называют вечерним, заходящим солнцем. Согласно гелиопольскому мифу Атум сам себя оплодотворил, проглотив собственное семя, и родил, выплюнув изо рта богов-близнецов: Шу (воздух) и Тефнут (влагу).

³⁸ Озирис (или Осирис) — в египетской мифологии бог производительных сил природы. Царствуя над Египтом, он отучил людей от дикого образа жизни и людоедства, научил сеять злаки и сажать виноград, а также изготавливать пиво и вино и печь хлеб.

³⁹ Карнак — так называется группа остатков храмов, посвященных египетскому богу Амону на правом берегу Нила, в северо-восточной части древних Фив. Теокали — название, данное археологами четырехгранным усеченным пирамидам, памятникам религиозной архитектуры толтеков и ацтеков в Центральной Америке.

⁴⁰ Бальмонт следует за идеей «соответствий» «звука, запаха и цвета» Ш. Бодлера, которая была проиллюстрирована А. Рембо в сонете «Гласные», где он установил соотношения между гласными звуками и цветами.

⁴¹ Ангасуйя и Сакунтала — героини драмы «Сакунтала» древнеиндийского автора Калидаса, переведенной Бальмонтом в 1914 г.

⁴² Оргия — ритуал, жертвоприношение, таинство, священнодействие в мистериях Деметры и Диониса.

⁴³ Прочитировано стихотворение Бальмонта «Влага», опубликованное в сборнике «Будем как Солнце» (М., 1903).

⁴⁴ Очевидно, это высказывание принадлежит древнегреческому философу Пифагору, который в результате опыта над натянутыми струнами пришел к открытию закона, что все музыкальные интервалы находятся в непосредственной реальной связи с простейшими из рациональных числовых отношений.

⁴⁵ Имеется в виду «Девятая симфония» Бетховена (1824).

⁴⁶ Имеется в виду опера Р. Вагнера «Лоэнгрин» (1845–1848).

⁴⁷ В предисловии к собранию сочинений Э. По Бальмонт писал: «К числу <...> немногих избранников принадлежал величайший из поэтов-символистов, Эдгар По. Это — сама напряженность, это — воплощенный экстаз — сдержанная ярость вулкана, выбрасывающего лаву из недр Земли в высший воздух — полная зноя котельная могучей фабрики, охваченная шумами огня, который приводя в движение множество станков, ежеминутно заставляет опасаться взрыва» (*По Э.* Собр. соч.: В 5 т. / Пер. с англ. К. Д. Бальмонта. Т. 1. С. VIII).

⁴⁸ Английский философ-материалист Ф. Бэкон был автором индуктивного метода.

⁴⁹ *По Э.* Маргиналии: It was for this reason solely, I say — for none more profound — rhyme had come to be regarded as of right appertaining to the end of verse — and here we complain that the matter has finally rested (*Edgar Allan Poe. Marginalia — Part V // Graham's Magazine. March 1846*).

⁵⁰ Имеется в виду стихотворение Э. По «Ворон» («The Raven», 1845), где в уста Ворона вложено слово «никогда». Перевод Бальмонта: *Артист. 1894. № 41. С. 158.*

⁵¹ Имеется в виду стихотворение Э. По «Колокольчики и колокола» («The Bells», 1848–1849). Перевод Бальмонта опубликован: *По Э.* Баллады и фантазии. М., 1895. С. 8.

⁵² Ср. также: «Никто из английских или американских поэтов не знал до него, что можно сделать с английским стихом прихотливым сопоставлением известных звуковых сочетаний» (*По Э.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. С. X).

⁵³ Цитата из стихотворения А. А. Фета «За кормою струйки вьются...» (1844).

⁵⁴ Бальмонт целиком приводит стихотворение Фета (1842), вероятно, с сознательно неточно воспроизведенной первой строкой; надо: «Буря на небе вечернем...».

⁵⁵ Цитаты из стихотворения А. А. Фета «Муза» («Не в сумрачный чертог наяды говорливой...»), 1854).

⁵⁶ Названы стихотворные сборники Бальмонта.

⁵⁷ Велес — в славянской мифологии «скотий бог», Велесовым внуком в «Слове о полку Игореве» назван Боян.

⁵⁸ Цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Обвал» («Дробясь о мрачные скалы...», 1829).

⁵⁹ В скандинавской мифологии «мед поэзии» — священный напиток, дарующий мудрость. История его изготовления из крови убитого карликами мудрого Квасира и пчелиного меда изложена в «Младшей Эдде».





Федор Сологуб

Федор Сологуб (1863–1927), поэт, прозаик, драматург, переводчик, публицист, был одним из тех, кто стоял у истоков нового искусства в России. «В Сологубе русское декадентство находило себя, свое подлинное лицо, свое оправдание, — писал о нем А. Горнфельд. — Оно, очевидно, не прихоть теоретизирующих литераторов, не будада поэтизирующих и позирующих книжников, не изобретение эстетических спекулянтов, если у него есть и могут быть такие воплощатели» (Горнфельд А. Г. Федор Сологуб // Русская литература 20 века. М., 1915. С. 14). Первые опыты Сологуба, в которых он наметил собственную литературно-эстетическую программу: трактат «Теория романа» (1888) и статья «Не постыдно ли быть декадентом» (между 1897–1899; в данной статье писатель определил декадентство как первую и необходимую стадию символизма) — опубликованы не были (см.: Павлова М. М. Преодолевающий золаизм, или Русское отражение французского символизма: (Ранняя проза Ф. Сологуба в свете «экспериментального метода») // Русская литература. 2002. № 1. С. 211–220).

Свои взгляды на задачи искусства Сологуб обосновал в статьях 1900-х гг. Личность художника он рассматривает как «творящее и волящее», преображающее мир «Я» (Елисавета // Весы. 1905. № 11. С. 129–132; Я: Книга совершенного самоутверждения // Золотое руно. 1906. № 2. С. 76–79; Человек человеку — дьявол // Там же. 1907. № 1. С. 53–55). В статье «О недописанной книге» (Перевал. 1906. № 1. С. 40–42), направленной против «мистического анархизма» Г. Чулкова, Сологуб выступает последовательным защитником индивидуализма в искусстве. Теория разделения искусства на «великие области иронии и лирики», созданная на основе авторского мифа об Альдонсе и Дульцинее (образы из романа Сервантеса «Дон-Кихот»), получила обоснование в статьях «Демоны поэтов» (Перевал. 1907. № 7. С. 48–51), «Мечта Дон-Кихота (Айседора Дункан)» (Золотое руно. 1908. № 1. С. 79–80), «Ирония и лирика» (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 313), в Прологе к трагедии «Победа смерти» (1907) и в Предисловии к книге переводов из Верлена (Верлен П. Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом. СПб., 1908. С. 7–9). Взгляды Сологуба на театр настоящего и будущего представлены в статьях «Вечер Гофманстала. Письмо из Петербурга» (Весы. 1907. № 11.

С. 84–86) и «Театр одной воли» (Театр: Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 177–198). Ведущую роль Сологуб отводит драматургу, актер обращается в «говорящую марионетку» — выразителя творческой воли автора, главной же задачей драматурга, режиссера и актера является приближение театрального представления к «соборному действию, к мистерии, к литургии» (см.: Пустыгина Н. Г. Философско-эстетические взгляды Ф. Сологуба 1906–1909 гг. и концепция театра «единой воли»: (Статья первая) // Типология литературных взаимодействий. Тарту, 1983. С. 109–121. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та; Вып. 620); Любимова М. Ю. Драматургия Федора Сологуба и кризис символистского театра // Русский театр и драматургия начала XX века. Л., 1984. С. 66–91; Герасимов Ю. К. Драматургия символизма // История русской драматургии: Вторая половина XIX — начало XX века. Л., 1987. С. 581–592; Герасимов Ю. К. О жанровых транспозициях текста в творчестве Ф. Сологуба // Русский модернизм: Проблемы текстологии: Сб. ст. СПб., 2001. С. 92–95).

В 1910-е гг. поэт продолжал отстаивать идею непреходящей ценности искусства в статьях: «Нечто вроде театра» (Театр и искусство. 1912. № 41. 7 дек.), «Власть мечты» (Биржевые ведомости. 1915. 5 окт., утр. вып. № 15129), «Удел поэта» (Биржевые ведомости. 1916. 23 нояб., веч. вып. № 15942) и др. Многие статьи этого периода Сологуб написал в соавторстве с женой, писательницей и переводчицей Анастасией Николаевной Чеботаревской (1876–1921) (перечень статей Сологуба, написанных совместно с Ан. Чеботаревской, см. в приложении к публикации М. М. Павловой «Федор Сологуб и Ан. Н. Чеботаревская. Переписка с А. А. Измайловым» // Ежегодник РО ПД. 1995. С. 292–293). В эти годы Сологуб и Чеботаревская принимали активное участие в организации литературных вечеров и диспутов. Под председательством Сологуба 20 января 1914 г. в Петербурге состоялся «Диспут о современной литературе», в котором принимали участие А. Блок, Вяч. Иванов, З. Гиппиус, Вс. Мейерхольд, Г. Чулков и др., 15 марта 1914 г. он выступил со вступительным словом на диспуте «Символизм и реализм в новейшей литературе». В 1913–1916 гг. Сологуб выезжал в длительные туры по России с чтением лекций «Искусство наших дней» и «Россия в мечтах и ожиданиях». В 1914 г. Сологуб и Чеботаревская выпускали журнал «Дневники писателей». «Более же всего хотим говорить об искусстве, об его вечно живой жизни, единственно свободной и верной утешительнице нашей», — отмечалось в заявлении «От редакции» (см.: Дневники писателей. 1914. № 1. Март. С. 3). В 1915–1917 гг. Сологуб и Чеботаревская организовывали литературно-художественные вечера и чтения под эгидой учрежденного ими художественного общества «Искусство для всех», ставившего своей задачей «содействие успехам и развитию искусства в России, объединение любителей и ревнителей всех отраслей искусства на почве служения истинному искусству, а также распространения искусств в широких массах населения» (см.: Искус-

ство для всех, 1915–1917: Материалы, касающиеся деятельности Общества // ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 6. № 29).



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 волей, чтобы сбылось желанное. Недаром Вячеслав Иванов говорит, что «высший завет художника — не налагать волю на поверхность вещей, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей. Художник должен облегчать вещам выявление 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).¹

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.²

Искусство наших дней следует отграничить 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.³

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, много делает принуждаемый и с неохотой, 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 малозабавные 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 всеобщей 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 многообраз-

Впервые: Русская мысль. 1915. № 12. Отд. II. С. 35–62.



Обложка журнала «Русская мысль». 1915. № 12

ными 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.⁴

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

Что́ ему книжка последняя скажет,
То на душе его сверху и ляжет.⁵

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 обличии стоит совершенно другой человек, невесть откуда взявшийся.

Вы всматриваетесь в вашего знакомого, вдумываетесь в его поступки и соображаете:

— 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, неумиряющее 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.⁶ 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.⁷ И какое нам дело до самого Шекспира и до того, кто он, Бэкон или Рутленд⁸ 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. Демона оживает только тогда, когда я о ней читаю, и простодуш-

но-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?⁹

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»)¹⁰.

Итак, будем верить, что эстетика сестры своей в обиду не даст. Где образ явился плодом подлинного художественного процесса, там блюстителям 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 пурпурной нитью. Ему принадлежат формы, которые реальнее живых людей, и великие архитипы, чьими незаконченными копиями является все, что существует» («Замыслы, стр. 19»).¹¹

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, непрочное. 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 породить 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».¹² 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 высочайших 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 одной 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, например к натурализму. Быть символическим столь естественно для нового искусства, что лет двадцать тому назад некоторые русские поэты так и называли 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 Эхила 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.¹³

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 был взят в точных отношениях его к другим предметам предметного мира, должен быть поставлен в чертеж 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 об-

щего 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 отвращается от жизни и отвращает людей от жизни. Ничего подобного! Если возьмем роман хотя бы такого упорно отвергаемого поэта, как Ив. Рукавишников, роман «Проклятый род»,¹⁴ 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 выразительницей 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 изменяемости 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 злобствующим Д. С. Мережковским.¹⁵ 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 несу, и каждый из нас несет, всю тяжесть 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 потолку воли всемирной. Через крайности надменного солипсизма или эгоцентризма это настроение души приводит нас к возвышенным понятиям о богочеловечестве и богосыновстве. Уча слиянию своей частной воли с Единою миродержавною Волею, наш индивидуализм был основой религиозно-философских устремлений русской поэзии последних лет. Сам же по себе наш индивидуализм не был длительным и легко переходил 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 задачей соединить вечное, непроходящее 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 Верлен требование:

«Музыки, музыки прежде всего».¹⁶

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 устрашается 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 по-



Обложка книги П. Верлена «Стихи выбранные и переведенные Фёдором Сологубом» (Пг.-М., 1923)

велительное 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!¹⁷

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 народов. Варвары вносят 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 вся-

кого 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.¹⁸

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 постоянной думою о мироздании. Оно является неустанным строительством миропониманий.¹⁹

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 создающее иной мир, желанный, необходимый, но и невозможный без конечного преображения 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 великолепных развалинах его строит новый. К радостям этого нового мира вечно влечется слабое сердце человека.

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.²⁰

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 Гёте, 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 несовершенства 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,²¹ изобразив с необычайной ясностью всю радость простодушной земной жизни, не могли избавиться 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, этою лихорадкою перемен, 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.²²

Тогда вывести человека из ужасов этого кошмара хочет символическое искусство. Оно хочет преобразования быта творческой 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.²³



Дон Кихот. Гравюра из книги «Дон Кихот» (СПб., 1838)

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 преобразования.

Всякий знает лирически нежное имя Дульцинеи Тобозской, прекраснейшей из женщин. Ее прелести затмевают красоту Елены Прекрасной и очарования 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 преобразования мира, требует раскрытия заключенных в нем прекрасных возможностей. Посылает верно 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



Дульцинея Тобозская. Гравюра из книги «Дон Кихот» (СПб., 1838)



Санчо Панса. Гравюра из книги «Дон Кихот» (СПб., 1838)

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 красотой. Так в близкие к нашим дни волевой темперамент Некрасова увел его от любования красотой дам к опоэтизированию слез не жемчужных, слез горюшки 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.²⁴ Для нас, — 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. Требуется 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.²⁵ Вот — трогательный пример дульцинирования жизни.

Труден лирический путь дульцинирования Альдонсы, но легкий 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



Джоконда. 1503–1505.
Худ. Леонардо да Винчи

изображения Джоконды. Для Леонардо да Винчи Джоконда — очаровательная дама с загадочной улыбкой, для автора карикатуры — только дебелая баба, вовсе не красивая.²⁶ 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».²⁷

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.²⁸

Невозможность воплощения мечты, невозможность дульцинирования Альдонсы погружает душу в беспредельную мечтательность и в смертную истому. Лунная мечта Лилит обвеяна тишиною и тайною, подобными тишине и тайне могилы.²⁹

Или в нисходящей, роняющей венец превосходства Дульцинеи обличаются черты земной Альдонсы. Но так как лирик говорит Альдонсе нет, то и Дульцинею отвергает он. Получается скептическая лирика, очаровательная поэзия Александра Блока.

И наконец, возможна такая поэзия, когда принята Альдонса как подлинная Альдонса и подлинная Дульцинея. 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 Верлэна. Такое же принятие зримой Альдонсы, земной девы, за подлинную Альдонсу и за подлинную Дульцинею представляет образ Анны Ермолиной в моем романе «Тяжелые сны».³⁰

8. Много можно найти и в жизни, и в искусстве примеров претворения Альдонсы в Дульцинею. Между прочим, мечту Дон-Кихота о претворении Альдонсы в Дульцинею воплотила Айседора Дункан.³¹ Ею, как и другими подобными примерами, оправдана милая, странная, смешная для глупых детей мечта.



Леди Лилит. 1868.
Худ. Д. Россети

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 наклонности нового искусства, как бы ни различались его произведения в других отношениях и к каким бы различным школам они ни принадлежали, — наклонности 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 преобразается 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 Дульцинеею 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 полубогаженное 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 научи-

тесь, 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 счастью — 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 явлении же Дульцинеею 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.³² 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 отдаю 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 головоломные и в конце концов ни на что не нужные упражнения. Мне кажется даже,



А. Дункан. Фото



Кн. С. М. Волконский



Кн. С. М. Волконский и Ж. Дакроз. Введение ритма в Россию. Карикатура

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 ни-зошла 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.³³

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,³⁴ любящей только анекдоты и охотничьи рассказы?



Ева. Скульптура.
О. Роден

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.³⁵

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 статическом, 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 новою жизнью и религиею свободного человечества...»³⁶

Итак, к великому труду призывает нас новое искусство, к труду преображения 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 Маринетти³⁷ 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.³⁸ 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 естественно любить смерть. Мы привыкли думать, что смерть страшна, безобразна и бессмысленна, что она отнимает от жиз-

ни 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, разрешая 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.³⁹

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 храненье Всемогущий
Его устройство поручил.
И ты летаешь над твореньем,
Согласье прям его лия,
И в нем прохладным дуновеньем
Смирная буйство бытия.
А человек! Святая дева!
Перед тобой с его ланит
Мгновенно сходят пятна гнева,
Жар любово-страстия бежит.
Дружится праведной тобою
Людей недружная судьба:
Ласкаешь тою же рукою
Ты властелина и раба.
Недоумень, принужденье —
Условье смутных наших дней;
Ты — всех загадок разрешенье,
Ты — разрешенье всех цепей.⁴⁰

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



Ф. Маринетти. Фото

к себе великую разрешительницу 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 святынь, которых нет,⁴¹ — 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 творческой 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.⁴²

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 и 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»⁴³ и в моей поэме «Литургия Мне».⁴⁴

Полагая единственною основою 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 солипсист говорил:

«Все и во всем — Я, и только Я, и нет иного, и не было, и не будет» («Книга соверш<енного> самоутвержд<ения>»).

Это не значит, что другие люди — мои призраки. Для солипсиста 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 в 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 солипсисту на то, что мир не что иное, как моя же мечта.

И говорил солипсист:

«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“».⁴⁵

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».⁴⁶

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, Э. 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.⁴⁷

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.



Лекция Ф. Сологуба «Искусство наших дней» впервые была прочитана 1 марта 1913 г. в концертном зале Тенишевского училища в Петербурге. 28 февраля в вечернем выпуске газеты «Биржевые ведомости» были напечатаны краткие тезисы предстоящей лекции: «Основные мысли талантливого писателя сводятся к следующему. Современное новое искусство весьма существенно отличается как от бывшего тенденциозного искусства, так и

от самодовлеющего эстетизма. Искусство свободно и неразрывно связано с эстетическими основаниями. Правдиво и морально и символическое направление, ибо символизм есть основа всякого большого искусства. Останавливается Сологуб на демократической тенденции нового искусства и индивидуализме его, на „неистовстве быта“ и на „преображении“ его, на праве отклонений художника от канонов и заученных формул, наконец, на религиозных отношениях искусства, превращающего, в конце концов, жизнь в один творческий процесс» (Биржевые ведомости. 1913. 28 февр., веч. вып. № 13423. С. 3). На следующий день после чтения лекции в печати появились первые отклики. К примеру, в газете «Речь» была помещена заметка «Лекция Федора Сологуба», где отмечалось: «Зал был переполнен. Среди публики были многие представители литературы: Л. Андреев, Евгений Чириков, гр. А. Толстой, А. Ремизов и другие» (Речь. 1913. 2 марта. № 59. С. 6). Выступление Сологуба с эстетической декларацией, отстаивающей «заветы символизма», пришлось на то время, когда в литературных кругах и в печати широко обсуждалось активно заявившее о себе новое литературное направление — акмеизм. В своей лекции Сологуб стремился не только доказать жизнеспособность «искусства, основанного на символах», но и, что прежде всего было важно для писателя, подтвердить верность собственным эстетическим и философским принципам. Предыдущий 1912 г. был одним из самых сложных в творческой биографии Сологуба: в связи с подготовкой постановки пьесы «Заложники жизни» Вс. Мейерхольдом в Александринском театре писатель стал объектом далеко не всегда благожелательного внимания прессы; пьесу «Мечта-победительница», близкую по теме «Заложникам жизни», поставленную Б. Неволиным в Тенишевском зале, газеты называли «мечтой-развратительницей» (подробнее см.: *Галанина Ю. Е.* Вокруг «Заложников жизни» // Мейерхольд и другие: Документы и материалы. М., 2000. С. 159–160); в разгар кампании, организованной в 1912 г. газетой «Биржевые ведомости» для борьбы с ростом самоубийств в России, А. А. Измайлов выделил именно Сологуба как «убежденного и талантливое апостола» поэтизации смерти (см.: *Измайлов А.* Банкротство идеалов // Измайлов А. Пестрые знамена: Лит. портреты безвременья. М., 1913. С. 25–26). 16 декабря 1912 г. в № 290 газеты «Русское слово» была опубликована «Сказка III» из цикла «Русские сказки» М. Горького, содержащая явные намеки на Сологуба и Ан. Н. Чеботаревскую (подробнее об истории конфликта между Сологубом и Горьким см.: *Никитина М. А.* М. Горький и Ф. Сологуб: (К истории отношений) // Горький и его эпоха. Исследования и материалы. М., 1989. Вып. 1. С. 185–203; *Павлова М. М.* Из творческой истории романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» (отвергнутый сюжет «Сергей Тургенев и Шарик» и его место в художественном замысле и идейно-образной структуре романа) // Русская литература. 1997. № 2. С. 138–154). В начале 1913 г. появилась пародия А. Измайлова «Дым и жупел» на заключительную часть романа Сологуба «Навьи чары» «Дым и пепел», чрезвычайно задевшая писателя (см.: *Измайлов А.* «Дым и жупел»: (Творимая легенда в 6 частях да еще с терцинами) // Огонек. 1913. № 3. 20 янв. <С. 13>). В подобной ситуации выступление Сологуба прозвучало как ответ тем, кто писал о «старших символистах»: «Теперь они же не те лихие наездники всяческих „дерзаний“, вокруг которых в былые времена собиралась и шумела любопытствующая улица. Вслед за Брюсовым может сказать про себя и Сологуб: „Теперь в душе и тишь и тень, / Далека первая

ступень“» (*Кранихфельд В.* «80 тысяч верст вокруг себя» // Современный мир. 1913. № 4. С. 97).

Реакция на первое чтение лекции была неоднозначной. Например, критик «Современного мира» В. Львов-Рогачевский дал такую оценку: «В аудитории, наполовину состоявшей из литераторов — всевозможных „истов“, а наполовину из модернизированных девиц и анемичных юношей, каких-то „тихих мальчиков“, читал мертвенно холодным голосом вялую и бескровную лекцию Ф. Сологуб. Когда этот утонченнейший поэт, быть может единственный подлинный декадент в России, служил свою „Литургию Мне“ и в то же время говорил о всенародном демократическом искусстве, провозглашал победу Смерти-Владычицы и в то же время приветствовал грядущих варваров, горячая, буйная кровь которых обновит дряхлеющие вены искусства наших дней, я переживал странное чувство. Нисколько меня не радовали слова, выпрыснутые мертвой водой, о народе, о демократии, о моральном искусстве <...>. Не радовали и не трогали эти запоздалые, а главное, ненужные уступки, которые только искажали до неузнаваемости черты старой, давно определившей школы символистов-декадентов» (День. 1913. 9 марта. № 65).

Нейтрально-сдержанно отозвался о лекции журнал «Аполлон»: «Достоинства Федора Сологуба как лектора и как стилиста сделали очень занимательным этот несколько перегруженный доклад. Не давая ничего нового, он явился популярным изложением воззрений на жизнь и на искусство одного из виднейших наших символистов и как бы сводом всего им написанного. Кажется, так думает и сам лектор, неоднократно ссылавшийся на собственные произведения и цитировавший отрывки из них. С этой точки зрения доклад представлял для широкой публики несомненный интерес» (Аполлон. 1913. № 4).

Важное значение выступления Сологуба для русского символизма отмечено в неопубликованной статье Вл. Гишпиуса «Суровый мечтатель»: «Когда Сологуб перед собравшейся на его лекцию об „искусстве наших дней“ публикой произносил свою речь о религиозной стихии в поэзии и жизни, о правде смерти и торжестве личности, он казался патриархом, вещающим вечные истины молодому поколению. И хотя сказанное им было не ново — ни для него самого, ни для символизма, и хотя он собрал только воедино основные принципы — свои и чужие — и в тоне его не было уменья опытного лектора, и его голос то замирал, то звучал холодным криком, и хотя он не развивал и не доказывал мыслей, а группировал отдельные изречения, порою даже бледные по форме, и оценки его не всегда были справедливы, — но от него ли самого, от содержания ли слов, которые он произносил, веяло таким значительным и глубоким <...> — таким несовременным, что нельзя было оставаться невнимательным к его словам и образам» (ИРЛИ. Ф. 77. № 165. Л. 1–5).

На протяжении 1913–1914 гг. Сологуб прочитал лекцию «Искусство наших дней» в 39 городах России (см.: Вести о писателях и книга // Дневники писателей. 1914. № 1. Март. С. 54). В своем интервью для газеты «День» Сологуб говорил: «Мне интересно было посмотреть на своего читателя. Из этого знакомства я вывел заключение, что читатель в массе относится более непосредственно и, пожалуй, даже глубже к писателю, чем критика <...> поездкой я очень доволен. Цель моей поездки была — выступить хоть однажды перед публикой без посредства прессы и критики» (В. Т. Федор Сологуб о своей поездке // День. 1913. 28 апр. № 112.). Подробнее о поездке Сологуба с лекцией «Искусство наших дней» по городам России и обзор откликов

в провинциальной печати см. в публикации А. В. Лаврова «Федор Сологуб и Анастасия Чеботаревская» (Неизданный Федор Сологуб. М., 1997. С. 290–370). 20 января 1914 г. на «Диспуте о современной литературе» Сологуб в качестве вступительной речи прочитал сокращенный текст своей лекции (см.: Символисты о символизме // Заветы. 1914. № 2. С. 71–77).

Согласно авторскому «Библиографическому указателю к прозе», текст лекции «Искусство наших дней» был подготовлен совместно с Ан. Н. Чеботаревской; возможно, ей принадлежит и сама идея чтения лекции в Петербурге, а затем и лекционного турне по провинции. Во вступительной статье о Чеботаревской к ее книге «Женщина накануне революции 1789 года» (Пг., 1922) Сологуб писал: «Хотя ее участие в моей работе было очень велико, но она настойчиво держалась в тени, совершенно пренебрегая своими интересами и самолюбием. Например, три публичные лекции, читанные мною во многих городах, были задуманы и в значительной части написаны ею» (подробнее о творческом сотрудничестве Сологуба и Ан. Н. Чеботаревской см.: Лавров А. В. Федор Сологуб и Анастасия Чеботаревская. С. 290–302). В целом лекция представляет собой реферат, составленный на основе статей В. Иванова («Предчувствие и предвестия» (1906), «Две стихии в символизме» (1908), «Поэт и чернь» (1904), «Кризис индивидуализма» (1905)) (о переключке «Искусства наших дней» с идеями Вяч. Иванова см. во вступительной статье А. В. Лаврова к его публикации «Вячеслав Иванов. Письма к Ф. Сологубу и Ан. Н. Чеботаревской» (Ежегодник РО ПД. 1974. С. 139–140), Андрея Белого («Искусство» (1908), «Об итогах развития нового русского искусства» (1907), «Символизм как миропонимание» (1903)) и самого Сологуба («Мечта Дон-Кихота», «Я. Книга совершенного самоутверждения», Предисловие к книге переводов из Поля Верлена «Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом» (СПб., 1908)). В подготовительных материалах к лекции имеются обширные подборки цитат из указанных статей, ссылки на них даны в авторизованной машинописи текста (см.: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 314). В 1915 г. расширенные и дополненный текст лекции был опубликован в № 12 журнала «Русская мысль».



¹ Сокращенная цитата из статьи Вяч. Иванова «Две стихии в современном символизме» (1908) (Иванов В. По звездам. СПб., 1909. С. 250).

² Цитата из стихотворения Е. А. Баратынского «На смерть Гёте» (1838). Поэзия Баратынского высоко оценивалась русскими символистами. Блок отзывался о Баратынском как о поэте, «опередившем свой век в одиноких мучениях и исканиях» (Блок. Т. 5. С. 616). См. также: Верховский Ю. Н. О символизме Баратынского // Труды и дни. 1912. № 3. С. 1–9.

³ Ср. с рассуждениями о природе и искусстве в статье О. Уайльда «Упадок лжи» из его книги «Замыслы» (1891): «Мой личный опыт убеждает меня в том, что чем более мы изучаем искусство, тем менее любим природу. <...> Искусство — это наш живой протест, наша галантная попытка указать природе ее настоящее место» (Уайльд О. Полн. собр. соч. СПб., 1912. Т. 3. С. 158). Экземпляр отдельного издания «Замыслов» Уайльда (М., 1907) имелся в личной библиотеке Сологуба (см.: Шаталина Н. Н. Библиотека Ф. Соло-

губа: Материалы к описанию // Неизданный Федор Сологуб. С. 469). См. также: Павлова Т. В. Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX — начало XX в.) // На рубеже XIX и XX веков: Из истории междунар. связей рус. литературы. Л., 1991. С. 127–128.

⁴ Идея о подражании жизни искусству, очевидно, восходит к О. Уайльду. Ср.: «Жизнь подставляет зеркало искусству и либо воспроизводит какой-нибудь необычный тип, измышленный живописцем или скульптором, либо воплощает собою какой-нибудь поэтический вымысел. Научно выражаясь, основа жизни <...> — это просто жажда выражения; искусство всегда предлагает нам новые и новые формы, которыми это выражение может быть достигнуто. Жизнь хватается за них и стремится использовать их даже тогда, когда это грозит ей ущербом» (Уайльд О. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 175–179).

⁵ Цитата из поэмы Н. А. Некрасова «Саша» (1855).

⁶ А. Нильсен — датская актриса. Дебютировала в кино в 1910 г. в фильме «Бездна» режиссера П. У. Гада. Играла в основном роли таинственных, «роковых женщин»: «Черная мечта» (1911), «Балерина» (1911), «Ангелочек» (1913), «Примадонна кино» (1913), «Вечная ночь» (1914) и др. Сологуб с интересом относился к искусству кинематографа (см. коммент. А. В. Лаврова к письмам Ф. Сологуба к А. Н. Чеботаревской (Неизданный Федор Сологуб. С. 331)).

⁷ Первая строка стихотворения Сологуба, датированного 31 июля 1894 г. (впервые: Сад поэтов. <Полтава>, 1916. С. 46). На обороте автографа имеется запись: «Творение выше автора. Ибо автор — лишь момент. Творение же — вечность. Он изменяется. Оно одно и то же».

⁸ Сомнение в авторстве У. Шекспира возникло в конце XVIII — начале XIX в. в Англии; высказывалось предположение, что автором пьес был английский философ Ф. Бэкон; в 1911 г. член Бельгийской палаты депутатов профессор С. Дамблон предложил в авторы Роджера Маннерса V, графа Ретленда.

⁹ Вероятно, Сологуб обыгрывает следующее положение статьи Андрея Белого «Театр и современная драма»: «Попробуйте вычеркнуть из вашей жизни Гамлета, Лира, Офелию, и станет беднее ваша жизнь. А между тем и Гамлет, и Лир, и Офелия только призраки. Творческая идея становится для всех жизнью более ценной, нежели данная вам жизнь» (Белый А. Арабески. М., 1911. С. 18).

¹⁰ Имеется в виду эпизод гл. 57 ч. I романа Сологуба «Творимая легенда»: «Афра тихо покачала головою и сказала: „Вы эстетику хотите подчинить ображениям моральной природы. А разве эстетика должна подчиняться этике?“ „Между этими двумя сестрицами большая дружба, — сказал Филиппо Меччио. — Кто обижает одну, тот заставляет плакать и другую. Интимного искусства в наши дни нет, как не должно быть и закулисной, тайной политики“».

¹¹ Контаминация цитат из статьи О. Уайльда «Упадок лжи» (см.: Уайльд О. Замыслы. СПб., 1907); использована также в лекции А. Н. Чеботаревской «Символизм перед лицом современной критики», прочитанной во Всероссийском литературном обществе 21 марта 1914 г. (см.: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 4. № 65. Л. 4).

¹² Ин. 14: 2.

¹³ В биографическом очерке О. Н. Черносвитовой отмечается: «„Преступление и наказание“ Достоевского также составило целую эпоху в жиз-

ни 13-летнего Феди. Судьба Раскольникова и тяжелые семейные условия, толкнувшие его на преступление, долго волновали Федю. Рассказ Мармеладова о Сонечке вызывал слезы, захватывал дыхание» (*Черносвитова О. Н. Материалы к биографии Федора Сологуба / Вступ. ст., публ. и коммент. М. М. Павловой // Неизданный Федор Сологуб. С. 239*).

¹⁴ См. рецензию А. Н. Чеботаревской на роман Ивана Сергеевича Рукавишников (1877–1930) «Проклятый род» (Новая жизнь. 1912. № 6. С. 265–267).

¹⁵ 5 января 1914 г. Д. С. Мережковский в концертном зале Петровского училища выступил с лекцией «Тайна Тютчева», в которой, противопоставляя Тютчева Некрасову как «воплощенному утверждению русской революционной общественности», отметил: «Русская поэзия, как и русская жизнь, больна, отравлена, и чистейшая культура этой бациллы в Тютчеве. После 1905 года русский интеллигент разочаровался, уединился, замолчал. Самоубийство и самоубийственное одиночество в России — такое же бытовое явление в России, как смертная казнь. Кто это сделал? Русские декаденты — Сологуб, Бальмонт, Брюсов, Белый, З. Гиппиус? Да, они. Но через них — Тютчев» (День. 1914. 6 янв. № 5. С. 4; см. также статью Мережковского «Тайна Тютчева» (Русское слово. 1914. 21 февр. № 43. С. 2; 26 февр. № 47. С. 2; 28 февр. № 49. С. 3) и его книгу «Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев» (Пг., 1915). В связи с данным выступлением между Мережковским и Сологубом возникла переписка, опубликованная в газете «День» (1914. 9 янв. № 8. С. 3) под заголовком «Русские декаденты и самоубийство». Сологуб писал Мережковскому: «Я не понимаю, зачем надо внушать толпе, что вредны Тютчев и Леонардо да Винчи; я думаю, что отрава Джиокондиной улыбки и яд тютчевской поэзии — благие дары и многоценны, как то миро, которое пролито было грешницею и вменилось выше дел благоразумного милосердия». См. также: *Сологуб Ф. Заметки // Дневники писателей. 1914. № 1. С. 13–16*.

¹⁶ Первая строка стихотворения Поля Верлена «Искусство поэзии» («*Art poétique*», 1882). О переводах Сологуба из Верлена и его интерпретации творчества французского поэта см.: *Багно В. Е. Федор Сологуб — переводчик французских символистов // На рубеже XIX и XX веков. С. 129–163*.

¹⁷ Цитируется К. Бальмонт. *Лишь пойми, скажи, — и будет, Захоти сейчас, сейчас...* — цитата из стихотворения «Быть утром» (сб. «Литургия красоты. Стихийные гимны». М., 1905). *Я вновь хочу быть нежным...* — целиком приводится стихотворение «Вновь» (сб. «Кружевные узоры»). *Я люблю одну бездонность, это воля, это я...* — цитата из стихотворения «Пронунсиамиэн-тио» (сб. «Литургия красоты»). *Я хочу порвать лазурь...* — цитата из стихотворения «Кинжальные слова» (сб. «Горящие здания». М., 1900). *Я хочу быть кузнецом...* — цитата из стихотворения «Кузнец» (сб. «Горящие здания»). *Хочу быть дерзким, хочу быть смелым.* — цитата из стихотворения «Хочу» (сб. «Будем как солнце». М., 1903). *Я хочу, чтобы белым немеркнущим светом...* — цитата из стихотворения «Гимны огню» (сб. «Горящие здания»).

¹⁸ Перечислены трагедия Э. Верхарна «Зори» (1898; рус. пер.: 1907); драмы О. Мирбо «Дурные пастыри» (1897; рус. пер.: 1910) и Г. Гауптмана «Ткачи» (1892; рус. пер.: 1902); трагедия В. Брюсова «Земля» (1905); драмы Л. Андреева «Царь голод» (1908), «Океан» (1911); драма Вяч. Иванова «Тантал» (1905). Общественной проблематике посвящены драмы Н. Минского

«Железный призрак» (Русская мысль. 1909. Кн. 2), «Малый соблазн» (Шиповник. СПб., 1910. Кн. 12), «Хаос» (Новая жизнь. 1912. № 12).

¹⁹ В авторизованной машинописи текста статьи далее вписано: «Как пример блистательно осуществленной связи символизма в новом искусстве с демократическими тенденциями можно указать на деятельность Джона Рёскина и Вильяма Морриса» (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 314). Английский поэт и художник, социалист М. У. Моррис организовал мастерские прикладного искусства, стремился придать художественный облик всем предметам бытового обихода; английский критик и публицист, профессор эстетики Дж. Рёскин предлагал план социальной реформы, в котором ведущую роль играло нравственно-эстетическое воспитание человека. Экземпляры книги Дж. Рёскина «Форс клавишера. Письма к рабочим и земледельцам Великобритании» (М., 1905) и М. У. Морриса «Вести ниоткуда, или Эпоха счастья» (СПб., 1906) имелись в личной библиотеке Сологуба (см.: Библиотека Ф. Сологуба: Описание: (На правах рукописи) / Сост. Н. Н. Шаталина // ИРЛИ).

²⁰ Цитата из стихотворения Сологуба «Идти б дорогою свободной...» (Новый путь. 1903. № 2. С. 63).

²¹ «Дафнис и Хлоя» — роман древнегреческого писателя Лонга; «Павел и Виргиния» — роман французского писателя Ж. А. Б. де Сен-Пьера (1788); «Старосветские помещики» — повесть Н. В. Гоголя (1835); повесть С. Н. Сергеева-Ценского «Движение» (1910).

²² Гротескные, комедийные образы представлены в графическом цикле Ф. Х. Гойи «Сны» («Диспаратес», ок. 1815).

²³ Некрасов был любимым поэтом Сологуба в юношеские годы: «...все его симпатии были на стороне угнетенного народа и его защитников. Таким настроением объясняется чрезмерное увлечение будущего символиста стихами Некрасова, которого он знал почти всего наизусть и считал гораздо выше Лермонтова и Пушкина» (*Черносвитова О. Н. Материалы к биографии Федора Сологуба. С. 239*). В письме от 4 февраля 1914 г. Сологуб просил А. Н. Чеботаревскую подготовить ему выписки к теме «Дульцинея Некрасова» (см.: *Сологуб Федор. Письма к Анастасии Чеботаревской // Неизданный Федор Сологуб. С. 338*).

²⁴ Дарья — героиня поэмы Некрасова «Мороз, Красный нос» (1862–1864); Ирина — героиня рассказа Сологуба «Помнишь, не забудешь» (1910; впервые: Утро России. 1911. 11 апр. № 82); «Милая Иринишка, явленная ему в облики простодушной Альдонсы, преобразалась перед ним торжественною Дульцинею, прекраснейшею из прекрасных и преображала для него мир».

²⁵ Ср.: «Будучи очень болен, он уже не мог работать и забавлялся тем, что маленькой кисточкой золотил все предметы своего домашнего обихода» (*Брюсов В. Я. Поль Верлен // Верлен П. Собр. стихов в пер. Валерия Брюсова. М., 1911. С. 66*).

²⁶ 21 августа 1911 г. картина Леонардо да Винчи «Мона Лиза» была похищена итальянцем В. Перуджиа, работавшим стекольщиком в Лувре, желавшим вернуть картину на родину. Осенью 1913 г. он обратился к флорентийскому антиквару А. Джери с просьбой приобрести похищенную картину и через несколько дней был задержан полицией. Данная история вызвала массу карикатур.

²⁷ Цитируются «Отрывки из путешествия Онегина».

²⁸ Сологуб познакомился с Н. М. Минским летом 1891 г., посылал ему «на суд» свои стихотворения. В декабре 1905 г. Минский выехал за границу, в марте 1914 г. вернулся в Петербург, где «старые друзья <...> с Федором Сологубом во главе устроили ему радужную встречу» (см.: Русская литература XX века (1890–1910) / Под ред. С. А. Венгерова. М., 1915. Т. 1, вып. 3. С. 363). В архиве Минского в ИРЛИ сохранилась авторизованная машинопись статьи Сологуба «Искусство наших дней» (см.: Ф. 39. № 1184).

²⁹ В иудейской демонологии Лилит — ночной злой дух, персонаж апокрифических сказаний, Эдемская дева, созданная Богом из глины, первая жена Адама, отвергнутая им (подробнее см.: Мифы народов мира: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 55). У Сологуба, как правило, прекрасная («лунная») Лилит наделена чертами вечноженственного неземного начала (образ Лилит в рассказе «Красногубая гостья» (1909), в пьесе «Заложники жизни» (1912) и др.).

³⁰ В статье «Старый черт Савельич» Сологуб сравнивает Лизу Берестову, героиню повести Пушкина «Барышня-крестьянка» (1830), и Анну Ермолину: «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 пушкинская крестьянка, и наряжалась, как подменная барышня. Приняла мир кисейный и мир пестрядинный. Явила точный образ говорящей да двуликому миру иронии» (Сологуб Ф. Собр. соч.: В 20 т. СПб.: Сирин, 1913. Т. 10. С. 182).

³¹ Сологуб был поклонником искусства А. Дункан, см. его статьи «Театр одной воли» (в кн.: Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908), «Мечта Дон-Кихота (Айседора Дункан)» (Золотое руно. 1908. № 1. С. 79–80). Под впечатлением от танцев Айседоры Дункан было написано стихотворение «Под сенью тилий и темал...» (17 янв. 1908 г.; впервые: Волжские дали. 1908. Вып. 12. Окт. С. 15); ей посвящены стихотворения «Плачьте, дочери земли!..» (11 апр. 1913 г.) и «Вспомни слезы Ниобеи...» (12 апр. 1913; впервые: Любовь к трем апельсинам. 1914. № 2. С. 7–8).

³² Композитор Э. Жак-Далькроз — создатель ритмической гимнастики, в основу которой положены принципы подчинения движений музыке. Сологуб отрицательно относился к гимнастике Далькроза, см. его статью «Дрессированный пляс» (Театр и искусство. 1912. № 48. 25 нояб. С. 946–948). Писатель, художественный критик, театральный деятель князь С. М. Волконский в 1899–1902 гг. занимал пост директора Императорских театров, он был увлечен системой ритмической гимнастики Далькроза, см. его статьи «Человек и ритм» (Аполлон. 1911. № 6); «Ритм в истории человечества» (Ежегодник Императорских театров. 1912. Вып. 3); «Ритм в сценических искусствах» (Аполлон. 1912. № 3/4); Волконский был также директором курсов ритмической гимнастики в Петербурге, издателем-редактором «Листков курсов ритмической гимнастики» (1913–1914).

³³ Творчеству французского скульптора О. Родена посвящены статьи Ан. Н. Чеботаревской «Ваятель жизни» (Журнал для всех. 1904. № 9. С. 545–555), «Памяти Огюста Родена» (неопубл.; см.: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 4. № 39).

³⁴ Айса, олицетворяющая случайность, в текстах Сологуба, как правило, соотносится с Ананке — необходимостью, в классической греческой мифологии матерью Мойр, богинь судьбы.

³⁵ Цитата из стихотворения Некрасова «Подражание Шиллеру. 1. Сущность» (1877).

³⁶ Цитата из статьи А. Белого «На перевале» (Белый А. Арабески. С. 260).

³⁷ Итальянский писатель Ф. Т. Маринетти основоположник и теоретик футуризма в европейской литературе и искусстве; в архиве Сологуба сохранился манифест «Discours futuriste aux Vénitiens», присланный ему в 1910 г. самим Маринетти (см.: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 7. № 50).

³⁸ Вероятно, имеется в виду деятельность художников-футуристов, уделявших большое внимание искусству вывески (см. наст. изд., с. 000).

³⁹ Автоцитата из неопубликованной статьи Сологуба «Мудрость Метерлинка» (1915; см.: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 358. Л. 25).

⁴⁰ Полностью приводится стихотворение Е. А. Баратынского «Смерть» (1829).

⁴¹ Цитата из стихотворения Н. М. Минского «Как сон, пройдут дела и помыслы людей...» (Минский Н. М. Полн. собр. соч. СПб., 1907. Т. 4. С. 173–174).

⁴² Речь идет о высказывании О. Уайльда: «Все плохое искусство существует благодаря тому, что мы возвращаемся к жизни и к природе и возводим их в идеал» (Уайльд О. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 186).

⁴³ Имеется в виду статья Сологуба «Я. Книга совершенного самоутверждения» (вых. дан. см. в Преамбуле к примеч., на с. 210).

⁴⁴ Впервые: Веса. 1907. № 2. С. 9–26; отд. изд.: М., 1907.

⁴⁵ «Познай самого себя» («Nosse te ipsum») — надпись на фронтоне храма Аполлона в Дельфах.

⁴⁶ Рассказ Л. Андреева «Тьма» был опубликован в 1907 г. (Шиповник: Лит.-худож. альм. СПб., 1907. Кн. 3. С. 7–67).

⁴⁷ Речь идет об английском поэте и художнике У. Блейке. Ср.: «Блэк с детства привык к различного рода видениям, которые не смущали его, как нечто сверхъестественное, а были привычным элементом жизни. Ребенком он увидел раз „Бога, заглянувшего к нему в окно“» (Венгерова Зин. Родоначальник английского символизма // Северный вестник. 1896. № 9. Отд. I. С. 87).



Обложка книги «Театр. Книга о новом театре» (СПб., 1908)





Вячеслав Иванов

Самоопределение Вячеслава Иванова (1866–1949) как теоретика искусства происходило в заграничный, долитературный период его биографии. Писатель, поздно вошедший в литературу (первый сборник стихов опубликован в 1903 г.), сразу заявил о себе чрезвычайно значимым для его литературной карьеры курсом лекций в парижской Высшей школе общественных наук «Эллинская религия страдающего бога» (1903). Идеи, высказанные Ивановым, оказались настолько важными для «нового искусства» России, что курс лекций был немедленно напечатан в журнале «Новый путь». Эта исходная ситуация — соседство литературы и теории, актуальной для переломного момента в литературном движении регулярно повторялась, и слава Иванова всегда была двуедина. Поэтому чрезвычайно важно понимать, что его теоретические работы, говорившие о «вечных» вопросах эстетики, как правило, имели не только внутреннюю мотивацию, но и конкретный повод в окружавшем его идейном или литературном контексте.

Публицистическое творчество писателя было им самим собрано в три книги статей: «По звездам» (СПб., 1909), «Борозды и межи» (М., 1916) и «Родное и вселенское» (М., 1917). За их пределами остался ряд рецензий, полемических откликов на злобу дня, ответов на анкеты и писем в редакцию. Первые два сборника имели подзаголовки, где жанровая природа вошедших в них текстов была обозначена как «опыты»: «философские, эстетические и критические» в сборнике «По звездам», только «эстетические и критические» в «Бороздах и межах». Используя эти названия, писатель имел в виду в первую очередь указать на европейскую традицию философского «эссе» (М. Монтень, 1582), получившего широкое распространение в философии европейского Просвещения (Вольтер, А. Поуп и др.) и в модернистской публицистике (П. Валери и др.). Однако не исключено, что Иванов не упускал из виду и то значение, которое доминирует в названии сборника К. Батюшкова «Опыты в стихах и прозе» (1817). Последнее особенно важно при оценке соотношения стихотворных и прозаических (в широком смысле) опытов Иванова, представляющих, по сути, два полюса единой речи. О жанровой чуткости писателя свидетельствует и тот факт, что работы третьего его прозаического сборника назывались «статьями», в самом деле представляя

собой главным образом продукцию для газет. Среди изблюбленных жанровых определений Иванова находим также заимствованные из филологической практики «экскурсы», частные отступления от основного текста исследования, примеры которых мы найдем, например, в книгах Ф. Зелинского или Э. Курциуса.

Из сказанного уже ясно, что на формирование идей Иванова воздействовали разноприродные контексты. Круг философских интересов никак его не выделяет из среды других теоретиков-символистов (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, И. Кант и неокантианство), специфику его подхода скорее следует искать в привлечении разысканий религиоведения (Э. Роде) и этнографии (Дж. Фрезер). Истолкование символа как свернутого мифологического нарратива соотносимо с той ролью, которую отводила символу в практике ритуала европейская этнология. Кроме того, программа нового мифотворчества была бы невозможна без представления о «первобытном синкретизме» А. Н. Веселовского. С другой стороны, ивановскую концепцию символа как означенности высшей реальности («реалистический символизм»), требующего от художника «внутреннего канона», можно сопоставить с новым богословием, известного по трудам П. А. Флоренского. Немаловажным здесь будет указать на постоянный интерес к истории мистицизма, понятого как повествование о событиях внутреннего опыта и потому использующего сходную символику, что типологически сближает их искания с поисками тео- и антропософии.



КОПЬЕ АФИНЫ

Поскольку мы индивидуалисты?

Нам, как маяк, давно поставила
Афина строгая — копьё.

Валерий Брюсов. «Тезей»¹

I



Ошибочно думают о новых исканиях в области художественного творчества те, которые объединяют их в понятие малого искусства, изначально и по существу рассчитанного на постижение немногих, в противоположность искусству большому, обращенному к толпе.² Как между отдельными стадиями эпохи этих исканий и отдельными ее представителями, так и в самом понятии малого искусства необходимы точные различения. Большого, всенародного искусства нет для современного человека, — быть может, потому, что нет самого современ-

Впервые: Вesy. 1904.
№ 10. С. 6–15.



Обложка журнала
«Вesy». 1904. № 10

менного человека как сущего, т. е. достигшего некоторого статического типа бытия: есть тип динамический, потенциальный и текучий, всецело принадлежащий потоку возникновения, генезиса, становления. Между тем большое, или всенародное, искусство возможно только как отражение народного бытия, в смысле статического момента в процессе эволюции — как творческое истолкование уже созданного, как творчество вторичное. В нем художник — не зачинатель, а завершитель; орган непосредственного народного самосознания, он не имеет иной задачи, кроме раскрытия самоутверждения народного, когда это самоутверждение, в определенном периоде развития, уже закончилось и доколе оно еще не разложилось. Потому эпохи истинного большого искусства, при высоком уровне народной культуры, так редки и так кратковечны; зато монументальное бессмертие обеспечено его произведениям, часто вне прямой зависимости от гения отцов их. Ибо, когда заговорит музыка соборной души, нескоро замирают ее отзвуки в соборной душе изменившихся поколений; да и самый язык соборной души всегда существенно один, как голоса стихий — гул горного обвала, рев водопада или набат морского прибоя. Статический и соборный характер этих эпох делает их по преимуществу эпохами стиля, который обычно напечатлевается на памятниках вполне самостоятельного и в себе законченного зодчества и определяет, в сфере повседневной жизни, единство форм художества домашнего, чему примером может служить искусство древнейшей утвари и античных ваз строгого образца.

II

Эпохи становления суть, по необходимости, эпохи малого искусства; но это понятие должно быть принято как чисто отрицательное, образованное путем исключения всего того, что не есть большое искусство. На самом же деле оно объемлет, по крайней мере, три типа искусства, имеющие между собою более черт различия, нежели сходства. И прежде всего, так как становление немисливо без некоторого синтеза его моментов в представлении относительного бытия, — есть тип малого искусства, так относящийся к душе современности в ее динамическом аспекте, как большое искусство относится к душе соборной в ее аспекте статическом. Этот тип, в отличие от искусства всенародного, может быть назван искусством демотическим, — термин, в ином смысле употребленный Геннекемом

в применении к роману, обнимающему целокупность явлений общественной или народной жизни данного времени.³ Различие обусловлено, с одной стороны, состоянием коллективной души, которую демотическое искусство находит разделенной в себе и нецельной, не сущей, а становящейся или внутренне не определившейся, с другой — сознательностью синтетической деятельности художника, ищущего обратить становление в некий образ бытия, тогда как творец искусства всенародного — гьератического⁴ искусства древности или романско-готического искусства средних веков, — говоря себя, непосредственно говорит народную душу. Сходство же этого типа с искусством всенародным — в том, что предметом его служит коллективная, а не личная душа и что творческий гений говорит в нем ко всем и о всех. Великий русский роман с «Евгения Онегина», как и общеевропейский роман с «Дон-Кихота», пошел по пути этого типа. Формы, привитые Риму Грецией, римский портик и вся почти поэзия римлян, — не могли создать там искусства всенародного и сделались элементами искусства демотического.

III

Два другие типа малого искусства имеют общею основой дифференциацию как формальное начало становления. Это — преобладающие и отличительные типы эпох быстрого поступательного движения народных культур. Они обусловлены обособлением отдельных культурных групп и личностей с одной стороны, отдельных видов и моментов художественного творчества — с другой. Мы различаем их как искусство интимное и искусство келейное.⁵ При всей общности вышеуказанных черт оба эти типа тем противоположны друг другу, что первый утверждает начало дифференциации, второй идеально преодолевает его.

Интимное искусство есть искусство наиболее важное с точки зрения художественной *τέχνη*.⁶ Это преимущественно «искусство для искусства». Оно выделяет артиста и вырабатывает виртуоза. Оно предъявляет запрос на утонченность и вкус. Прозрения и открытия чисто эстетического порядка совершаются в его замкнутом круге. В нем живописец впервые только живописец, как Веласкес, музыкант — только музыкант, как Моцарт. Оно центрировано; пассивно по отношению к целям культурно-исторического движения — как пассивно, в своем смысле, и большое искусство; наконец, аналитично

по методу, в противоположность большому искусству, существенно синтетическому.⁷ Поскольку мыслимы статические типы обособления, интимное искусство, как например аристократическое искусство XVIII века, может достигать того единства стиля, которое составляет преимущественную принадлежность большого искусства, и заражать им неопределенно широкие круги; так — мы имеем право говорить о стиле XVIII века вообще.

Искусство келейное, напротив, центробежно в своем глубочайшем волеии, активно и снова синтетично. Если интимное искусство очерчивает себя волшебным кругом, келейное хочет овладеть магическим жезлом. Его замкнутость — вынужденная замкнутость самозащиты и сосредоточения: творческая монада нового брожения обороняет себя непроницаемой броней, как бы уходит в свою раковину, и так копит в себе свою эксплозивную потенцию.⁸ Это — катакомбное творчество «пустынников духа».⁹ Интимное искусство — искусство чистого, беспримесного созерцания; келейное — искусство метафизического изволения. Созерцание того устремлено на внешнее и частное, этого — на внутреннее и общее. В том торжествует личность и произвол ее; в этом, как в искусстве всенародном, опять побеждает сверхличное. Его представители, все, в большей или меньшей степени, являют черты лермонтовского Пророка.¹⁰ Символом его мистической души мог бы служить текст Данта: «Не многое извне доступно было взору; но через то звезды видел я и ясными, и крупными необычно».¹¹ Его психология — психология молитвенного делания, родная созерцаниям браманов,¹² знавших, что из энергии молитвенной таинственно и действительно возникает, доколе она длится, божество молитвы, Брахманаспати.¹³ Его религия — воля, или — что то же — вера, того темного порыва, который подобен содроганиям зачатой жизни в материнском чреве, несущем в себе новую душу. Художник этого типа искусства, сознательно или бессознательно, живет убеждением, что «нужен одинокий пыл неразделенного порыва», — что «из искры тлеющей летит пожар на неудержных крыльях»,¹⁴ — что «самые тихие слова — самые могущественные», как дух шепнул Заратустре.¹⁵

IV

Творцы художественных произведений того или другого типа искусства не необходимо, впрочем, соответствуют скла-

дом своей личности и характером своих стремлений объективным признакам этого типа. Так, Достоевский, создания которого принадлежат главным образом искусству демотическому, представляет отличительные особенности художника келейного, как и Дант, чья «Божественная Комедия» должна быть, однако, отнесена к сфере большого искусства. Творения Бетховена, хотя и несомненно «пустынника духа», тем не менее обнаруживают, подобно творениям Шекспира, значительную степень приближения к идеалу искусства всенародного,¹⁶ — как музыка вообще, эта «текущая архитектура»¹⁷ в нашем лишенном зодчества веке, — единственное искусство нового мира, о котором можно условно сказать, что пафос художества всенародного еще жив среди нас. Отсюда — внутреннее противоречие и как бы трагическая антиномия Девятой симфонии,¹⁸ этой двойной измены творца ее и двойной жертвы: ибо она — измена самой музыке, как сфере частной и обособленной и принесение ее неизречаемых таинств в жертву Слову как общевразумительному символу вселенского единомыслия, — измена личности и отречение от ее высочайших притязаний во имя любви и правды вселенской.

V

Четыре типа искусства, в том порядке, в каком они выше охарактеризованы, представляют собою восходящую градацию индивидуальной свободы художника. В искусстве всенародном Я творца как бы погружено в Нирвану Я народного. Искусство демотическое, хотя и обусловленное началом индивидуации, все же существенно ограничивает свободу творческого порыва. В интимном искусстве личность развивается вольно и безудержно; здесь впервые художник говорит себе: «Wage du zu träumen und zu irren».¹⁹ Наконец, в искусстве келейном «безвольный произвол»²⁰ гения переступает пределы эмпирического дерзновения (по существу аналитического) и достигает свободы внутренней, или пророчественной. Но эта, последняя, эманципация личного порыва есть, вместе с тем, его безусловное отрешение от всего лично-волевого.

Дерзни восстать Земли престолом,
Крылатый напряги порыв,
Верь духу и с зеленым долом
Свой белый торжествуй разрыв.²¹

Здесь свобода переходит в необходимость, произвол делается безвольным, пророческое дерзновение обращается в подчинение пророческое. Келейный художник уже не говорит: «Дерзай мечтать и заблуждаться»: он может сказать еще: «Мечтать дерзай»; но на высших ступенях своего служения он знает одно: «Дерзай» — и не ведает сам, где межа, разделяющая его произвол и его покорность. Ибо его мечта уже не просто аполлиническая сонная греза, но вещь аполлиническое сновидение;²² и к нему особенно применимо изречение Ганса Закса (в «Мейстерзингерах» Вагнера),²³ которое Ницше прилагает к поэтическому творчеству вообще.²⁴

Единый памятуй завет:
Сновидцем быть рожден поэт.
В миг грезы сонной, в зрящий миг,
Дух истину свою постиг;
И все искусство стройных слов —
Истолкованье вещей снов.

Так и на примере Бетховена мы видели, что крайнее дерзновение индивидуального духа переходит в свою противоположность: в отрицание индивидуума ради идеи вселенской. Вот связь, которая логически приводит искусство келейное в преддверие всенародного, под условием гармонии между волением творческой монады и самоопределением соборным.

Но возможна ли эта гармония?

VI

В статье «Поэт и Чернь» (№ 3 «Весов»)²⁵ мы искали показать, что внутреннее слово, которое открывается в искусстве келейном в те переходные эпохи, когда «мысль изреченная» становится «ложью»,²⁶ — силою внутренней необходимости совпадает с символом всенародным и вселенским. Но, между тем как поэт обращается к символам, искони заложенным в его духе народом, — не отчужден ли уже духовно сам народ от того, что составляло его древнее достояние? И не будет ли гений напоминать тому о его божественности, кто уже только «себя забывший и забытый бог»?²⁷

Здесь дерзновением было бы предрешать исход возможностей. Здесь возникает лик исторической Ананке,²⁸ древней «Необходимости». Молчанием и покорностью подобает чтить Адрастею.²⁹ И, тем не менее, позволительно сеятелю, по слову

Шиллера, с надеждой вверять земле золотое семя и, утешаясь, ждать весенних всходов.³⁰ Позволительно ему разделять и суеверие этих строк, — уповая на *subtile virus caelitum*.³¹

В ночи, когда со звезд Провидцы и Поэты
В кристаллы вечных Форм низводят звездный Яд,
Их тайнодеянья сообщницы — Планеты
Над миром спящим ворожат.
И в дрожи тел слепых, и в ошупи объятий
Духотворящих сил бежит астральный ток,
И новая Душа из хаоса зачатий
Пускает в старый мир росток.
И новая Душа, прибором поколений
Подмыв обрывы Тайн, по знаку звездных Числ,
В наследье творческом непонятых велений
Родной разгадывает смысл.
И в кельях башенных отстоянные яды
Преображают плоть и претворяют кровь...
Кто, сея, проводил дождливые Плеяды, —
Их, серп точа, не встретит вновь.³²

VII

Утверждая безусловную свободу художественного творчества, мы — индивидуалисты в сфере эстетической. Возвышая его до теургического воления, мы находим в самой свободе его — ее метафизические границы. Такою гранью является сверхличное.

Кто волит своего Я, тот знает, что не обрел его. *Fio, ergo non sum*.³³ Я становлюсь: итак, не есмь. Жизнь во времени — умирание. Жизнь — цепь моих двойников, отрицающих, умерщвляющих один другого. Где — я? Вот вопрос, который ставит древнее и вещь «Познай самого себя»,³⁴ начертанное на дельфийском храме подле другого таинственного изречения: «Ты еси» (*εἶ*).³⁵

Не нужно быть чрезмерно пристрастным к метафизическому образу мышления, чтобы обличить жизнь, как становление и, следовательно, небытие; чтобы осмыслить свое эмпирическое существование как мэон (не-сущее),³⁶ чтобы осознать, что синтетическое условие становления есть бытие и что существует для ищущего, подобно математическому пределу бесконечно приближающихся величин, некоторое Я во мне; как постулат моего не-Я, или Я — мэона.

Кто проникся этим пафосом самоискания, тот уже не знает личного произвола: он погружается в целое и всеобщее. По мере того как наше искусство, переступая пределы интимного, будет переходить в келейное, оно будет становиться сверхличным. Признаки дифференциации и индивидуации³⁷ будут преодолены. И мы стоим на пороге этого преодоления.

Пылающее воление излучается любовью и ненавистью. Не на дальнее ли должен быть устремлен этот Эрос целого и всеобщего? Конечно, да. Но кто — дальний? Он — в близких нам, он — в отдаленнейших потомках наших, он — в нас самих. Только по недоразумению можно противопоставлять евангельскую любовь к ближнему, эту неумолимую и не знающую матери и братьев любовь, нищепанской любви к тому, кто дальше всего от нас.³⁸ Дальний есть сущий в нас и в близких и сущее во всем. Относиться к сущему в других, как к сущему в себе, — вот заповедь. Любить ближнего, как себя, и ненавидеть его, как себя, — одно и то же, при условии различения между сущим как предметом любви и мэоном как предметом преодоления.³⁹

Несправедливо обвинять так настроенных в принципиальной защите личного или социального эгоизма и индифферентизма общественного. Они волят не своего и частного, а общего и сверхличного; и ничто из общего и соборного не может быть им чуждо. Правда, они неподкупны в своих оценках: они знают цену хлеба, и знают цену Слова. Но разве должно не знать последней, чтобы пожалеть народ, не евший целых три дня?⁴⁰



Статья была задумана автором как первая в серии «передовых» редакторских заметок журнала «Весы» «на общие темы», о чем он писал Брюсову 6 (19) сентября 1904 г.: «Это учреждение <отдела «передовиц» — К. К.> было бы органом самоопределения нашей секты <...>. В таком настроении писал я „Копье Афины“. Вот почему дерзко поставил я подзаголовок „Поскольку мы — индивидуалисты“» (ЛН. М., 1976. Т. 85: Валерий Брюсов. С. 459).

Мысль Иванова о желательности для «Весов» редакционных заметок не нашла поддержки у руководителей журнала; однако подзаголовок в журнальной публикации был сохранен, что свидетельствует о программном ее характере. О том, что она выражала некие общесимволистские тенденции того времени, говорит и фраза из письма М. Н. Семенова Брюсову от 23 ноября 1904 г., где, наряду с высокой оценкой («Очень хороша статья Иванова „Копье Афины“»), содержится указание на коллегиальную разработку ее идей: «Впрочем, я ее уже раньше знаю — это результат наших женеvских бесед о „Весях“» (Семенов М. Н. Вакх и Сирены / Публ. Н. А. Богомолова. М., 2008. С. 494). О коллективном обсуждении этого программного текста писал и С. А. Поляков В. Я. Брюсову 6 (19) сентября 1904 г., рассказывая о женеv-

ском времяпрепровождении: «Вечером собираемся в кафе Ландольта, куда часто приходят Ивановы и другие женеvские обитатели, бывал там постоянно и Волошин. Много рассуждали о ведении и распространении „Весов“; результатом одного из таких заседаний явилась статья Иванова о индивидуализме...» (ЛН. М., 1994. Т. 98: Валерий Брюсов и его корреспонденты; кн. 2. С. 96).

Заметка вызвала отклик В. Ф. Боцяновского (рецензия была отмечена Ивановым: см. ее в перечне отзывов в автобиографическом письме поэта к С. А. Венгеру // *Ежегодник РО ПД*. 1990. С. 85), который, процитировав с искажением один из главных выводов статьи («тергического» вм. «теургического» в первом абзаце последней главки), не сумел дать никакого разумительного ее истолкования и назвал, наряду с другими публикациями в «Весях», пахнувшей «чем-то как будто бы очень и очень старым» (Боцяновский Вл. Критические наброски // *Русь*. 1904. 13 нояб. № 333. С. 2). Однако впоследствии близкий к символистским кругам критик К. Эрберг (Сюннерберг) в отклике на сборник «По звездам» выделил эту статью (наряду с некоторыми другими теоретическими статьями Иванова) как имеющую «преобладающее значение» в книге (Эрберг Конст. О воздушных мостах критики // *Аполлон*. 1909. № 2. отд. II. С. 58).

Сам Вяч. Иванов придавал статье особое значение прежде всего потому, что в ней впервые четко намечен путь развития современного искусства — от «индивидуализма» к «соборности» и религиозно понимаемой народности. Через три года после ее создания в письме к Брюсову, настаивая на «органичности» и последовательности своей символистской концепции, поэт отсчитывает ее зарождение от настоящего выступления в печати: «Ты читал все мои статьи, по мере их возникновения, и должен отчетливо знать, что оная доктрина проходит через них красною нитью <...> начиная с „Копья Афины“» (ЛН. Т. 85. С. 505). В 1909 г. он включает ее в сборник своих критических статей «По звездам», а в мае 1918 г. поэт счел актуальным и уместным ввести в текст лекции «Всенародное искусство», прочитанной в Доме свободного искусства (Москва), подробный пересказ этой ранней небольшой заметки (см. публикацию конспекта этой лекции Г. В. Обатниным в кн.: *Ежегодник РО ПД*. 1991. С. 46).



¹ Эпиграфом взяты строки из любимого и неоднократно цитируемого Ивановым стихотворения В. Я. Брюсова «Тезей Ариадне» («Ты спишь, от долгих ласк усталая...», 1904), присланного ему автором задолго до публикации (Беседа. 1905. № 1. С. 231–232; вошло в книгу Брюсова «Stephanos», 1906) — в июле 1904 г., о чем свидетельствует фраза ответного письма Иванова Брюсову из Женеvы: «Благодарю за „Тезея“; люблю его не меньше, чем „Орфея“...» (ЛН. Т. 85. С. 452). Образ копь-маяка в эпиграфе и в заглавии настоящей статьи восходит к древнегреческой реалии: перед зданием Парфенона в Афинах стояло огромное бронзовое изваяние богини, блеск копья которого, видимый издали, служил маяком для кораблей.

² Понятия «большое» и «малое» искусство были подробнее объяснены Ивановым в статье «Эллинская религия страдающего бога», где зарождение большого искусства связывалось с появлением на афинских празднествах трагедии, «когда наивысшее из откровений поэзии говорило устами траги-

ческих масок всенародному сборищу, способному понимать и оценивать это высшее» и таким образом «осуществлялось то, о чем мы, позднее племя, мечтаем как о „большом искусстве“, признанном сменить единственное доступное нам „малое“, личное, случайное, рассчитанное на постижение и мирозерцание немногих, оторванных и отъединенных» (Новый путь. 1904. № 1. С. 133).

³ Имеется в виду следующий пассаж, завершающий статью французского критика Э. Эннекена «L'Œuvre: Par Emile Zola»: «Наряду с Флобером „Воспитания чувств“, с Толстым „Войны и мира“, с такими психологами, как Стендаль, и такими индивидуалистами, как Гонкуры, — „Ругон-Маккары“ будут предтечами будущего демотического романа, где найдет себе место разум и плоть, народ и вожди, вырожденцы и гении, мясо и нервы, кровь и мысли» (La revue contemporaine. 1886. № 4/5. P. 568; *Hennequin E. Quelques Écrivains français*. Paris, 1890. P. 103–104). *Демотическое* (от греч. δῆμοτικός) — общенародное, простонародное.

⁴ Жреческое (от греч. ἱεροφαντικός).

⁵ Классификация «малых» форм искусства (интимное, келейное) здесь дается Вяч. Ивановым впервые. О «келейном искусстве» как предтече «всенародного искусства» он упомянул в первой автобиографии (декабрь 1904, *Ежегодник РО ПД*. 1990. СПб., 1993. С. 85; публ. О. А. Кузнецовой). К этой классификации малых форм поэт возвращался неоднократно; в статье «Предчувствия и предвестия» он называет «келейное искусство» «искусством универсальным» и снова высказывает предположение, что «келейники», преодолев старый индивидуализм, смогут стать «органами мифотворчества» (*Иванов Вяч. По звездам*. СПб., 1909. С. 194); в тезисах к послереволюционному докладу о «всенародном искусстве» Иванов также определяет путь келейного искусства как путь к всенародному, тогда как интимное искусство может достичь только вершин демотического (см. публ. Г. В. Обатнина: *Ежегодник РО ПД*. 1991. С. 46).

⁶ мастерство, умение, прием (греч.) Этот многозначный термин, который изначально принадлежал Платону, Иванов использует в современной, более узкой трактовке, идущей от Аристотеля.

⁷ Термины «синтетические» и «аналитические» в применении к суждениям восходят к «Критике чистого разума» (1781) И. Канта.

⁸ Взрывчатая (от фр. «explosif» — взрывчатый).

⁹ Образ восходит к заглавию стихотворения Иванова «Пустынник духа» (1904; включено в сб. «Прозрачность»), отсылающего к картине Одилона Редона.

¹⁰ Имеется в виду стихотворение М. Ю. Лермонтова «Пророк» (1841).

¹¹ Цитата из «Божественной комедии» Данте («Чистилище», песнь XXVII, ст. 88–90); к этим особо значимым для Иванова стихам он прибегал не однажды, в частности, они (на языке подлинника) взяты эпиграфом к сборнику «Кормчие звезды» (1903).

¹² Жрецы в индуизме.

¹³ Или Брахаспати — в ведийской индуистской мифологии божество молитвы и жертвоприношения.

¹⁴ Цитаты из стихотворения Иванова «Ночь в пустыне» (сб. «Кормчие звезды»).

¹⁵ Неточная цитата из трактата Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» (1883–1884; ч. II, гл. «Самый тихий час»); ср.: «Самые тихие слова — те, что

приносят бурю» (см.: *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 106; пер. Ю. М. Антоновского); Ницше цитирует их также в предисловии к автобиографии «Esse Homo» (1888) (Там же. С. 696).

¹⁶ Бетховен, любовь к которому Иванов унаследовал от матери (см. об этом в автобиографической поэме «Младенчество», гл. IX), в начале 1900-х гг. включается в ряд особо значимых для поэта «провозвестников» «оргийных таинств духа».

¹⁷ О Девятой симфонии как «воскресшем» «дионисическом дифирамбе» и «единственном предтече синтетического искусства» см. также в «Эллинской религии страдающего бога» (Новый путь. 1904. № 2. С. 62 и № 3. С. 51), «Религия Диониса» (Вопросы жизни. 1905. № 7. С. 140) и в статьях «Ницше и Дионис», «Вагнер и Дионисово действо», «О Шиллере», «Кризис индивидуализма», «О веселом ремесле и умном веселии». По справедливому утверждению исследователя, «...синтетизм Девятой симфонии приобрел в ивановской концепции грядущего всенародного искусства смысл парадигматический» (*Корецкая И. В.* Бетховен в поэзии и эстетических воззрениях Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов и его время: Материалы VII Междунар. симп. Вена, 1998. С. 289; то же: Известия РАН. Сер. лит. и яз. 1999. Т. 58, № 5/6. С. 32). Ср. ироническую интерпретацию этих построений в «Петербургских воспоминаниях» М. Гофмана: «Хотя Вячеслав и любил музыку и думал, что понимает ее, но... к музыке он подходил очень странно, так выше всего ставил он Девятую симфонию Бетховена за ее финал с хорами и солистами и говорил, что Бетховен верно понял необходимость слова в музыке: музыка должна была перейти в слово, потому что ее одной оказывается недостаточно» (Воспоминания о Серебряном веке. М., 1993. С. 372).

¹⁸ Переделка известного выражения «вообще архитектура есть застывшая музыка», приписанного романтиками Ф. Шлегелю, но в действительности принадлежавшего Ф. Шеллингу (см.: *Шеллинг Ф.* Философия искусства. М., 1966. С. 298). Это расхожее в романтической литературе сопоставление архитектуры и музыки (см. о нем подробнее: *Михайлов Ал. В.* Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 44–45. Ср.: Там же. С. 235 и 400) неоднократно обыгрывалось Ф. Ницше и русскими символистами; см., например, его использование в статье А. Белого «Маска», посвященной Вяч. Иванову (Весы. 1904. № 6. С. 13; *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 128).

¹⁹ «Дерзай мечтать и заблуждаться» (нем.). Иванов неточно цитирует предпоследнюю строку из стихотворения Ф. Шиллера «Thekla. Eine Geisterstimme» («Текла. Голос духа», 1802); у Шиллера: «Wage du, zu irren und zu träumen».

²⁰ Парафраз стиха «Творца безвольным произволом» из программного стихотворения Иванова «Творчество» (сб. «Кормчие звезды»). В письме к В. Я. Брюсову от 3 марта (19 февраля) 1904 г., т. е. почти одновременно с работой над статьей, поэт приводит этот стих в подтверждение своего понимания искусства как пути к мифотворчеству, в отличие от брюсовской формулы «искусство — познание» (*ЛН*. Т. 85. С. 447). Определение творчества как «безвольного произвола» полемически восходит к трактату А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление», где творчество тоже является высшим познанием сущности мира, но описывается как пассивный акт «безвольного созерцания».

²¹ Вторая (последняя) строфа из стихотворения Иванова «Разрыв» (сб. «Кормчие звезды»).

²² Характерная для идей Иванова и ставшая расхожей в позднейших изводах символистской критики модификация идей и образов из трактата Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), который поэт в это время собирался переводить для готовящегося в издательстве «Скорпион» собрания сочинений философа (издание не состоялось). Положенное в основу книги противопоставление «дионисийского» и «аполлонического» начал искусства и творчества как «мира опьянения» и «мира сонной грезы», иррационального и логического, оргиастического и спокойного, хаоса и гармонии оказало существенное влияние на формирование символистской доктрины Иванова.

²³ Речь идет о стихах, вложенных в уста немецкого поэта и башмачника Г. Сакса, героя оперы Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры» («Die Meistersinger von Nürnberg», 1862, музыка — 1867), акт 3, сцена 2 (пер. Вяч. Иванова).

²⁴ Приведенное «изречение Ганса Закса» (см. выше) было заимствовано Ивановым не из либретто оперы Вагнера, а из первой главы трактата Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (ср.: *Ницше Ф.* Соч. Т. 1. С. 59); у Ницше он заимствует сокращенное название оперы («Мейстерзингеры»).

²⁵ Статья Вяч. Иванова «Поэт и Чернь» была опубликована в указанном номере «Весов» за 1904 г.

²⁶ Парафраз знаменитого стиха из «Silentium`a» (1830) Тютчева: «Мысль изреченная есть ложь».

²⁷ Цитата из стихотворения Вл. Соловьева «Бескрылый дух, землю полоненный...» (1883).

²⁸ Божество необходимости, неизбежности (*греч. миф.*).

²⁹ Фригийское божество, отождествлявшееся с Кибелой и Немесидой (у орфиков); у Платона смыкается с Ананке (см. выше); дословно переводится как «неизбежная», «неотвратимая». Ср. определение этого божества в «Эллинской религии страдающего бога»: «Поклоняться Адрастее» означает «покорность ума, хранение сердечных помыслов от самопревознесения и дерзости <...> от речей надменных и бурных» (Новый путь. 1904. № 3. С. 38).

³⁰ Перевод первых строк из стихотворения Ф. Шиллера «Сеятель» («Der Sämann», 1795):

Siehe! voll Hoffnung vertraust du der Erde den goldenen Samen,
Und erwartest im Lenz fröhlich die keimende Saat.

³¹ тонкий яд небесный (*лат.*)

³² Здесь Вяч. Иванов впервые приводит полностью свое (впоследствии посвященное Брюсову) стихотворение «Subtile virus caelitum» (1904), опубликованное лишь в 1905 г. в альманахе «Северные цветы ассирийские»; позже было включено в сб. «Сог Арденс». Во втором и шестом стихах — ранние лексические варианты (*звездный Яд* вместо: *тонкий яд*; *Духотворящих* вместо *Животворящих*). *Плеяды* в предпоследнем стихе — звездное скопление в созвездии Тельца, которое в европейской части земного шара можно наблюдать осенью и зимой (отсюда: *дождливые*).

³³ «Я становлюсь, значит я не существую» (*лат.*). Переделка известного высказывания Декарта из его трактата «Основания философии» (1644):

«Cogito ergo sum» («Я мыслю, значит я существую»). Эта значимая для Иванова формула разъясняется в статье Иванова «Ты еси» (1907). Ср. также стихотворение под названием «Fio, ergo non sum» в сборнике «Прозрачность» (1904).

³⁴ Речь идет о надписи на фронтоне храма Аполлона в Дельфах, служившей девизом Сократу и вложенной в его уста в диалоге Платона «Протагор» (*Платон.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 455), была упомянута Гераклитом и истолкована Цицероном в «Тускуланских беседах» (45 г. до н.э.) как «познание души своей» (см.: *Марк Тулий Цицерон.* Избр. соч. М., 1975. С. 225). Ивановское толкование надписи («Жизнь во времени — умирание. Жизнь — цепь моих двойников, отрицающих, умерщвляющих один другого. Где — я? Вот вопрос, который ставит древнее и вещее «Познай самого себя») наталкивает на предположение, что источником ее послужила «беседа» Плутарха «О „Е“ в Дельфах», где расшифровка этого выражения включена в размышления о постоянном «становлении субстанции» человека, «умирании вчерашнего человека в сегодняшнем», из чего следует, что «он не существует», ибо «кажущееся не есть сущее» (*Плутарх.* Изида и Осирис. М., 2006. С. 190–192). Древнее требование к человеку „Познай самого себя“, по утверждению исследователя, «излюбленная и важная тема Иванова, лирика и философа» (*Котрелев Н. В.* «Видеть» и «ведать» у Вячеслава Иванова: (Из материалов к комментарию на корпус лирики) // Вячеслав Иванов: Творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. М., 2002. С. 8); поэт посвятил этому изречению стихотворение «Eritis sicut Dei» («И будете как Бог»), в сборнике «Кормчие Звезды». Ср. близкие рассуждения в писавшейся одновременно с «Копьем Афины» работе «Религия Диониса»: «...„Познай самого себя“ (мы разумеем, как *сущего*, — познай в себе *самого*...)» (Вопросы жизни. 1905. № 7. С. 125).

³⁵ Толкование надписи на Дельфийском храме, как и предшествующее ему рассуждение, восходит к «беседе» Плутарха «О „Е“ в Дельфах» (*Плутарх.* Изида и Осирис. С. 189–196); о влиянии Плутарха на идеи Иванова см.: *Берд Р.* Вячеслав Иванов и Плутарх // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы. СПб., 2009. Вып. 1. С. 335–344. К этой ёмкой и многозначной формуле Иванов неоднократно возвращался в своих работах, начиная с лекций о Дионисе (Вопросы жизни. 1904. № 7. С. 125); ей прямо посвящена его статья под одноименным названием (1907) и примечание ко второй части «Ты еси» «мелопеи» «Человек». См об этом также: *Бибихин В. В.* Ты еси // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 286–302.

³⁶ Это рассуждение Вяч. Иванова полемически отсылает к «метафизическим» рассуждениям Н. Минского в седьмой главе («Мэоны бытия и не-бытия») третьей части его трактата «При свете совести» (*Минский Н. М.* При свете совести: Мысли и мечты о цели жизни. СПб., 1890. С. 201 и др.). Ср. посвященное Минскому стихотворение Иванова «Мэон» (Вопросы жизни. 1905. № 8. С. 20; под иным названием: «Semper morior semper resurgo» вошло в сб. «Сог Арденс»). Изначально термин «мэон» (от *греч.* — μή ὄν, не сущее) восходит к рассуждениям Платона в главе «Диалектика бытия и небытия» диалога «Софист» (*Платон.* Собр. соч. Т. 2. С. 301–333). Ср. ссылку на идеи Платона в «Эллинской религии страдающего бога»: «В этом мире явлений, который мы называем действительностью, но который есть не сущее (мэон), он <Платон — К. К.> видел сомнительные и несовершенные отражения мира сущего» (Новый путь. 1904. № 2. С. 72–73). Здесь Иванов дает свое толкова-

ние термина «мэон», применяя его к личности, отрицающей себя в процессе самопознания.

³⁷ Понятие «индивидуация» отсылает к философскому термину *principium individuationis*, который восходит к Аристотелю, а в новой философии к Локку и означает принцип существования особей, определяющий предмету свое время и место. В философии Шопенгауэра тождественно понятию времени и пространства, поскольку «только в них и через них возможна множественность однородного», что отрицается философом, как иллюзия, ибо, по его доктрине, миром правит единая и безвременная воля (*Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 6 кн. М., 1999. Т. 1. С. 283*). Ср. отсылку к Шопенгауэру при использовании термина индивидуации как разъединения единого божества на множество местных греческих богов в «Эллинской религии страдающего бога» (Новый путь. 1904. № 1. С. 122).

³⁸ В приведенной фразе имеются отсылки к евангельской заповеди «Люби ближнего своего» (Мф. 5: 43; 19: 19; 22: 39; Мк. 12: 31; Лк. 10: 27) и к следующему евангельскому тексту: «Когда же Он еще говорил к народу, Мать и братья Его стояли вне дома, желая говорить с Ним. И некто сказал Ему: вот Мать Твоя и братья Твои стоят вне, желая говорить с Тобою. Он же сказал в ответ говорившему: кто Мать Моя? и кто братья Мои? И, указав рукою Своею на учеников Своих, сказал: вот мать Моя и братья Мои; ибо кто будет исполнять волю Отца Моего небесного, тот Мне брат, и сестра, и мать» (Мф. 12: 46–50). Говоря о ницшеанской любви, Иванов имеет в виду призывы Ницше возлюбить «дальнего», человека будущего («сверхчеловека» в терминологии философа) и высказанное им презрение и ненависть к обывательской добродетельной «любви к ближнему»: См., например, в главе «О любви к ближнему» трактата «Так говорил Заратустра»: «Выше любви к ближнему стоит любовь к дальнему и будущему...» или «Братья мои, не любовь к ближнему советую я вам — я советую вам любовь к дальнему» (*Ницше Ф. Соч. Т. 2. С. 43, 44*). Ср. те же призывы в четверостишии Ницше «Ближний» в кн. «Веселая наука» (Там же. Т. 1. С. 504). Высказанные в настоящем фрагменте идеи следует рассматривать на фоне бурного обсуждения в публицистике того времени указанной моральной антитезы. В частности ее анализу была посвящена безусловно известная Вяч. Иванову статья С. Л. Франка «Фр. Ницше и этика „любви к дальнему“» (Проблемы идеализма. М., 1903. С. 137–196; *Франк С. Л. Сочинения. М., 1990. С. 6–64*). Снимая антиномию между двумя типами любви, Иванов полемизирует не только с Ницше, но и с его противниками и последователями.

³⁹ В беловом автографе статьи фраза завершалась иным значимым вариантом: «мэоном, как предметом преодоления ненависти» (ИРЛИ. Р. III. Оп. 1. № 1138. Л. 27).

⁴⁰ В последнем пассаже статьи заключена, кроме указанной выше полемики с Ницше, корректировка собственной мысли из статьи «Поэт и Чернь», где Поэт (носитель Слова, индивидуалист) противопоставляется Христу, согласно евангельской притче, накормившему не евский три дня народ (Мф. 15: 32–39; Мк. 8: 1–10). В перспективе нового осмысления эволюции искусства, где келейное искусство рассматривается как переход к всенародному и сверхличному, оппозиция знающий «цену Слова» / знающий «цену хлеба» снимается.



ДВЕ СТИХИИ В СОВРЕМЕННОМ СИМВОЛИЗМЕ

V

Реалистический символизм



Стихотворение Бодлэра «Соответствия» («Correspondances») было признано пионерами новейшего символизма основоположительным учением и как бы исповеданием веры новой поэтической школы.¹ Бодлэр говорит:

«Природа — храм. Из его живых столпов вырываются порой смутные слова. В этом храме человек проходит через лес символов; они провожают его родными, знающими взглядами.

Подобно долгим эхо, которые смешиваются вдаль и там сливаются в сумрачное, глубокое единство, пространное как ночь и как свет, — подобно долгим эхо отвечают один другому благоухания, и цвета, и звуки».*

Итак, поэт разоблачает реальную тайну природы, всецело живой и всецело основанной на сокровенных соответствиях, родствах и созвучиях того, что мертвенному неведению нашему мнится разделенным между собою и несогласным, случайно-близким и безжизненно-немым; в природе звучит для слышащих многоустое вечное слово.

Провозглашение объективной правды как таковой не может не быть признано реализмом; и так как стихотворение в то же время изъясняет реальное существо природы как символа другими новыми символами (храма, столпов, слова, взора и т. д.), мы должны признать его относящимся к типу реалистического символизма. Итак, в самой колыбели современного символизма мы находим чистый образец ознаменовательного творчества, в вышераскрытом смысле этого термина.

Каковы были корни этого типа, станет явным из сличения разбираемого сонета с некоторыми местами из мистико-романтических повестей Бальзака «Lambert» и «Séraphita». Мы

* La Nature est un temple où les vivants piliers
Laissent parfois échapper de confuses paroles.
L'homme y passe à travers la forêt de symboles,
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les couleurs, les parfums et les sons se répondent.

Впервые: Золотое руно. 1908. № 3–4. С. 86–94; № 5. С. 44–50 (в № 5 под заглавием «Два течения в современном символизме»); статья вошла в сборник «По звездам» (СПб., 1909).

Обложка журнала «Золотое руно». 1908. № 3–4

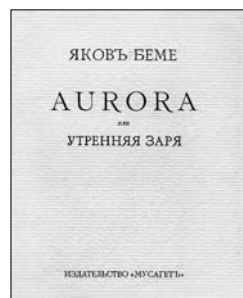


Я. Бёме

читаем в рассказе «Louis Lambert»: «Все вещи, относящиеся вследствие облеченности формою к области единственного чувства — зрения, могут быть сведены к нескольким первоначальным телам, принципы которых находятся в воздухе, в свете или в принципах воздуха и света. Звук есть видоизменение воздуха; все цвета — видоизменения света; каждое благоухание — сочетание воздуха и света. Итак, четыре выявления материи чувств у человека — звук, цвет, запах и форма — имеют единое происхождение... Мысль, родственная свету, выражается словом, представляющим собою звук». В другом месте той же повести высказана следующая гипотеза: «Быть может, благоухания суть идеи. Ничего нет невозможного в чудесных видоизменениях человеческой субстанции».² И в «Серафите» мы находим такое сближение: «Они обрели принцип мелодии, слыша песнопения неба, которые производили ощущения красок, благовоний и мыслей и напоминали бесчисленные подробности всех творений, как земная песня воскрешает мельчайшие воспоминания любви». В другой связи Бальзак высказывается о том же предмете так: «Мне приходило на мысль, что цвета и листва деревьев имеют в себе гармонию, которая выявляется нашему сознанию, очаровывая наш глаз, как музыкальные фразы вызывают тысячи воспоминаний в сердце любящих и любимых». «Я знаю, где цветет цветок поющий, где светится свет, одаренный речью, где сверкают и живут краски благоухающие». Самое имя «Соответствия» (Correspondances) встречается, как термин, знаменующий общение высших и низших миров, по Якову Бёме³ и Сведенборгу, в повести «Серафита».

Вот источники стихотворения, сыгравшего роль символа веры новой поэтической школы: мистическое исследование скрытой правды о вещах, откровение о вещах более вещных, чем самые вещи (res realiores), о воспринятом мистическим познанием бытии, более существенном, чем самая существенность; и эти разоблачения почерпнул символист и декадент Бодлэр в творениях реалиста и романтика Бальзака.

Но если из этого примера явною станет связь, сочетавшая тот тип современного символизма, который мы называем реалистическим, как с литературным движением реализма, так и со школой романтизма, изобилующего в лице таких романтиков, как Новалис, аналогиями мистической символики, то, с другой стороны, он питает свои корни в творчестве Гёте. Вопрос о значении символа для целей искусства живо занимал Шиллера в эпоху усвоения им философии Канта; и хотя сам



Обложка книги Я. Бёме «Аврора или Утренняя Заря» (М., 1914)

Шиллер остался по преимуществу идеалистом, Гёте, которому он сообщил все выводы своего кантианства, использовал понятие символа в своем, гётевском, объективно-познавательном и вместе мистическом смысле и могущественно оплодотворил им свое личное творчество. Гёте говорит, что ему передано «покрывало Поэзии из рук Истины» («der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit»),⁴ как бы повторяя стих старого вещего певца эпохи ознаменовательной — Данта: «mirate la dottrina che s'asconde sotto 'l velame dei versi strani» — «дивитесь учению, сокровенному под покрывалом стихов странных».* И современный поэт типа реалистического символизма слышит родное в заветах художнику из «Wilhelm Meister's Wanderjahre» того же Гёте:

«Как природа в многообразии своем открывает единого Бога, так в просторах искусства творчески дышит единый дух, единый смысл вечного типа. Это есть чувствование истины, которая облекается только в прекрасное и смело устремляется навстречу последней ясности самого светлого дня».**⁶

И далее: «Пусть всегда стоит свежою перед художником радостная роза жизни, изобильно окруженная своими сестрами, обложенная вокруг плодами осени, дабы она возбуждала свою явную тайной чувствование ее сокровенной жизни».**⁷

Вызвать непосредственное постижение сокровенной жизни сущего снимающим все пелены изображением явного таинства этой жизни — такую задачу ставит себе только реалистический символист, видящий глубочайшую истинную реальность вещей, realia in rebus, и не отказывающий в относительной реальности и феноменальному постольку, поскольку оно вмещает реальнейшую действительность, в нем сокрытую и им же ознаменованную. «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss» — «все преходящее — только символ».⁸ К идеалистическому искусству

* Мистик Новалис также убежден, что поэзия — «das absolut Reelle; je poetischer, je wahr».⁵

** Wie Natur im Vielgebilde
Einen Gott nur offenbart,
So im weiten Kunstgefilde
Webt ein Sinn der ewigen Art.
Dieses ist der Sinn der Wahrheit,
Die sich nur mit Schönem schmückt,
Und getrost der höchsten Klarheit
Hellsten Tags entgegenblickt.

*** Dass sie von geheimem Leben
Oggenbaren Sinn erregt.

Портрет Новалиса.
1799. Худ. Ф. ГарайсПортрет И. Гёте. 1819.
Худ. Дж. Доу

Гёте приближается единственным вполне законным и для реализма равно приемлемым и священным требованием (вспомним, что идеи Платона суть *ges*) — настойчивым требованием раскрытия и утверждения общего типа в сменяющемся и неустойчивом многообразии явлений: «в просторах искусства творчески дышит единый дух, единый смысл вечного типа».⁹

VI ИДЕАЛИСТИЧЕСКИЙ СИМВОЛИЗМ

Но, кроме элементов символизма реалистического, в новой поэзии изначально обозначились и черты идеалистического символизма, по существу своему разноприродного первого. Стихотворение «Соответствия» Бодлэр продолжает так:

«Есть запахи свежие, как детское тело, сладкие, как гобой, зеленые, как луга; и есть другие, развратные, пышные и победно-торжествующие, вокруг распростирающие обаяние вещей бессмертных, — таковы амбра, мускус, бензой и ладан; они поют восторги духа и упоения чувств».*

Не правда ли, поэт покидает здесь свою основную мысль о стройном соответствии в природе как о мистическом начале ее скрытой жизни и явной тайне ее феноменального воплощения? Он останавливается на примерах, на частностях и ограничивается тем, что соблазнительно заставляет нас ощутить в воспоминании ряд благоуханий и сочетать их навязчивыми ассоциациями с рядом зрительных или звуковых восприятий? Не достигнем ли мы путем переживания этого параллелизма чувственных впечатлений, только обогащения своего воспринимающего *я*? В смысл этого параллелизма по отношению к загадке сокровенной жизни естества мы не имеем никакого прозрения. Но мы стали более чуткими, более утонченными, мы сделали эксперимент и чувствуем себя ободренными к дальнейшему экспериментализму, и притом наиболее в области искусственного. Да и само понятие психологического эксперимента есть уже понятие искусственного переживания. Тайна вещи, *ges*, почти забыта; зато пиршественная роскошь нашего все познающего и от всего вкушающего *я* царственно умноже-

* Il est des parfums frais comme la chair d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies;
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

на. Соломон велел строить храм¹⁰ — и предался наслаждению; он спел своей возлюбленной, сестре своей, песнь песней — и утонул в негах гарема.

Здесь появляется второй лик Бодлэра — лик парнасца. Парнасизм Бодлэра обусловил прежде всего всю техническую и формальную сторону его поэзии. Его канонически правильный и строгий стих, дивной чеканки, его размеренные, выдержанные строфы, его любовь к метафоре, которая остается зачастую еще только риторической метафорой, не пресуществляясь в символ, его лапидарность, его консерватизм в приемах внешней поэтической и музыкальной изобразительности, преобладание пластики над музыкой в строке, выработанной как бы в скульптурной мастерской Бенвенуто Челлини, — все это — наследие парнасской эстетики, которой Верлэн противопоставляет свой завет верности духу музыки и песни:

De la musique avant toute chose;
Et pour cela préfère l'impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sous rien en lui qui pèse ou qui pose.¹¹

Бодлэр не мог бы «свернуть шею красноречию» по завету Верлэна («prends l'éloquence et tords-lui son cou»)¹² или хотя бы только в принципе пожелать осуществления такого стиха, который бы производил впечатление неопределенности и «растворялся в воздухе»; Бодлэр желал, чтобы стих имел вес металла и позу статуи. Его красота — мраморный кумир, в знаменитом и чисто парнасском стихотворении «La Beauté».¹³

Из преданий Парнасса возникло в новом символизме предпочтение искусственного естественному. Из преданий Парнасса искание редкого и экзотического. Все, что декадентство утверждало радикально и доводило до последней, до крайней черты, было завещано ему Парнассом в умеренной, разумной дозе или в зародыше. Декадентство как таковое есть только мнимый бунт против каноники идеалистического, классического искусства. Оно само по себе глубоко идеалистично, и даже канонично; по крайней мере, оно тотчас взялось за работу над формулами и уставами искусства и уважало в поэзии превыше всего мастерство (*la maîtrise, die Mache*).

Что усвоило себе декадентство из стихии искусства символического? Оно тотчас устремилось к символам и нашло данную ту реалистическую символику, о которой мы говорили;

прикоснулось к ней и прошло мимо нее, вырабатывая иную форму субъективной идеалистической символики. Вот пример. Пересыпание золотого песка есть образ нечуждый символике религиозной: он имеет отношение к высшим состояниям мистического созерцания. Как же пользуется им Vielé-Griffin? Для прославления химеры, для апофеоза иллюзии. Горсть песка достаточна для поэта, чтобы вообразить себя владельцем груд золота.¹⁴ Самые тусклые дни самого ничтожного существования он волен превратить мечтой в «духовную вечность» (éternité spirituelle).

Итак, с одной стороны, канон Возрождения и классицизма, новый Парнасс, древняя античная преемственность и глубокое, но самодовольное сознание поры упадка и одряхления благородной генеалогии этой преемственности, чисто латинское самоопределение новейшего искусства как искусства поздних потомков и царственных эпигонов, и чисто александрийское представление о красоте увядания, о роскошной, уточненной прелести цветущего тления; с другой стороны, ушедшие под землю ключи средневековой мистики и прислушивание к их глубокому рокоту, предчувствие нового откровения явной тайны о внутренней жизни мира и смысла ее, реализм, романтизм и прерафаэлитское братство¹⁵ — оба эти потока влились в жилы современного символизма и сделали его явление гибридным, двуликим, еще не дифференцированным единством, предоставив судьбам его дальнейшей эволюции проявить в раздельности каждое из двух внешне-слитных, внутренне-противоборствующих его начал.

VII КРИТЕРИИ РАЗЛИЧЕНИЯ ОБЕИХ СТИХИЙ

Критерий различения дан в самом понятии символа. Смотря по тому, которая из двух стихий утверждается под именем единого символизма, понятие символа в том и другом принимается безусловно различно. Для реалистического символизма — символ есть цель художественного раскрытия: всякая вещь, поскольку она реальность сокровенная, есть уже символ, тем более глубокий, тем менее исследимый в своем последнем содержании, чем прямее и ближе причастие этой вещи реальности абсолютной. Для идеалистического символизма — символ, будучи только средством художественной изобразительности, не более чем сигнал, долженствующий установить об-

щение разделенных индивидуальных сознаний. В реалистическом символизме — символ, конечно, также начало, связующее отдельные сознания, но их соборное единение достигается общим мистическим лицезрением единой для всех, объективной сущности. В идеалистическом реализме символ есть условный знак, которым обмениваются заговорщики индивидуализма, тайный знак, выражающий солидарность их личного самосознания, их субъективного самоопределения.

Символы для идеалистического символизма суть поэтическое средство взаимного заражения людей одним субъективным переживанием. При невозможности формулировать прежними способами словесного общения результаты накопления психологических богатств, ощущения прежде неиспытанные, непонятные ранним поколениям душевные волнения последних из людей, какими столь ошибочно любили именовать себя декаденты,¹⁶ оставалось найти этому неизведанному субъективному содержанию ассоциативные и апперцептивные эквиваленты, обладающие силой вызывать в воспринимающем, как бы обратным ходом ассоциации и апперцепции, аналогические душевные состояния. Комбинации зрительных, слуховых и других чувственных представлений должны были действовать на душу слушателя так, чтобы в ней зазвучал аккорд чувствований, отвечающий аккорду, вдохновившему художника. Этот метод есть импрессионизм. Идеалистический символизм обращается ко впечатлительности. Напротив, реалистический символизм, в своем последнем содержании, предполагает ясновидение вещей в поэте и постулирует такое же ясновидение в слушателе. Его метод не импрессионизм, а чистая символика или, если угодно, гиероглифика. Он говорит: «Мир духов не замкнут; твои чувства замкнуты, твое сердце мертво».*

Пафос идеалистического символизма — иллюзионизм. Все феноменальное — марево Майи; под покрывалом завешенной Изиды, быть может, даже не статуя, а пустота, «le grand Néant» французских декадентов.¹⁷ «Будем же рассматривать дивные узоры покрывала; ведь мы не уловили самых пленительных линий, самых волшебных сочетаний. Знай, посвящаемый, что это покрывало ткем мы сами. Итак, прислушивайся к новым сладким обманам гиерофанта Сирен. Имя поэзии — Химера». Так говорит идеалистический символизм. Он говорит к современ-

* «Die Geisterwelt ist nicht verschlossen: dein Sinn ist zu, dein Herz ist todt». Слова Фауста, у Гёте.¹⁸

ности, которая рада его слушать; ибо она занята только двумя вещами: материалистической социологией и нигилистической психологией. Единственное возражение от современности декадентству — что оно равнодушно к общественности. Зато психология торжествует в сенаклях¹⁹ декадентов. Психиатры поправляют: «нет, психопатия». Это в данном случае безразлично. Важно в связи нашего рассуждения одно: что идеалистический символизм посвятил себя изучению и изображению субъективных душевных переживаний, не заботясь о том, что лежит в сфере объективной и трансцендентной для индивидуального переживания; важно, что он устремлен на сохранение души своей, в смысле ее утончения и обогащения ради нее самой, что в нем не дышит дух Диониса, требующий расточения души в целом, потери субъекта в великом субъекте и восстановления его через восприятие последнего как реальный объект.

Идеалистический символизм есть музыкальный монолог; напротив, реалистический символизм в последней своей сущности — хор и хоровод. Пафос реалистического символизма: чрез Августиново «*transcende te ipsum*»,²⁰ к лозунгу: «*a rebus ad reliora*».²¹ Его алхимическая загадка, его теургическая попытка религиозного творчества — утвердить, познать, выявить в действительности иную, более действительную действительность. Это — пафос мистического устремления к *Eus realissimum*,²² эрос божественного. Идеалистический символизм есть интимное искусство утонченных; реалистический символизм — келейное искусство тайновидения мира и религиозного действия за мир.

Идеалистический символизм — этап пути к великому всемирному идеализму, о котором пророчествует Достоевский в эпилоге к «Преступлению и наказанию», говоря, что будет время, когда люди перестанут понимать друг друга вследствие отрицания общеобязательных реальных норм единомыслия и одиночества и потому необычайно разившейся внутренней жизни каждой личности, идущей путями обособившегося, уединенного индивидуализма. Индивидуализм, прибавим, провозглашенный идеалистическим символизмом, даже не индивидуализм характера, какой мы встречаем в практических, не теоретических индивидуалистах минувших времен, в Борджиях и Наполеонах; но индивидуализм психологии, культ мимолетного ибо периферического опыта впечатлительности нашей, наиболее яркое выражение современной *mania psychologica*,²³

которая затемнила для нас самое понятие характера и обратила в наших глазах жизнь личности в сплошную зыбь противочувствий и смену аффектов. Формально и ближайшим образом идеалистический символизм расширит канонически прежние каноны или благоразумно отметет элементы, не поддающиеся строгой эстетической канонизации, и создаст новый Парнасс.

Реалистический символизм раскроет в символе *миф*. Только из символа, понятого как реальность, может вырасти, как колос из зерна, миф. Ибо миф — объективная правда о сущем. Миф есть чистейшая форма ознаменовательной поэзии. Недаром, по Платону, в гармонии антииндивидуалистического мира, ему желанного, задача поэта, «если он хочет быть поэтом, творить мифы».²⁴ Возможен ли еще миф? Где творческая религиозная почва, на которой он мог бы расцвести? Но отчего не спросить ближе: возможен ли реалистический символизм? Где вера в *realiora in rebus*?²⁵ Нам кажется, реалистический символизм существует. Если возможен символизм реалистический, возможен и миф.

VIII РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ СИМВОЛИЗМ И МИФОТВОРЧЕСТВО

Мы установили происхождение идеалистического символизма от античного эстетического канона чрез посредство Парнасса и происхождение реалистического символизма от мистического реализма средних веков чрез посредство романтизма и при участии символизма Гёте. Принцип идеалистического символизма был определен нами как психологический и субъективный, принцип реалистического символизма — как объективный и мистический. Для первого типа символ — средство, для второго — цель. Приближение к цели наиболее полного символического раскрытия действительности есть мифотворчество. Реалистический символизм идет путем символа к мифу; миф — уже содержится в символе, он имманентен ему; созерцание символа раскрывает в символе миф.

Мифотворчество возникает на почве символизма реалистического. Идеалистический символизм может дать новые воспроизведения древнего мифа, он украсит его и приблизит к современному сознанию, он вдохнет в него новое содержание философское и психологическое; но, гальванизуя его та-

ким образом или, если угодно, возводя его в «перл создания»,²⁶ он, во-первых, не сотворит нового мифа, во-вторых — отнимет жизнь у старого, оставив нам его мертвый слепок или призрачное отражение. Ибо миф — отображение реальностей, и всякое иное истолкование подлинного мифа есть его искажение. Новый же миф есть новое откровение тех же реальностей; и как не может случиться, чтобы кем-либо втайне обретенное постижение некоторой безусловной истины не сделалось всеобщим, как только это постижение возведено хотя бы немногим, так невозможно, чтобы адекватное ознаменование раскрывшейся познающему духу объективной правды о вещах не было принято всеми как нечто важное, верное, необходимое, и не стало бы истинным мифом, в смысле общепринятой формы эстетического и мистического восприятия этой новой правды.

Постигая то, что в творчестве типа идеалистического служит суррогатом мифа, мы изучаем душу художника, его субъективный мир и в той мере, в какой этот последний аналогичен нашему, ценим творение как отвечающее внутренним запросам времени и сказавшее за нас, что просилось на наши уста. В истинном же мифе мы уже не видим ни личности его творца, ни собственной личности, а непосредственно веруем в правду нового прозрения. Создание идеалистического символизма есть, при maximum'e его всенародности, только изобретение, суммирующее усилия наших исканий; миф, выросший из символа, принятого как ознаменование сознанной сущего, хотя и прикровенной реальности, есть обретение, упраздняющее самое искание до той поры, пока то же познание не будет углублено дальнейшим проникновением в его еще глубже лежащий смысл.

Ибо в те далекие эпохи, когда мифы творились воистину, они отвечали вопросам испытующего разума тем, что знаменовали *realia in rebus*. Не для того, чтобы украсить понятие солнца или окрасить его восприятие определенным оттенком, древний человек нарек его Титаном Гиперионом или лучезарным Гелиосом, но чтобы ознаменовать его ближе и правдивее, чем если бы он изобразил его в виде нечеловекоподобного светлого диска; представляя его неутомимым титаном или юным богом с чашею в руках, древний человек утверждал о нем нечто более действительное, нежели видимый диск. И когда приходил другой мифотворец и возражал первому, что Солнце не Гелиос и Гиперион вместе, а именно Гелиос, тогда как Гиперион его отец, — и когда пришли потом новые мифотворцы и сказали,

что Гелиос — Феб, и, наконец, еще позднее, пришли орфики и мистики и провозгласили, что Гелиос — тот же Дионис, что доселе известен был только как Никтелиос, ночное Солнце, — то спорили о всем этом испытатели сокровенного существа единой *ges*, и каждый стремился сказать о той же *ges* нечто углубленнейшее и реальнейшее, чем его предшественник, восходя, таким образом, от менее к более субстанциальному познанию вещи божественной. Сущность мифотворчества характернее всего сказывается в те мгновения колебаний, когда в ожидании расцветающего мифа, который должен быть не изобретением, а обретением, человек не знает в точности, каковою окажется скрытая сущность установленной, но еще не выявившейся мистическому сознанию или утраченной, забытой им религиозной величины. Отсюда надпись: «неведомому богу» на Афинском жертвеннике,²⁷ отсюда посвящение «или богу или богине» на алтаре Палатинском.

Из чего следует, что творится миф сновидением веры и является вещим сном, произвольным видением, «астральным» (как говорили древние тайновидцы бытия) гиероглифом последней истины о вещи сущей воистину. Миф есть воспоминание о мистическом событии, о космическом таинстве. Поистине небо сходило на землю, любило и оплодотворяло ее, как повествует Эсхил, говоря о ливне Урана, пролившемся на разверстную Гею.

В «Яри» С. Городецкого есть несколько не лучших в книге стихов, в которых молодой поэт, предчувствуя тайну мифа, метко очерчивает его происхождение.

Великая Мать

Ты пришла, золотая царица,
И лицо запрокинула в небо,
Розовея у тайн Диониса.
И колосья насущного хлеба
Розоватые подняли лица,
Чтобы зерна тобой налились.
Ты уйдешь, золотая царица,
Разольются всеобщные тени;
Но верна будет алому мигу
Рожь, причастница тайновидений,
И старуха, ломая ковригу,
Скажет сказку о перьях Жар-птицы.²⁸



Обложка книги
С. М. Городецкого «Яри»
(СПб., 1907)

Реальное мистическое событие — в данном случае брак Деметры и Диониса — событие, свершившееся в высшем плане бытия, сохранилось в памяти хлебных колосьев, так как душа вещей физического мира — в приведенных стихах: ржи — есть поистине причастница тайновидений и тайнодеяний плана божественного; и человек, причащаясь хлебу, делается в свою очередь причастником тех же изначальных тайн, которые и вспоминает неясно, только ознаменовательно памятью потусторонних событий: в этой смутности воспоминания — глубочайшее существо мифа. Явственного прозрения в мистерию брака между Логосом и Душой земли — в народном мифе и быть не может; и старуха, ломая ковригу, расскажет только далекую и неверную, при всей своей великой ознаменовательной правдивости, «сказку» про перья Жар-Птицы.

Так верит поэт, так он познает интуитивным своим познанием. Мифотворчество — творчество веры. Задача мифотворчества, поистине, — «вещей обличение невидимых». И реалистический символизм — откровение того, что художник видит как реальность в кристалле низшей реальности. Такое тайновидение мы встречаем у Тютчева, которого признаем величайшим в нашей литературе представителем реалистического символизма.

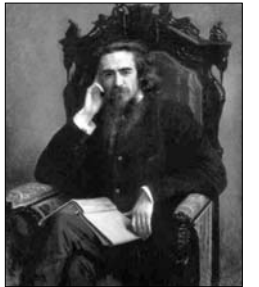
Все, что говорит Тютчев, он возвещает как гиерофант сокровенной реальности. Тоска ночного ветра и просонье шевелящегося хаоса, глухонемой язык тусклых зарниц и голоса разыгравшихся при луне валов; таинства дневного сознания и сознания сонного; в ночи бестелесный мир, роящийся слышно, но незримо, и живая колесница мироздания, открыто катящаяся в святилище небес; в естестве, готовом откликнуться на родственный голос человека, всеприсутствие живой души и живой музыки; на перепутьях родной земли исходивший ее в рабском виде под ношею креста Царь небесный — все это для поэта провозглашения объективных правд, все это уже миф.²⁹ Характерен для Тютчева, именно как представителя реалистического символизма, легкий налет поэтического изумления, родственного «философскому удивлению» древних,³⁰ — оттенок изумления, как бы испытываемого поэтом при взгляде на простые вещи окружающей действительности и, конечно, передающегося читателю вместе со смутным сознанием какой-то новой загадки или предчувствием какого-то нового постижения (ср., напр., стихотворение: «Тихой ночью, поздним летом, как на небе звезды реют...»³¹). Пушкин редко останавливается на этом

первом моменте восприятия, где воспринимаемое слишком преобладает над воспринимающим: он мгновенно преодолевает эту противоположность и, изображая, является уже в полной гармонии с изображаемым — истинный «классик».

У Владимира Соловьева внутренние события личной жизни, осознанные, говоря языком астрологов и алхимиков, в астральном плане, служат предметами его поэтического вдохновения так, что он только живописует совершившееся как реальный миф его личности: такова, например, поэма «Три свидания»³² и столько лирических стихотворений, посвященных общению с ушедшими. Вл. Соловьев ставит высшею задачей искусства задачу теургическую. Под теургической задачей художника он понимает преобразующее мир выявление сверхприродной реальности и высвобождение истинной красоты из-под грубых покровов вещества. В этом смысле говорил Соловьев в речах о Достоевском: «художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями».³³

Отсюда вытекает первое условие того мифотворчества, о котором говорим мы: душевный подвиг самого художника. Он должен перестать творить вне связи с божественным всеединством, должен воспитать себя до возможностей творческой реализации этой связи. И миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта, личным по своей арене, сверхличного по своему содержанию.

Попытки приближения к мифу в поэзии наших дней, конечно, еще далеки от той теургической цели, которую мы определили именем мифотворчества. Этим попыткам мы придаем значение прежде всего симптомов поворота — скажем лучше: солнцеворота — современной души к иному мировосприятию, реалистическому и психическому в одно и то же время. Не темы фольклора представляются нам ценными, но возврат души и ее новое, пусть еще робкое и случайное прикосновение к «темным корням бытия».³⁴ Не религиозная настроенность нашей лиры или ее метафизическая устремленность плодотворны сами по себе, но первое еще темное и глухонемое осознание сверхличной и сверхчувственной связи сущего, забрезжившее в минуты последнего отчаянья разорванных сознаний, в минуты, когда красивый калейдоскоп жизни стал уродливо искажаться, обращаясь в дьявольский маскарад, и причудливое сновидение переходит в удушающий кошмар.



Портрет философа В. Соловьева. 1885. Худ. Н. А. Крамской

В основу статьи лег доклад, прочитанный 6 марта 1908 г. в Петербургском литературном обществе — «Символизм и религиозное творчество». К 1908 г. русские символисты разделились на два лагеря («мистико-анархистов» и их противников), каждый из которых имел «свой» орган («Золотое руно» и «Весы»). Первые концентрировались главным образом в Петербурге, а вторые — в Москве. Иванов летом 1907 г. пережил кризис корпоративных пристрастий и глубокое внутреннее расхождение с Г. Чулковым (см.: *Обатнин Г. В.* Неопубликованные материалы Вяч. Иванова по поводу полемики о «мистическом анархизме» // *Лица: Биограф. альманах. М.; СПб., 1993. <Вып.> 3. С. 466–477*). К осени 1907 г. у супругов Ивановых созрела идея независимого литературного пути. В утверждении этой идеи большую роль сыграла внезапная смерть в октябре Л. Д. Зиновьевой-Аннибал (см.: *Обатнин Г. В.* Иванов-мистик: Окультурные мотивы в поэзии и прозе Вяч. Иванова (1907–1919 гг.). М., 2000). С результатами новой теории символизма Вяч. Иванов решил ознакомить московскую часть движения. Доклад Иванова, прочитанный в Москве два раза, вызвал бурную реакцию писателей круга «Весов». Выразителем настроения этого круга стал А. Белый, вступивший в полемику с Ивановым на самом докладе, эпистолярно и на страницах печати. В ответном письме к Белому от 9 апреля 1908 г. Иванов отклонял обвинения: «Если ты осуждаешь меня за мою лекцию, то принуждаешь осудить всю мою теоретическую деятельность с 1903 года, или интерпретировать всю ее как некий хитрый план для достижения каких-то посторонних целей. <...> Личный мой интерес здесь не при чем. Я не веду никакой “политики” in respublica litterarum. Я говорю от себя, а не от группы. Я не знаю, кто будет со мной и кто против меня, — как не знал этого и в эпоху „Кормчих звезд“ и „Поэта и Черни“» (РГБ. Ф. 109. Карт. 9. № 8. Л. 2, 3).

В статье «Realioга» Белый выставил обвинения о наличии в докладе Иванова намеков на конкретных литературных деятелей и посчитал нужным высказаться по существу нового ивановского кредо, вернув ему свой старинный упрек в подмене Христа Дионисом (Весы. 1908. № 5. С. 60–62). Иванов, на протяжении двух лет молчавший в полемике о «мистическом анархизме», счел необходимым защитить свою новую платформу, ответил А. Белому статьей «Б. Н. Бугаев и „Realioга“». Отклоняя упрек в «политичности», он открыто распределил современных писателей по наличию идеалистического или реалистического элемента в их творчестве, заметив: «Мне теории Б. Н. Бугаева о символизме чужды <...> Я не могу видеть ни предшественника, ни единомышленника в том, кто одной рукой утверждает „реализм“, а другой выделяет гносеологически апробированные „нормы“ и шаблоны для идеалистического идолотворчества» (Весы. 1908. № 7. С. 77, 75).

Полемика была продолжена Белым осенью 1908 г. в публичной лекции «Символизм и русское искусство», где он подробно охарактеризовал эстетические и религиозные воззрения Иванова, особо остановившись на концепции «реалистического символизма» (Весы. 1908. № 10. С. 47–48). В своем ответе, напечатанном в следующем номере журнала, Иванов подробно отвечал на всю критику Белого (под названием «Экскурс: Эстетика и исповедание» ответ Иванова вошел в сборник «По звездам»). В спор вмешался С. Городецкий, пытавшийся в статье с прозрачным названием «Идолотворчество» (Золотое руно. 1909. № 1) применить понятия «реализм» и «иллюзионизм» к задаче описания текущей модернистской литературы. Полемика, однако, скорее обозначила начало процесса идейного схождения Иванова с Белым,

завершившегося к 1910 г., как это выяснилось в обсуждении статьи «Заветы символизма».

В настоящем издании воспроизводятся главки V–VIII, имеющие программный характер.

¹ Оценка сонета Бодлера была повторена Ивановым позднее, в статье «Symbolismo» (*Иванов. Т. II. С. 663–664*). Не исключено, что, обращая свое внимание на соответствия, Иванов подспудно имеет в виду важность этой идеи для творчества ранних русских символистов. См., например: «Есть тонкие властительные связи / Меж контуром и запахом цветка...» из «Сонета к форме» (1895) В. Брюсова, «Есть соответствия во всем...» Ф. Сологуба (1898).

² См.: *Бальзак О.* Собр. соч.: В 24 т. М., 1960. Т. 19. С. 309; 254.

³ Сочинение немецкого мистика Якова Бёме «Аурога или Утренняя заря в восхождении», изданное в «Musaete» в 1914 г., предварялось посвященным Бёме стихотворением Новалиса в переводе Иванова.

⁴ Цитата из стихотворения Гёте «Zueignung» (1784). (*Goethes Werke. Weimar, 1887. Vol. 1. S. 7*). В переводе Б. Левика: «Чтоб истина счастливицу даровала / Поэзии святое покрывало» (*Гёте И.-В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1975. Т. 1. С. 51*).

⁵ ...«*das absolut Reelle; je poëtischer, je wahrer*» — «абсолютная Реальность; чем поэтичнее, тем правдивее» (*нем.*). Неточная цитата из «Фрагментов» Новалиса. В оригинале: «Die Poësie ist das ächt absolut Reelle. Dies ist der Kern meiner Phil<osophie>. Je poëtischer, je wahrer» (*Novalis. Werke. Briefe. Dokumente. Heidelberg, 1957. Bd. 3: Fragmente II. S. 43 (N 1899)*).

⁶ Цитата из романа И.-В. Гёте «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (1821–1829). В переводе Н. А. Холодковского см.: *Гёте И.-В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1979. Т. 8. С. 224*.

⁷ Эту фразу в переводе Н. А. Холодковского см. там же, немецкий текст дан со слов «дабы она...» до конца предложения.

⁸ Начало заключительной реплики трагедии И.-В. Гёте «Фауст», ставшей концептуальным манифестом русского символизма, — например, было поставлено эпиграфом к сборнику стихов Д. С. Мережковского «Символы» (СПб., 1892); в переводе Б. Л. Пастернака: «Все быстротечное — / Символ, сравненье» (*Гёте. Фауст. М., 1960. С. 577*).

⁹ Цитата из романа И.-В. Гёте «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (кн. 2, ч. 8).

¹⁰ См.: 3 Цар. 6.

¹¹ Цитируется первая строфа стихотворения П. Верлена «Искусство поэзии» («Art poétique», 1882). В переводе В. Брюсова:

О музыке на первом месте!
Предпочитай размер такой,
Чтоб зыбок, растворим, и вместе
Не давит строгой полнотой.

(*Верлен П.* Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова. М., 1911. С. 97)

¹² «Риторике сломай ты шею!» (*фр.*) — См.: Там же. С. 98.

¹³ Иванов перевел стихотворение Ш. Бодлера «Красота» («La Beauté»); вошло в сборник «Cog ardens» (*Иванов. Т. II. С. 347*); первая публикация: Вопросы жизни. 1905. № 4/5. С. 152)

¹⁴ Имеется в виду известное стихотворение Ф. Вьеле-Гриффена «Золото», основная идея которого выражена в следующих строках: «Из жизни медленной и вялой / Я сделал трепет без конца. / Мир создан волей мудреца...» (Чтец-декламатор. Киев, 1909. Т. IV. С. 139, а также: *Мировая муза: Антология современной поэзии западноевропейской и русской* / Сост. Сергеем Городецким. СПб., 1913. Т. I: Франция. С. 93–94, пер. В. Брюсова). Лирический герой стихотворения, в частности, «делает» золото «из солнца и горсти песку».

¹⁵ Группа английских поэтов и художников (Д. Росетти, А. Суинберн и др.), основанная в 1848 г.

¹⁶ Ср., например, пафос художественной и философско-критической деятельности Д. С. Мережковского 1890-х гг. («Голстой и Достоевский», стихотворение «Дети ночи» и т. д.).

¹⁷ «великое Ничто» (*фр.*). Выражение, восходящее к словоупотреблению французских символистов (Малларме, Вьеле-Гриффена, Лафорга). В негативном смысле использовалось Ивановым в ряде произведений. Ср. «зияющее Ничто» из статьи «Достоевский и роман-трагедия» (*Иванов*. Т. II. С. 430), а также в поэзии: «Качая мглой, встает Ничто...» (Там же. С. 264), см. также «Не Ничто глядит с небес...» (*Иванов*. Т. III. С. 628) авторский комментарий к стих. «Аз и Есмь лучит алмаз...» из поэмы «Человек» (*Иванов*. Т. IV. С. 742) и др. В комментарии Р. Берда указано также на «даосийский» диптих К. Бальмонта «Великое ничто» (1903) (см.: *Ivanov V. Selected Essays* / Transl. and with notes by Robert Bird; Ed. and with introduction by Michael Wachtel. Evanston, 2001. P. 244).

¹⁸ Неточная цитата из первого монолога Фауста, вызывающего духов (ч. 1, акт 1). В переложении Б. Пастернака: «Мир духов рядом, дверь не на запоре, / Но сам ты слеп, и все в тебе мертво» (*Гёте*. Фауст. М., 1960. С. 58).

¹⁹ «Сенакль» — литературный кружок французских романтиков, появившийся в 1820 г. Здесь — салон.

²⁰ Неточная цитата из сочинения Блаженного Августина «Об истинной религии» (гл. XXXIX): «...старайся познать, что такое высшее согласие: вне себя не выходи, а сосредоточься в самом себе, ибо истина живет во внутреннем человеке; найдешь свою природу изменчивую — стань выше самого себя» (Творения Блаженного Августина, епископа Иппонийского. Киев, 1912. Ч. VII. С. 61).

²¹ «от реального к более реальному» (*лат.*). В полемическом отклике на лекцию Иванова А. Белый выступил, в частности, против сравнительной степени слова «realioga» в этом лозунге Иванова, усматривая в этом двойственность подхода Иванова к Богу. Иванов отвечал своему критику: «Что касается сравнительной степени „realioga“ (заголовок полемики), которая не нравится моему оппоненту тем, что она — сравнительная степень, а не превосходная, — то это только прискорбный промах критика in rebus mysticis. Res realissima есть Ens realissimum в единственном числе. Художник восходит a realibus ad realioga» (Весы. 1908. № 7. С. 76).

²² «реальнейшее сущее (бог)» (*лат.*)

²³ «психологическое помешательство» (*лат.*)

²⁴ Отсылка к любимой цитате Иванова из речи Сократа в диалоге Платона «Федон» (§ 61b). В переводе Н. Д. Виноградова: «...поэту нужно, если он намерен быть поэтом, сочинять сказания, а не рассуждения...» (Федон: Диалог об идее «бессмертия» философа классической древности Платона. М., 1891.

С. 13); ср. перевод С. П. Маркиша: «Я понял, что поэт, если только он хочет быть настоящим поэтом, должен творить мифы, а не рассуждения» (*Платон*. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 11). Иванов неоднократно цитировал это признание Сократа, сделанное им в темнице в ожидании смерти, в том, что он, повинувшись приказанию во сне, сочинил гимн в честь Аполлона и переложил в стихи несколько басней Эзопа.

²⁵ «более реальное в корне (вещей)» (*лат.*).

²⁶ Аллюзия на слова Н. В. Гоголя из зачина 7-й главы «Мертвых душ»: «...много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести её в перл созданья...» (*Гоголь*. Т. 6. С. 134).

²⁷ См.: Деян. 17: 23.

²⁸ Цитируется первое из трех стихотворений цикла «Великая Мать» (пунктуационные разночтения и иное строфическое оформление), см.: *Городецкий С. Ярь: Стихи лирические и лироэпические*. СПб., 1907. С. 63. С именем Городецкого Иванов в 1906 г. связывал свои литературные и житнетворческие надежды (см.: *Дешарт О. Введение* // *Иванов*. Т. I. С. 98–102), которые отразились в его рецензии на «Ярь» (Критическое обозрение. 1907. № 2).

²⁹ Предложение насыщено аллюзиями на следующие строки из стихотворений Ф. И. Тютчева:

О чем ты воешь, ветр ночной?
О чем так сетуешь безумно?
.....
О, бурь заснувших не буди
Под ними хаос шевелится!
(«О чем ты воешь, ветр ночной?..», 1835)

Одни зарницы огневые,
Воспламеняясь чередой,
Как демоны глухонемые,
Ведут беседу меж собой.
(«Ночное небо так угрюмо...», 1865)

Мир бестелесный, слышный, но незримый
Теперь роится в хаосе ночном...
(«Как сладко дремлет сад темно-зеленый...», 1835)

Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес.
(«Видение», 1828–1829)

Скажи заветное он слово —
И миром новым естество
Всегда откликнуться готово
На голос родственный его
(«Колумб», 1844)

Удрученный ношей крестной,
 Всю тебя, земля родная,
 В рабском виде царь небесный
 Исходил, благословляя.
 («Эти бедные селенья...», 1855)

³⁰ Аллюзия на слова Аристотеля из «Метафизики» (1, 981–982b) и Платона из диалога «Теэтет» (155d) о том, что удивление — начало всякой философии.

³¹ Стихотворение Ф. И. Тютчева «Тихой ночью, поздним летом, как на небе звезды реют...» (1849).

³² Поэма Вл. Соловьева «Три свидания» (1898) повествует о трех родственных мистических потрясениях, оставивших глубокий след в сознании поэта и философа: «...самое значительное, что до сих пор случилось со мной в жизни» (Соловьев В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 132).

³³ Цитата из первой из «Трех речей в память Достоевского» Вл. Соловьева (Собрание сочинений В. С. Соловьева. СПб., <б. г.>. Т. III: 1877–1884. С. 173–174).

³⁴ Цитата из статьи Вл. Соловьева «Поэзия Ф. И. Тютчева» (1895).



ЗАВЕТЫ СИМВОЛИЗМА*

I

Мысль изреченная есть ложь.¹ 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»...

* В основу этой статьи положены автором две речи, произнесенные им в марте этого года — в московском Обществе свободной эстетики и в петербургском Обществе ревнителей художественного слова. Следующая статья («О современном состоянии русского символизма») — ответный доклад, представленный А. А. Блоком Обществу ревнителей художественного слова.

Взрывая, возмутишь ключи:
 Питайся ими, и молчи...²

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 омертвелые 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, открывается «мистический» смысл бытия, будет ощущать словесное приписание 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 terminorum³ 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».

II

В поэзии Тютчева русский символизм впервые творится как последовательно применяемый метод и внутренне определяет-

Впервые: Аполлон.
 1910. № 8. Отд. I.
 С. 5–20.



Обложка журнала
 «Аполлон». 1910. № 8

ся 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.⁴

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»...⁵

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».⁶

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 средюю,
Деля, не съединяет их?⁷

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.⁸

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»,⁹ брошенного 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 лучшее в творчестве есть погружение в тот созерцательный экстаз, когда «нет преграды» между нами и «обнаженной бездной», открывающейся — в Молчании.

Есть некий час всемирного молчанья,
И в оный час явлений и чудес
Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес.¹⁰

Тогда, при этой ноуменальной открытости возможным становится творчество, которое мы называем символическим: все, что оставалось в сознании феноменального, «подавлено беспмятством», —

Лишь Музы девственную душу
В пророческих тревожат боги снах.¹¹

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...¹²

Среди темной «неизмеримости» открывается в поэте двойное зрение. «Как демоны глухонемые»,¹³ перемигиваются между собою светами Макрокосм и Микрокосм. «Что вверху, то и внизу».¹⁴

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины;

И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены.¹⁵

То же представление о поэзии как об отражении двойной тайны — мира явлений и мира сущностей — мы находим под символом «Лебеда»:

Она между двойною бездной
Лелеет твой всезрящий сон —
И полной славой тверди звездной
Ты отовсюду окружен.¹⁶

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.



Ф. И. Тютчев. Фото.
1856

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?¹⁷

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.¹⁸

Слово-символ делается магическим внушением, *приобщающим* слушателя к мистериям поэзии. Так и для Баратынского — «поэзия святая» есть «гармонии таинственная власть», а душа человека — ее «причастница».¹⁹ Как далеко это воззрение от взглядов XVIII века, еще столь живучих в Пушкине, на адекватность слова, на его достаточность для *разума*, на непосредственную общительность «прекрасной ясности»,²⁰

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 умилоствлять 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» (кратер) означает душу, и «лира» — мир, и «пещера» — рождение, и «Астерия» — остров Делос, а «Скамандрий» — отрока Астианакса, сына Гекторовы, — 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 (δόξα)²¹ относится к иллюзии реального бытия или бытию потенциальному (μή ὄν).²²

Учение Риккерта 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 нравственную ценность, помогает нам 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).²³ Слова первобытной естественной речи прилегли 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 позна-

ние и воспитать — или только посеять — в людях ощущение истины как религиозной и нравственной нормы.

Так владели изначальные «пастыри народов» тою речью, которую эллины 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 земной части и надеда,²⁴ 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 отдельных 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, основною внутреннею формою которой является суждение аналитическое; вторая, ныне случайно примешенная к первой, обвиняющая священою золотою омелью дружные с нею дубы поэзии и глушащая паразитическим произрастанием рассадники науки, поднимающаяся тучными колосьями родного злака на пажитях вдохновенного созерцания и чуждыми плевелами на поле, вспаханном плугами точного мышления, — будет речь мифологическая, основною формою которой послужит «миф», понятый как синтетическое суждение,²⁵ 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.

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 беспечное для жизни и затворившееся от нее в свой обособленный мир творчество.²⁶ Пушкинский Поэт помнит свое назначение — быть религиозным устройтеlem 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 мирозидительной гармонии, и не риторическая метафора — изгнание «непосвященных».

Задачею 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, запечатлеало в незабываемых речениях (*ρήματα*) 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 наследия поре поэзии выразилось в следующих явлениях:

1) в подсказанном новыми запросами личности новомобретении символической энергии слова, не порабощенного долгими веками служения внешнему опыту благодаря религиозному преданию и консерватизму 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 утончение внешней восприимчивости и внутренней чувствительности послужило целям опыта в поисках нового миропостижения и самый иллюзионизм был пережит 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 присягою в верности раздавшемуся на западе многозначительному, но и многосмысленному лозунгу. Ближайшее изучение нашей «символической школы» покажет впоследствии, как поверхностно было это влияние, как юношески непродуманно 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»,²⁷ двух лириков, которым предшествует в преемстве символического предания нашей поэзии, по умоначертанию и художественному методу, Тютчев, истинный родоначальник нашего истинного символизма.

Тютчев был не одинок как зачинатель течения, предназначенного — мы верим в это — выразить в будущем заветную святыню 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; Баратынский, чья задумчивая и глухо-торжественная 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 волшебнo-зыблемым покрывалом причудливого мифа; наконец, серафический (как говорили в средние века) и вместе демонический (как любил выражаться Гёте) Лермонтов, в гневном мятеже и в молитвенном умилении равно томимый «чудным желаньем», тоской по таинственному свиданию и иным песням, чем «скучные песни земли», — Лермонтов,²⁸ 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 искусства 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 (realiora); ознаменование соответствий и соотношений между явлением (оно же — «только подобие», «nur Gleichniss») ²⁹ 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, каковое непосредственно ощущается потом 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 (иератической транскрипцией) внутреннего опыта.

Историческою задачею новейшей символической школы было раскрыть природу слова как символа и природу поэзии как символики 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 символического пафоса в переживаемом нами всеобщем сдвиге системы духовных ценностей, составляющих культуру как миросозерцание.

VI

В пределах эволюции нашего новейшего символизма обобщающее изучение легко различает два последовательные 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 глашатаем казалось, будто все этим сказано) — научился человек дерзать и «быть как солнце», ³⁰ 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, ³¹ еще не понятное до конца, уже звучало в душе поэта как повелительный призыв, как обет Фауста — «к бытию высочайшему стремиться неустанно» («zum höchsten Dasein immerfort zu streben»). ³² Слово-символ обещало стать священным откровением или чудотворною «мантрой», расколдовывающей мир. Художникам предлежала задача целно воплотить в своей жизни и в своем творчестве (непременно и в подвиге жизни как в подвиге творчества!) миросозерцание мистического реализма или — по слову Новалиса — миросозерцание «магического идеализма»; ³³ 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, страдательской тени, бессмертный Врубель!.. ³⁴

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 звенящею 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 ³⁵ волшебных чудес показался им отныне мир, не солнечною лирой, ожидающею вдохновенных перстов лирика-чародея, — но грудю «пепла», ³⁶ озираемую мертвенным взором Горгоны. В творениях З. Н. Гиппиус, Федора Сологуба, Александра Блока, Андрея Белого слышались крики последнего отчаяния. Солнцеподобный, свободный человек оказался раздавленным «данностью» хаоса червем, бессильно упорствующим утвердить в себе опровергнутого действительностью бога. Паладину Прекрасной Дамы



Триптих «Фауст». 1896.
Худ. М. А. Врубель

приснилась она «картонною невестой».³⁷ 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 произнесения 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.³⁸ 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 — взрастить 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 закланного 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»³⁹ 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...

«Парнассизм» 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.

VII

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 неязщество 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 устремлениям 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 поработает стихию. Дальнейшие пути символизма обусловлены, по нашему мнению, победою и господством того начала в душе художника, которое мы назвали бы «внутренним канонам».

Под «внутренним канонам» мы разумеем: в переживании художника — свободное и цельное признание иерархического порядка реальных ценностей, образующих в своей согласии 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. Как только формы право соединены и соподчинены, так тотчас художество становится

ся живым и знаменательным: оно обращается в ознаменованное тайновидение прирожденных форм соотношений с высшими сущностями и в священное тайнодействие любви, побеждающей разделение форм, в теургическое, преобразующее «Fiat». ⁴⁰ Его зеркало, наведенное на зеркала раздробленных сознаний, восстанавливает изначальную правду отраженно, исправляя вину первого отражения, извратившего правду. «Зеркалом зеркал» — «spesulum spesulogum» — 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 раздельности случайно выявленных и как бы вырванных из связи целого соответствий; он еще не прозрел до конца и «видит проходящих людей как деревья». В символике последних достижений, путь к которым ведет чрез «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 грёзах,
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...⁴¹

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, готовою 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: «Veniat! Fiat!..»⁴² — «Так и ты, встречая бога, — сердце, стань! сердце, стань!.. У последнего порога, сердце, стань... сердце, стань...»⁴³

«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!⁴⁴

И Душа Мира — откуда? из синеющего ли кристалла не сказанных далей? из голубого ли нимба неизреченной близости? — отвечает поэту:

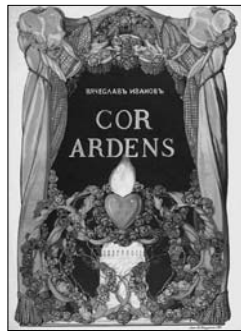
Я ношу кольцо,
И мое лицо —
Кроткий луч таинственного «Да»...⁴⁵

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.* Отныне — если суждено ему *быть* — он будет *упрощать*. Прежде символы были разрознены и рассеяны, как россыпь драгоценных камней (и отсюда проистекало преобладание лирики); отныне символические творения будут подобны символам-монолитам. Прежде была «символизация»; отныне будет *символика*. Цельное мирозерцание поэта откроет 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 увенчание и торжество чрез прохождение вратами смерти; мистерия — победа над смертью, положитель-

* «В современной литературе лирический элемент, кажется, самый могущественный... Самое большее, что может сделать лирика, это — усложнять переживания, — загромождая душу невообразимым хаосом и сложностью». А. Блок, предисловие к «Лирическим драмам». ⁴⁶



Обложка книги
Вяч. Иванов
«Cor Ardens.
Ч. 1» (М., 1911).
Худ. К. А. Сомов

ное утверждение личности, ее воскресение. Трагедия — всегда реализм, всегда — миф. Мистерия — упразднение символа как подобия и мифа как отраженного действия; восстановление символа как воплощенной реальности и мифа как осуществленного «fiat»...

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 клише школы истерлись. Новое не может быть куплено никакою другою ценой, кроме внутреннего подвига личности. О символе должно помнить завет: «Не приемли всуе». И даже тот, кто не всуе приемлет символ, должен шесть дней делать — как если бы он был художник, вовсе не знающий о «realioga», — и сотворить в них все дела свои, чтобы один, седьмой день недели отдать, в выше истолкованном, торжественном смысле,

— для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.⁴⁷



Новая расстановка литературных сил русского символизма стала явной в полемике вокруг публичных выступлений Иванова с докладом, послужившим основой для статьи «Заветы символизма». Впервые доклад был прочитан под названием «О новых литературных группировках» в московском Обществе свободной эстетики 17 марта 1910 г. Брюсов резюмировал обсуждение ивановского выступления в ретроспективной записи: «В Москве был Вяч. Иванов. Сначала мы очень дружили. Потом Вяч. Иванов читал в „Эстетике“ доклад о символизме. Его основная мысль — искусство должно служить религии. Я резко возражал. Отсюда размолвка. За Вяч. Иванова стояли Белый и Эллис. Расстались с Вяч. Ив. холодно» (*Брюсов В.* Дневники. М., 1927. С. 142; ср: *Брюсов В. Я.* Письма к П. П. Перцову, 1903–1910 / Публ. и предисл. Г. Лелевича // Печать и революция. 1926. № 7. С. 40 (письмо от 23 марта 1910 г.)).

Значительный резонанс вызвало выступление Иванова в петербургском Обществе ревнителей художественного слова (о нем см.: *ЛН.* Т. 92, кн. 3. С. 356), состоявшееся 27 марта 1910 г. Накануне Иванов писал Блоку: «Дорогой Александр Александрович, приходите завтра в „академию“ — я буду говорить о современном состоянии символизма и есть ли еще символизм (то, что вызвало „сенсацию“ в моих кругах в Москве и идейный раскол с Брюсовым)» (письмо от 25 марта 1910 г.; Из переписки Александра Блока с Вяч. Ивановым / Публ. Н. В. Котрелева) // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. М., 1982. Т. 41, № 2. С. 170). Конспект речи Иванова, составленный присутствовавшим Блоком, см.: *Блок А. А.* Записные книжки. М., 1965. С. 167–170. Этот конспект обнаруживает значительные разночтения между докладом

и печатным текстом, отмеченные уже современниками (см.: *Пяст В.* Нечто о каноне // Труды и дни. 1912. № 1. С. 25–35). Обсуждению доклада было посвящено отдельное заседание «Общества ревнителей художественного слова», состоявшееся 1 апреля 1910 г. (конспект выступлений участников этого обсуждения, сделанный Ивановым, опубликован и проанализирован в работе: *Кузнецова О. А.* Дискуссия о состоянии русского символизма в «Обществе ревнителей художественного слова» (обсуждение доклада Вяч. Иванова) // Русская литература. 1990. № 1. С. 200–207). Блок должен был присутствовать и на этом заседании, но оно неожиданно было перенесено на один день раньше, и 31 марта он извинялся перед Ивановым: «...сейчас пришла повестка из „Академии“, а я твердо рассчитывал на пятницу. Кроме того, завтра мне мистически необходимо слышать „Зигфрида“, я не успел бы написать Вам ответ. Кажется, это и к лучшему. Хоть мне ясно, что говорить, но я затрудняюсь еще в формулировке» (*Белькинд Е. Л.* Блок и Вячеслав Иванов // Блоковский сборник. Тарту, 1972. <Т.> II. С. 376). Ответом Иванову стала статья Блока «О современном состоянии русского символизма» (наст. изд., с. 322–333).

Публикация обеих статей еще более обострила полемику, перенеся ее на страницы печати. Одним из первых откликов стал памфлет Брюсова «О „речи рабской“, в защиту поэзии» (*Аполлон.* 1910. № 9), где автор постулировал автономность искусства от религии. Он был сочувственно встречен С. Маковским и восторженно «молодой редакцией» «Аполлона», где Иванов первоначально играл важную роль, являясь вместе с А. Бенуа, И. Анненским и самим редактором одним из его теоретиков. Иванов отозвался о статье Брюсова в письме к последнему от 13 ноября 1910 г.: «С твоей полемикой я не согласен, не вижу в ней желаний понять меня и досаду на ее — так мне показалось — не вполне дружелюбный или не вполне серьезный тон; незнающие могут подумать невесть что» (*ЛН.* М., 1876. Т. 85. С. 530; ответное письмо Брюсова от 28 ноября 1910 г. см.: Там же. С. 531). Андрей Белый, вспоминая в конце октября в письме к Блоку, что на чтении Иванова в «Обществе свободной эстетики» «взаимное понимание создало из его выступления *событие*» (*Андрей Белый и Александр Блок.* Переписка, 1903–1909. М., 2001. С. 377), включился в полемику статьей «Венок или венец» (наст. изд., с. 425–429), где подверг резкой критике выкладки Брюсова, солидаризировавшись тем самым с Ивановым и Блоком. Расстановка литературных сил, возникшая в результате этой полемики, во многом обусловила появление замысла журнала «Дневники трех писателей»; реальное воплощение этого замысла — журнал «Труды и дни».

Предмет описанных дебатов был воспринят Д. С. Мережковским как вариант «декадентского самолюбования» (*Мережковский Д. С.* Балаган и трагедия // Русское слово. 1910. 14 сент. № 211. С. 2–3). На эту «диффамацию по пункту общественности» (из письма Иванова к С. Городецкому от 10 ноября 1910 г. // РГБ. Ф. 109. Карт. 9. № 24. Л. 5 об. (копия М. М. Замятиной)), так же как и на статью Брюсова Иванов собирался отвечать печатно (см.: *ЛН.* Т. 85. С. 530). Это намерение, скорее всего, не осуществилось.

Полемическая заостренность статьи Иванова, вызвавшая значительный резонанс в символистских кругах, осталась практически незамеченной критиками либерально-народнических изданий (отклики см.: *Мокиевский П.* Теория познания философов и дьявольский сплав символистов // Русское богатство. 1910. № 11. Отд. II. С. 112–120; см. также: *Адрианов С.* Критические наброски // Вестник Европы. 1910. № 10. С. 386–398).

- ¹ Цитата из стихотворения Ф. И. Тютчева «Silentium!» (1830).
- ² Цитируется то же произведение.
- ³ «учетверение терминов» (*лат.*), т. е. нарушение правила, что в силлогизме должно быть не более и не менее трех терминов. Здесь использовано как синоним логической ошибки.
- ⁴ Первые две строфы стихотворения Тютчева «О, вещая душа моя!..» (1855).
- ⁵ Цитаты из стихотворений Тютчева «Декабрьское утро» (1859), «Святая ночь на небосклон взошла...» (1848–1850), «Как сладко дремлет сад темно-зеленый» (1835).
- ⁶ Цитата из стихотворения «Весна» («Как ни гнетет рука судьбины...», 1838).
- ⁷ Из стихотворения Тютчева «Смотри, как запад разгорелся» (1838).
- ⁸ Цитата из стихотворения «О чем ты воешь, ветер ночной?» (1835).
- ⁹ Неточные цитаты из стихотворения Тютчева «День и ночь» (1839).
- ¹⁰ Первая строфа стихотворения Тютчева «Видение» (1828–1829).
- ¹¹ Два последние стиха того же произведения.
- ¹² Цитата из стихотворения Тютчева «Сны» («Как океан объемлет шар земной...», <1829>).
- ¹³ Из стихотворения Тютчева «Ночное небо так угрюмо» (1865).
- ¹⁴ Неточная цитата из «Изумрудной скрижали» («Tabula smaragdina»), приписываемой средневековому алхимику Гермесу Трисмегисту (см. полный текст: Рабинович В. Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. М., 1979. С. 369).
- ¹⁵ Последняя строфа стихотворения Тютчева «Сны» («Как океан объемлет шар земной...», <1829>).
- ¹⁶ Последняя строфа стихотворения Тютчева «Лебедь» (1828–1829).
- ¹⁷ Цитата из стихотворения Тютчева «Silentium!» (1830).
- ¹⁸ Последние две строфы стихотворения Тютчева «Весна» (1838).
- ¹⁹ Цитаты из стихотворения Е. А. Баратынского «Болящий дух врачует песнопенье...» (<1832>).
- ²⁰ Намек на М. Кузмина, программная статья которого «О прекрасной ясности. Заметки о прозе» появилась в «Аполлоне» (см. с. 588–593 наст. изд.)
- ²¹ «мнение» (*греч.*), в его противопоставлении «знанию».
- ²² «не-сущее, не-существующее» (*греч.*). Термин Платона, обозначающий видимый мир, отражение мира «сущего», мира идей. Рассуждения о бытии не-сущего см. в диалоге Платона «Софист» (§ 258d-e) (см. также примеч. 36 к статье «Копье Афины»).
- ²³ «отец есть добр» (*лат.*), аллюзия на Мф. 19: 17. Рассуждения Иванова о функции глагола-связки «быть», вероятно, имеют своим источником идеи И. Канта, ср.: «Относительное словечко *есть* в суждении имеет целью именно отличить объективное единство данных представлений от субъективного» (Кант И. Критика чистого разума / Пер. Н. Лосского. СПб., 1907. С. 103).
- ²⁴ Имеется в виду стихотворение Ф. Шиллера «Раздел земли» (1795).
- ²⁵ Различие между аналитическими и синтетическими суждениями введено Кантом в трактате «Критика чистого разума» (1781). По его определению, синтетические суждения — это те, в которых объем значений предиката больше объема значений субъекта (и напротив — в аналитических предикат содержится в субъекте); см.: Кант И. Критика чистого разума. СПб., 1907. С. 29 и далее.

- ²⁶ Намек на прочтение этого стихотворения «эстетической критикой» XIX в. (А. В. Дружинин, братья Майковы).
- ²⁷ Общее название четырех поэтических сборников А. Фета (1883–1891).
- ²⁸ Имеется в виду стихотворение «Ангел» (1831). Вопрос о влиянии Лермонтова на творчество Иванова поставлен в статье Н. В. Котрелева (см. Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 180). Конец фразы, возможно, представляет собой парафраз стиха «Из пламя и света рожденное слово» из стихотворения Лермонтова «Есть речи — значенье...» (1840).
- ²⁹ См. прим. 8 к статье «Две стихии в современном символизме» (наст. изд., с. 279).
- ³⁰ «Быть как солнце» — аллюзия на название сборника Бальмонта «Будем как солнце» (1903).
- ³¹ См. примеч. № 27 к статье «Две стихии в современном символизме» (наст. изд. с. 281).
- ³² Излюбленная Ивановым цитата из монолога Фауста (ч. II, акт I; *Goethe J. W. Faust. Der Tragödie.* Hamburg, 1960. S. 199). См. в переводе Б. Пастернака: «Тянуться вдаль мечтою неустанной / В стремленье к высшему существованию» (*Гёте.* Фауст. М., 1960. С. 260).
- ³³ «Магический идеализм» — одно из центральных понятий романтизма, теснее всего связанное с именем Новалиса, не раз использовавшего его в своих «Фрагментах» (см. «Mein magischer Idealismus»; *Novalis Schriften.* Jena, 1907. Bd. III. S. 107) и возводившего его к философии Канта и Фихте (*Ibid.* S. 16). Немаловажно также, что «идеализм» был для Новалиса связан с «реализмом», «магическим» в том числе (*Ibid.* S. 97).
- ³⁴ М. А. Врубель умер в апреле 1910 г., и, таким образом, поминание его кончины было введено Ивановым в журнальный текст публикации.
- ³⁵ Средневековый индийский султанат, богатый алмазами, с одноименной столицей, чья крепость славилась своими архитектурными чудесами.
- ³⁶ Намек на заглавие поэтической книги А. Белого «Пепел» (1909).
- ³⁷ Своей «картонной невестой (подругой)» Пьеро не раз называет Коломбину в драме А. Блока «Балаганчик» (1906).
- ³⁸ Имеется в виду «уход» и деятельность А. М. Добролюбова по созданию религиозной организации своих единомышленников (см.: *Азадовский К. М.* Путь Александра Добролюбова // Блоковский сборник. Тарту, 1979. <Т.> III. С. 121–146), а также работа Д. С. Мережковского по организации Религиозно-философских собраний и его религиозно-общественная публицистика в целом.
- ³⁹ См. примеч. № 21 к статье «Две стихии в современном символизме» (наст. изд. с. 280).
- ⁴⁰ В тексте сборника «Борозды и межи» (1916), куда вошла статья Вяч. Иванова, было: «Буди».
- ⁴¹ Четвертая и пятая строфы стихотворения А. Фета «Измучен жизнью, коварством надежды...» (1864; «солнце мира» у Фета со строчной буквы).
- ⁴² В тексте сборника «Борозды и межи» было: «Гряди! Буди!»
- ⁴³ Цитата из стихотворения Иванова «Менада» (*Иванов. Т. II.* С. 228; сб. «*Cor ardens*»).
- ⁴⁴ Цитата из стихотворения Иванова «Огненосцы» (Там же. С. 241, сб. «*Cor ardens*»).
- ⁴⁵ Цитата из стихотворения Иванова «Красота» (*Иванов. Т. I.* С. 517; сб. «Кормчие звезды»).

⁴⁶ Имеется в виду издание: Блок А. А. Лирические драмы: Балаганчик; Король на площади; Незнакомка. «Музыка к Балаганчику» / <Соч.> М. А. Кузмина. СПб.: Шиповник, 1908.

⁴⁷ Цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Поэт и толпа» (1828).



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», с. 178.¹

1

Если, поэт, я умею *живописать* словом («живописи подобна поэзия», — «ut pictura poësis»² — 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, сообразно 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»),³ — так говорила об этом нежном насилии устами Горация классическая поэтика),³ — 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 отвечает слушатель всем содроганием 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 мной другим, нежели я, голосом, не унисоном ее психологической периферии, 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...

2

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 влагой 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.⁴ От влюбленности в прекрасное тело душа, вырастая, восходит до любви к Богу. Когда эстетическое переживается эротически, художественное творение становится символическим. Наслаждение красотой, подобно влюблен-

Впервые: Труды и дни. 1912. № 1. С. 3-10 (М., 1916).



Обложка журнала «Труды и дни». 1912. № 1

ности 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), — происходит 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:

Per che il terzo sia presente,
E che quel terzo sia l'Amor.⁵

3

L'Amór / che muove il Sóle / e l'altre stéllé — «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 ритмические 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 словорасположения. Они разделены низинами ритма, неопределенными, темными «*muove*» («движет») и «*altre*» («другие»). В промежутках между сияющими очертаниями тех трех понятий 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, изъясняющего 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 (ἱερόζ λόγοζ) есть слово, как λῶγοζ.

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.⁶ 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 созвучный гул сфер, движимых мощью божественного двигателя. Она поет в лад с космосом собственную мелодию любви, как в душе поэта пела, когда он вещал 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 найдем мифотворческую интуицию поэта действенный глагол. Итак, перед нами *мифотворческое* увенчание символизма. Ибо миф есть синтетическое суждение, где сказуемое-глагол присоединено к подлежащему-символу.⁷ Священный глагол, ἱερόζ λόγοζ, обращается в слово как λῶθοζ.

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.

4

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»),⁸ порой на далекое, смутное предчувствие, порой на трепет чьего-то знакомого и желанного приближения, — причем 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 обитателей.

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.

5

Я не символист тогда — для моего слушателя. Ибо символизм значит: 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 внушение, или заражение.

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 (*poeta nascuntur*),⁹ — в противоположность обиходному словоупотреблению наших дней, стремящемуся понизить ценность высокого имени до значения «признанного даровитым и искусным в своей технической области художника-стихотворца».

6

Обязателен ли символический элемент в органическом составе совершенного творения? Должно ли произведение искусства быть символически действенным, чтобы мы признали его совершенным?

Требование символической действенности столь же необязательно, как и требования «*ut pictura*» или «*dulcia sunt*»...¹⁰ Какой формальный признак вообще необходим, чтобы произведение было признано художественным? Так как он не был дотоле назван, формальной эстетики дотоле 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 художественного 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»...¹¹ — 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 отношение 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 привета
Средь шума людского
Из пламя и света
Рожденное слово.¹²

Ясно усилие поэта выразить в слове внешнем внутреннее слово и его отчаяние в доступности этого последнего восприятию слушающих, которое, однако, необходимо, чтобы слово-пламя, слово-свет не было объято тьмой.¹³

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 они же. Им лучше знать, умер ли для них символизм. Мы же, умершие, свидетельствуем, шепча на ухо пирующим на нашей тризне, — что смерти нет.

7

Но если символизм не умер, то как он вырос! Не мощь его знаменосцев возросла и окрепла, — хочу я сказать, — но священная ветвь в их руках, дар Геликонских муз, заповедавших Гесиоду вещать только правду,¹⁴ — 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 предложении, 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 состояло в искусстве вызвать ряд представлений, способных возбудить ассоциации, совокупность которых заставляет угадать и с осо-

бенную 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 бóльшего объема, чтобы, мало-помалу суживая объем, сгустить и конкретизировать его содержание. Мы размечтались было о «dep-telle», о «jeu suprême»¹⁵ и т. д., — а Маллармэ хочет только, чтобы наша мысль, описав широкие круги, опустилась как раз в намеченную им одну точку. Для нас символизм есть, напротив, энергия, высвобождающая из граней данного, придающая душе движение развертывающейся спирали.

Мы хотим, в противоположность тем, назвавшем 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 резонанса. *A realibus ad realiora. Per realia ad realiora.*¹⁶ 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),¹⁷ 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, должствующее возрасти и дать колос. Символизм в этом смысле есть утверждение экстенсивной энергии слова и искусства. Эта экстенсивная энергия не ищет, но и не боится пересечений с гетерономными искусству сферами, например, 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 Гёте, дальний отец нашего символизма), что символизм говорит о вселенском и соборном, — те водили нас пу-

тями 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 (каварσιζ как событие внутреннего опыта).



Первый номер журнала «Труды и дни» сформировался под непосредственным контролем Иванова, который, прочитав его в корректуре, написал гневное письмо редактору журнала, Э. К. Метнеру (письмо от 3 февраля 1912 г., см.: *В. И. Иванов и Э. К. Метнер*. Переписка из двух миров / Публ. В. Сапова // Вопросы литературы. 1994. Вып. II. С. 327–328). В результате проблематика номера оказалась ориентированной на разработку теории символизма ивановской ориентации (статьи А. Белого «Символизм» и В. Пяста «Нечто о каноне»). А. Блок отрицательно оценил первый номер журнала, неудачи которого объяснял чрезмерным влиянием Вяч. Иванова: «Первый № сразу заведен так, чтобы говорить об искусстве и школе искусства, а не о человеке и художнике. Этим обязаны мы Вячеславу Иванову. Мне ли не знать его глубин правд личных? Но мне больно, когда он между строк все время *полемизирует* <...> с... Гумилевым <...>. Первый № — номер Вячеслава Иванова; над печальными людьми, над печальной Россией в лохмотьях он с приятностью громыхнул жестяным листом...» (Письмо А. А. Блока к А. Белому от 16 апреля 1912 г. // Андрей Белый и Александр Блок. Переписка, 1903–1919. М., 2001. С. 449). Обострение литературных отношений между Ивановым и Н. Гумилевым произошло 18 февраля 1912 г. на заседании петербургского Общества ревнителей художественного слова, на котором Андрей Белый и Иванов читали доклады. Эти доклады и легли в основу статей, напечатанных в первом номере «Трудов и дней». В развернувшейся вокруг них полемике впервые заявили о себе публично представители новой литературной школы — акмеизма (см.: *Недоброво Н. В.* Общество любителей художественного слова в Петербурге // Труды и дни. 1912. № 2. С. 26–27; см. также свидетельство очевидца: *Тотс Г. А.* «Зарево большого города...» // Литературное обозрение. 1988. № 11. С. 106 (публ. М. В. Безродного и Р. Д. Тименчика); о предыстории полемики см.: *Тименчик Р. Д.* Заметки об акмеизме // Russian Literature. 1974. Vol. 7/8. P. 23–39).



¹ Цитата из стихотворения Вяч. Иванова «Альпийский рог» (*Иванов*. Т. I. С. 606).

² «Стихотворенье подобно картине» (*лат.*). Цитата из «Поэтического искусства» Горация (строка 361), в пер. А. Фета.

³ Цитата из «Поэтического искусства» Горация (строки 99–100), в пер. А. Фета: «Мало стихам быть красивыми, быть им сладкими должно / И у слушателей по прихоти править сердцами».

⁴ Имеется в виду описание «путей Эроса» в диалоге Платона «Пир»: от любви к прекрасным телам к постижению вечных идей (§ 206с-е и § 210а–212а; *Платон*. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 120–122).

⁵ «Любовь, что движет солнце и другие звезды» — финальный стих «Божественной комедии» Данте («Рай», Paradiso, Canto XXXIII, 145; в оригинале глаголы move и sole со строчной буквы). Был поставлен Вяч. Ивановым в качестве эпиграфа к стихотворению «Дух» (сборник «Кормчие звезды»).

⁶ Аллюзия на «Изумрудную скрижаль» Гермеса Трисмегиста.

⁷ См примеч. 7 к «Копью Афины» (см. наст. изд. с. 260).

⁸ Последняя строфа стихотворения М. Ю. Лермонтова «Ангел» (1831).

⁹ «Поэтами рождаются» (*лат.*) — первая часть выражения «Poetae nascuntur, oratores fiunt» — «Поэтами рождаются, ораторами делаются».

¹⁰ «как картина»... «пусть будут сладостны» (*лат.*) Повтор цитат из «Ars poetica» Горация.

¹¹ Имеется в виду стихотворение М. Ю. Лермонтова «Из-под таинственной холодной полумаски...» (1841).

¹² Третья строфа стихотворения М. Лермонтова «Есть речи — значенье...» (1840).

¹³ Аллюзия на евангельский образ (Ин. 1: 5).

¹⁴ Отсылка к стихам 26–28 «Теогонии» Гесиода. См. пересказ этого эпизода в поздней статье Вяч. Иванова «Мысли о поэзии» (*Иванов*. Т. III. С. 653).

¹⁵ «кружево», «высшая игра» (*фр.*) Цитаты из сонета С. Малларме «Undentelle s'abolit...» (1887); в переводе Б. Лившица: «Отходит кружево опять / В сомнении игры верховной...» (От романтиков до сюрреалистов: Антология французской поэзии. Л., 1934. С. 75). Вероятно, Иванов намекает на популярность Малларме у нового поколения поэтов (О. Мандельштам). Анализ отзывов Иванова, «одного из самых последовательных противников Малларме», см.: *Дубровкин Р.* Стефан Малларме и Россия. Bern <et al.>, 1998. С. 164–166.

¹⁶ «От реального к более реальному. Через реальное к более реальному» (*лат.*).

¹⁷ Неточная цитата из стихотворения Ф. Тютчева «Яркий снег сиял в долине...» (<1836>). У Тютчева:

Но который век белеет
Там на высях снеговых?
А заря и ныне сеет
Розы свежие на них!..





Александр Блок

Среди статей Блока о культуре и литературе могут быть выделены те, в которых присутствуют декларативные пассажи, программные положения, побудительные и императивные интонации. Эти статьи принадлежали к разным жанрам, но они поднимали вопросы, волновавшие Блока, обычно сочетая строгий дискурс с метафорическим лирическим тоном, полемическую остроту и пророческую значительность. Формулой заклинания «да не будет так» заканчивалась статья «Безвременье» (1906), где последним (и отрицаемым) образом был заблудившийся всадник на усталом коне, кружащийся по ночному болоту. Со статьи «Безвременье» и начинается та проза Блока, которая обладает уже некоторыми неформальными свойствами литературного манифеста.

Поскольку статьи Блока являются для читателя наиболее доступными из всех, помещаемых в сборник, то появляется возможность ограничиться тремя статьями разных лет: «О лирике» (I, II главы), «О современном состоянии русского символизма» и «О назначении поэта». Всего же статей Блока, содержащих в разной степени декларативные идеи, более десяти. Прежде всего это статьи, которые он писал как обозреватель в журнале «Золотое руно» (1907–1908). Жанр критического обозрения способствовал выработке литературной и гражданской позиции поэта, обострил его чуткость к ходу литературного процесса. Уже первая обзорная статья Блока «О реалистах» (1907) показала, что он не собирался повторять пренебрежительные общие места либеральной и символистской критики о М. Горьком, «знаниевцах» и иных писателях, а оценивал их в соответствии с потребностями народной жизни.

Лирические ассоциации, содержательность метафорической мысли Блока нередко подвергались иронической критике не только в консервативной, но и в модернистской прессе (З. Гиппиус, Ю. Айхенвальд). Но большая часть оппонентов Блока (среди них почти все видные символисты от Д. Мережковского и В. Брюсова до А. Белого и С. Соловьева) не принимала стихийно-демократических тенденций его известных статей по вопросам культуры и литературы. Многие прогнозы Блока о «невиданных переменах» и «неслыханных мятежах» были социологически выверены. Он опирался на таких мыслителей, как Т. Карлейль, И. Тэн, М. Бакунин, Н. Данилевский,

Г. Ибсен, А. Стриндберг. Блок был убежден в истинности усвоенных им социальных идей. Благодаря авторитету поэта, с годами возраставшему, статьи его привлекали внимание литературной общественности и становились событиями культурной жизни России. Понятие личного, индивидуального манифеста не подходит для определения текстов Блока, имеющих программное значение. Он не занимался формотворческими «инвенциями» и самоутверждением, а выяснял в статьях о литературе и культуре, насколько соответствует современная литература народным чаяниям («Три вопроса» (1908), «Вопросы, вопросы и вопросы» (1908), «Душа писателя» (1909)). После того как в «новом искусстве» вопрос «как» (о форме) перестал выражать самую острую проблему творчества и стал достоянием улицы, был отменен и вопрос «что» (о содержании), позволив отделить фальсификаторов от подлинных писателей. С неизбежностью встал и «самый русский», по мнению Блока, вопрос — о необходимости и полезности художественных произведений. Называя Г. Ибсена знаменем нашей эпохи, Блок напоминал, что писатель десятилетиями жил идеей долга перед народом. Не мирясь с тем, что «художник, чтобы быть художником, убивает в себе человека, человек, чтобы жить, отказывается от искусства» (Блок. Т. 5. С. 239), Блок признает путеводным ритмом жизни долг. Залогом искомого сближения с народом является то, что в народном искусстве польза неразрывно связана с искусством — в трудовом ритме.

Таким образом, декларативные и пророческие места в своих статьях Блок соотносил с народом, с национальной культурой, с долгом и надличными сущностями и понятиями.

Одна из самых глубоких статей Блока — созданная в период его гражданской активности «Ирония» (1908) с эпиграфом из Н. А. Некрасова («Я не люблю иронии твоей...»). В этом хлестком социально-психологическом этюде Блок пронизательно определил симптом того «поветрия», которое охватило интеллигенцию после поражения Первой русской революции. Он указывает на очаги «эпидемии», где культивируется ирония, которая существует во многих обличьях — «с дьявольски-издевательской, провокаторской улыбки, кончается — буйством и кощунством» (Там же. С. 345). Блок убеждал, что ирония — закономерный итог XIX в. с его бездушной машинной цивилизацией, позитивизмом и экономическим материализмом. В исповедальном откровении он признается: «И все мы, современные поэты — у очага страшной заразы. Все мы пропитаны провокаторской иронией Гейне» (Там же. С. 348). Прямое обращение Блока к согражданам — «Не верьте никому из нас, верьте тому, что за нами» (Там же. С. 349) — было одним из вещей проявлений того, что ныне называется «экология культуры». Стараясь перевести литературный разговор не на язык манифеста, а на насущно жизненный, он переходит и на страстно проповеднический язык, напоминает о «священной формуле», известной многим русским писателям, в том числе и Гоголю:

«Отрекись от себя для себя, но не для России» (Там же). И зная, что при болезни иронии, т. е. болезни индивидуализма, понять простые истины труднее всего, Блок еще раз разъясняет «формулу» Гоголя словами Вл. Соловьева: «Личное самоотречение не есть — отречение от личности, а есть отречение лица от своего эгоизма» (Там же). Другой стороной идеи о долге стал для Блока разрыв между искусством и жизнью. В таких ударных, словно курсивом выделенных местах он не делился мыслями о литературе, а высказывал свои подлинные убеждения.

Второй раз Блок зажегся идеями социального и жизненного строительства после Октябрьской революции. Максималистское увлечение мечтами о новой жизни было им явлено в речи «О романтизме» (1919), прочитанной перед актерами Большого драматического театра. Этот пафосный манифест некоторое время являлся эстетической программой театра, но призыв Блока к расширительному пониманию романтизма не только как метода и школы искусства, но и как «удесятеренного чувством жизни» был утопичным, не отвечающим духу времени. О том же свидетельствовали символистские чувствования о душе, которая «захлестнулась восторгом от близости к Душе Мира» (Блок. Т. 6. С. 363). Утратой политических иллюзий и суровой правды жизни отмечено последнее выступление Блока «О назначении поэта» (1921), ставшее итоговым словом о поэзии.

У Блока бывали периоды сближения с З. Гиппиус и Д. Мережковским, с А. Белым и Вяч. Ивановым. Он, однако, неохотно вступал в такие отношения, которые требовали выступлений с согласованных позиций, предпочитая отвечать в литературной жизни «только за себя». Редкий пример краткого альянса — его содоклад «О современном состоянии русского символизма» (см. наст. изд., с. 322–332), корреспондировавший с докладом Вяч. Иванова «Заветы символизма» (см. наст. изд., с. 282–298). Блок после сближения с Г. Чулковым в 1906 г. едва не был зачислен газетчиками в «мистические анархисты». Такой опыт не прошел для него даром. Но общественный темперамент Блока временами давал о себе знать, особенно в пору его гражданских увлечений. В 1908 г. он думал о создании журнала с традициями добролюбовского «Современника». Блок записал 12 сентября 1908 г.: «Единственный манифест и строжайшая программа. Чтоб не пахло никакой порнографией, ни страдальческой, ни хамской. <...>. Бойкот новой западной литературы. Революционный завет — презрение» (Блок А. А. Записные книжки. М., 1965. С. 113). Журнал с направлением остался в области пожеланий. В наброске декларации для издательства «Алконост» (1921) поэт говорил о трагичности эпохи, о тревожном внимании к будущему писателей, примыкавших к символизму и теперь собравшихся вокруг «Алконоста». До литературных же установок создаваемого объединения текст Блока не доходил. Вероятно, подобное прямое и однозначное мышление не отвечало интеллектуальным склонностям поэта. Мысль его разви-

валась уверенней в сфере противоречий. Жизненные противоречия он считал «спасительными», разрешающими такие коллизии, которые не имеют логических или диалектических решений (т. е. синтетических). Вслед за В. О. Ключевским он считал, что все великое в искусстве антиномично (Блок. Т. 6. С. 288). Все то, что определялось недружественной критикой у Блока как непоследовательность, эстетизм, слабость мысли, — все это было сознательным отражением противоречивости жизни.

В трудные кризисные и переходные годы Блок призывал интеллигенцию к повышенной ответственности за судьбы национальной культуры. Поток ее, по убеждению поэта, мелел, дробился на многие рукава; как антикультурная сила стало заявлять о себе модернистское искусство. Не склонного к морализаторству Блока, однако, побуждало к категорическим выводам ощущение острого неблагополучия в культурной и общественной жизни.

В выступлении на первом собрании поэтов (1920) Блок скептически отнесся к идее их объединения: «...все-таки трудно представить себе, как они будут объединяться между собою, они, молящиеся слишком разным богам» (Там же. С. 433).



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.
Тютчев¹

Впервые: Золотое руно. 1907. № 6. С. 41–53 (главки I–II).



Обложка журнала «Золотое руно». 1907. № 6



I

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 выются голубоватые дымки из домовых труб в гостеприимных зеленях; и мирный земледел медленно бороздит плугом поля; и женщина кладет заплату 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».²

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, воспаляющая 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 кражей, 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-Демон³ — *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».⁴ 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



М. А. Врубель.
Автопортрет. 1905

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 цветковых брызг, кроме далеких песен, кроме одурманивающего напитка. Они не могут и не должны дать вам ничего, если они блюдут чистоту своей стихии. Но если сумеете услышать, увидеть, заглянуть, если сумеете не поверить и, не поверив, не погибнуть, — возьмите от них то, что можете взять: высокий лад, древний ритм, под который медленно качается колыбель времен и народов.

Лирик ничего не дает людям. Но люди *приходят и берут*. Лирик «нищ и светел»; из «светлой щедрости»⁵ 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 замшенной папертью, — поют «Солнце всходит и заходит» Горького.⁶ 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 нови.

Так в странном родстве находятся отравы лирики и ее злудущая 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. Савонароллу⁷ мы примем в сердце и — вот ему — хлеб, вода и рубище от наших щедрот.



Демон сидящий. 1890.
Худ. М. А. Врубель

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.⁸

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

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

2

*Так я хочу.*⁹ 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». ¹⁰ 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 упрекал их самих «граф Алексис Жасминов»? ¹¹ 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). ¹² 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 неблагодарный. 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).¹³

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.



В цикле критических обзоров в журнале «Золотое руно» статья А. Блока «О лирике» была второй после статьи «О реалистах» (1907). В обзорах он рассматривал текущую литературу по родам и жанрам (о повестях и романах, рассказах, о поэзии, о современной драматургии, о театральном искусстве). Такая структура вносила в лирические статьи Блока элементы традиционного критического очерка. Но по канве вполне рационального обзора Блок создавал свободные лирические композиции с метафорической образностью.

Обычно лирическое отступление стремится синтаксически обособиться, и в статье «О лирике» имеется такой «запев», который включает публикуемые главы (I—II), остальные же (III—VII) — представляют конкретный разговор о стихах К. Бальмонта, И. Бунина, С. Городецкого, С. Соловьева и менее известных поэтов. Именно в этих лирических начальных главах Блок и высказал оригинальные мысли признанного поэта-лирика о противоречивой природе лирики, о ее извечных антиномиях.

Для Блока лирика — широкое понятие, связанное с индивидуалистическим мироотношением, не имеющим в творчестве нравственных ограничений. Внеэтическая суть лирики, по Блоку, идет от ее истоков, которые он мифопоэтически возводит к первому «Ангелу-демону». Отсюда — неудержимо маящая сила лирики и ее практическая бесполезность. От лирика, говорит Блок в статье «О драме» (1907), нельзя требовать «хлеба» — освещения насущных жизненных тем.

Таким образом, Блок в генезисе лирики отмечал ее отпадение от общенародного хорового сознания и ее демоническое своеволие. В то же время Блок напомнил о коренном принципе народного искусства — союзе добра и красоты, как об острой проблеме современной литературы. Об этом он вскоре

написал статью «Три вопроса» (1908), где, возвращаясь к понятию «пользы», хотел уменьшить разрыв символизма с русской культурой, это требование «пользы» сохранявшей.

Утверждая лирику как противоречивое начало, проявляя к ней как ко всему подлинному чувство «любви-ненависти», Блок внедрял ответственное, беспокойное, а не бездумное отношение к лирике. Оппоненты выявились быстро. А. Белый в письме к Блоку <от 26 или 27 сентября 1907 г.> сообщил, что со статьей «несогласен абсолютно», она «поразила, как громом» С. Соловьева и Эллиса и «искренно удивила» Брюсова (см.: *Андрей Белый и Александр Блок. Переписка, 1903–1919.* М., 2001. С. 340). Нарастание критического отношения к Блоку А. Белый объяснял отходом последнего в поэзии от теургизма, от религиозных задач. Poleмика символистов породила разговоры о кризисе символизма. Обиженный отзывом Блока о первой книге стихов «Цветы и ладан», С. Соловьев выступил с язвительной рецензией на статью «О лирике». Он упрекал Блока в измене идеалу «Вечной Женственности», поместив ответ в своем поэтическом сборнике «Scurifragium» (М., 1908).

Более известной оказалась статья Д. Филофова «Тоже тенденция» (Золотое руно. 1908. № 1. С. 74). Сторонник идеи Мережковского о единении сил православной реформации с освободительным движением, автор подключил Блока к обнаруженной им тенденции проповеди «чистого искусства», эстетства и аристократизма. Выразителями этой тенденции Филофов назвал также А. Бенуа и К. Чуковского. Статья А. Блока «О лирике», вызвавшая негативную реакцию у ряда символистов, вылилась в серьезную полемику, в которой приняли участие А. Бенуа и К. Чуковский (см.: Там же. 1908. № 3/4). В примечании к статье Д. Филофова редакция «Золотого руна» не согласилась с его упреком Блоку в эстетизме.

Статья Блока содержала немало утверждений, вызывающих желание полемизировать с автором, но критики-современники не оценили самокритичной для символизма главной мысли Блока. Идеи, развиваемые им, были неожиданными для символистов, а прогнозы — точными. Этому способствовала исповедническая и в известной мере самокритичная позиция автора. В программной части статьи «О лирике» Блок предстал проницательным и тонким критиком, зрелым художником, чувствующим уязвимые места эстетики символизма, грозящие ему глубоким кризисом.



¹ В эпитафии неточная цитата из стихотворения Ф. И. Тютчева «Не верь, не верь поэту, дева!..» (1839).

² Неточно цитируются заключительные строки главы IV «Мудрость» «Александрейских песен» М. Кузмина (1904). У Кузмина: «...и мою тонкую желтоватую руку, / выводящую киноварью / первую букву гимна тебе, / О Ра-Гелиос солнце!»

³ Двойственную природу лирики Блок обосновывает мифом о падшем ангеле, контаминируя разные его версии.

⁴ Повторное цитирование приведенного в эпитафии стихотворения Ф. И. Тютчева «Не верь, не верь поэту, дева!..».

⁵ Аллюзия на заключительные строки стихотворения Вяч. Иванова «Нищ и светел» (1906) из сборника «Эрос» (СПб., 1907): «Нищ и светел, прохожу я и пою — / Отдаю вам светлость щедрую мою».

⁶ Цитируется песня из пьесы М. Горького «На дне» (1902). Текст песни приписывается М. Горькому, хотя для этого нет достаточных оснований (см.: Песни русских поэтов: В 2 т. Л., 1988. Т. 2. С. 284. (Б-ка поэта. Большая сер.)).

⁷ Джироламо Савонарола, итальянский религиозный проповедник и реформатор церкви эпохи Возрождения, снискал известность как проповедник, бичующий пороки церковной жизни и нравы общества. Был сожжен по приговору инквизиции.

⁸ Парафраз из стихотворения А. С. Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

⁹ Обычный коллоквиальный оборот, выступал как девиз демонического индивидуализма. Возможно, восходит к реплике героя романа Д. С. Мережковского «Смерть богов. Юлиан Отступник» (1899; ч. II, гл. XIV): «...во всей природе есть ли что-нибудь божественнее воли человеческой? Во всех книгах сибилловых есть ли что-нибудь сильнее этих трех слов: „я так хочу“».

¹⁰ Имеется в виду образ из стихотворения А. А. Фета «Памяти Н. Я. Данилевского» («Если жить суждено и на свет не родиться нельзя...», <1886>): «Если жить суждено и на свет не родиться нельзя, / Как завидна, о странник почивший, твоя мне стезя! — / Отдаваясь мысли широкой, доступной всему, / Ты успел оглядеть, полюбить голубую тюрьму». Образ «голубой тюрьмы» был переосмыслен символистами (см.: Брюсов В. Ключи тайн; наст. изд. с. 104).

¹¹ Граф Алексис Жасминов — псевдоним фельетониста газеты «Новое время» В. П. Буренина. Имеются в виду пародии Буренина на символистов.

¹² Речь идет о рецензии А. Белого на книги С. М. Городецкого «Перун» (СПб., 1907) и С. М. Соловьева «Цветы и ладан» (М., 1907). О Городецком А. Белый писал: «Талантливая безвкусица <...> Городецкий мифотворец по заказу» (Перевал. 1907. № 8/9. С. 103). Белый высоко оценил первый сборник С. Соловьева «Цветы и ладан»: «...в нивах словесности возшло перед нами новое, совершенно исключительное дарование» (Перевал. 1907. № 7. С. 60).

¹³ Блок перечисляет литературные и религиозно-философские теории, к которым он относился отрицательно.



О СОВРЕМЕННОМ СОСТОЯНИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА (По поводу доклада В. И. Иванова)



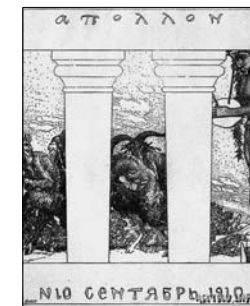
Прямая обязанность художника — показывать, а не доказывать. Приступая к своему ответу на доклад Вячеслава Ивановича Иванова,¹ я должен сказать, что уклоняюсь от своих прямых обязанностей художника; но настоящее положение русского художественного слова явно показывает, что мы, русские символисты, прошли 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.² Мы находимся как бы в безмерном океане жизни и искусства, уже вдали от берега, где мы взошли на палубу корабля;³ мы еще не различаем иного берега, к которому влечет нас наша мечта, наша творческая воля; нас не много, 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.⁴

Дело идет о том, о чем всякий художник мечтает, — «сказать душой без слова»⁵ 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,⁶ на первый взгляд отвлеченными; к моим же словам прошу отнестись как к словам, играющим служебную роль, как к Бедкеру,⁷ которым по необходимости пользуется путешественник. Определеннее, чем буду говорить, сказать не сумею; но не будет в моих словах никакой самоуверенности, если скажу, что для тех, для кого туманен мой путеводитель, — и наши страны останутся в тумане. Кто захочет понять, — поймет; я же, раз констатировав пройденное и установив внутреннюю связь событий, сочту своим долгом замолчать.

Прежде чем приступить к описанию тезы и антитезы русского символизма, я должен сделать еще одну оговорку: дело идет, разумеется, не об истории символизма; нельзя установить точной хронологии там, где говорится о событиях, происходивших и происходящих в действительно реальных мирах.

Теза: «ты свободен в этом волшебном и полном соответствий мире».⁸ Твори, что хочешь, ибо этот мир принадлежит тебе.⁹ «Пойми, пойми, все тайны в нас, в нас сумрак и рассвет» (Брюсов).¹⁰ «Я — бог таинственного мира, весь мир — в одних



Обложка журнала «Аполлон». 1910. № 8

моих мечтах» (*Сологуб*).¹¹ 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»,¹² согласные на том, что существует раскол между этим миром и «мирами иными»;¹³ 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;¹⁴ 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».¹⁵

В лазури Чьего-то лучезарного взора¹⁶ пребывает теург; этот взор, как меч, пронзает все миры: «моря и реки, и дальний лес, и выси снежных гор»¹⁷ — и сквозь все миры доходит к нему вначале — лишь сиянием Чьей-то безмятежной улыбки.¹⁸

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)¹⁹

Миры, предстающие взору в свете лучезарного меча, становятся все более зовущими; уже из глубины их несутся шемящие музыкальные звуки, призывы, шепоты, 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).²⁰

Золотой меч, пронизывающий пурпур лиловых миров, разгорается ослепительно²¹ — и пронзает сердце теурга.²² 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 дала живому взгляду? — Твое лицо явилось, но всю Тебя хочу я увидеть». — Голос говорит: «Будь в Египте».²³

Таков конец «тезы». Начинается чудо одинокого преображения.

Тогда, уже ясно предчувствуя изменение облика,²⁴ как бы ощущая прикосновение чьих-то бесчисленных рук к своим плечам в лилово-пурпурном сумраке, который начинает просачиваться в золото, предвидя приближение каких-то огромных похорон, — теург отвечает на призывы:

В эту ночь золотисто-пурпурную,
Видно, нам не остаться вдвоем,
И сквозь розы небес что-то сдержанно-бурное
Уловил я во взоре Твоем.²⁵

Буря уже коснулась Лучезарного Лица, он почти воплощен, то есть — *Имя почти угадано*.²⁶ Предусмотрено все, кроме одного: *мертвой точки торжества*. Это — самый сложный вопрос перехода от тезы к антитезе,²⁷ который определяется уже а posteriori²⁸ и который я умею рассказать, лишь введя фикцию чьего-то постороннего вмешательства (лицо мне неизвестно). Вся картина переживаний изменяется существенно, начинается «антитеза», «изменение облика», которое предчувствовалось уже в самом начале «тезы». События, свидетельствующие об этом, следующие.

Как бы ревнуя одинокого теурга к Заревой ясности, некто внезапно пересекает золотую нить²⁹ зацветающих чудес; лезвие лучезарного меча меркнет и перестает чувствоваться в сердце.³⁰ 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)³¹ 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 напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз.

Для этого момента характерна необыкновенная острота, яркость и разнообразие переживаний. В лиловом сумраке хлынувших миров уже все полно соответствий, хотя их законы совершенно иные,³² чем прежде, потому что нет уже золотого меча. Теперь на фоне оглушительного вопля всего оркестра громче всего раздаётся восторженное рыдание: «Мир прекрасен, мир волшебен, ты свободен».³³

Переживающий все это — уже не один; он полон многих демонов (иначе называемых «*двойниками*»³⁴), 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.

Итак, свершилось: мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим «анатомическим театром», или *балаганом*, где я сам играю роль наряду с моими изумительными куклами (ессе homo!).³⁵ 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 то, что я (лично) называю «*Незнакомкой*»: ³⁶ красавица кукла, синий призрак,³⁷ 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*»)³⁸

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 призывно бренча.
(«*Нечаянная Радость*»)³⁹

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),⁴⁰ ясно различаю перламутры крыльев (Врубель — «Демон», «Царевна-Лебедь») или слышу шелест шелков («Незнакомка...»)⁴¹ 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.⁴² 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.⁴³

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,⁴⁴ 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 голололомным 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.⁴⁵

Искусство есть *Ад*. Недаром В. Брюсов завещал художнику: «Как Данте, подземное пламя должно тебе щеки обжечь».⁴⁶ 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.⁴⁷

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», и 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.⁴⁸

Да, все это так. Мы вступили в обманные заговоры с услужливыми двойниками; мы силою рабских дерзновений превратили мир в Балаган; мы произнесли клятвы демонам — не прекрасные, но только красивые (а ведь всего красивее в мире — рабы, те, кто отдается, а не берет), и, наконец, мы *обманули глупцов*, ибо наша «литературная известность» (которой грош цена) посетила нас именно тогда, когда мы изменили «Святыне Муз», когда поверили в созданный нами призрак «антитезы» больше, чем в реальную данность «тезы».

Поправимо или непоправимо то, что произошло с нами? К этому вопросу, в сущности, и сводится вопрос: «Быть или не быть русскому символизму?»

Простой пессимизм, или простой оптимизм, или даже исповедь — все это будет только уклонением от поставленного вопроса. Наш грех (и личный, и коллективный) слишком велик. Именно из того положения, в котором мы сейчас находимся, есть немало ужасных исходов. Так или иначе, лиловые миры захлестнули и Лермонтова,⁴⁹ который бросился под пулю своею волей, и Гоголя, который сжег себя самого, барахтаясь в лапах паука; еще выразительнее то, что произошло на наших глазах: безумие Врубеля, гибель Комиссаржевской;⁵⁰ 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...»⁵¹

Но именно в черном воздухе Ада находится художник, прозревающий иные миры. И когда гаснет золотой меч, протянутый прямо в сердце ему чьей-то Незримой Рукой — сквозь все многоцветные небеса и глухие воздуха миров иных, — тогда происходит 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 появленье.
Но страшно мне: изменишь облик Ты ...и т. д.
(«*Стихи о Прекрасной Даме*»)⁵²

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.⁵³ В одном месте панихиды о младенцах дякон перестает просить, но говорит просто: «Ты дал *неложное обетование, что блаженные младенцы* будут в Царствии Твоем».⁵⁴

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».⁵⁵ Может быть, мы сами и погибнем, но останется заря той *первой* любви.

Все мы как бы возведены были на высокую гору, откуда предстали нам царства мира в небывалом сиянии лилового заката; мы отдавались закату, красивые, как царицы, но не прекрасные, как цари, и бежали от подвига. Оттого так легко было броситься вслед за нами непосвященным; оттого заподозрен символизм.

Мы растворили в мире «жемчужину любви». Но Клеопатра была Βασίλις Βασιλέως⁵⁶ 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 полосу,



Обложка книги
А. А. Блока
«Стихи о Прекрасной
Даме» (М., 1905)

В тот голубой узор,
Что, узники, зовем мы небом
И в чем наш весь простор.⁵⁷

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»: ⁵⁸ кажется, пройдены все пути и замолены все грехи, когда в неожиданный час, в глухом переулке, с неизвестного дома срывается прямо на голову тяжелый кирпич. Этой лирикой случая жил Лермонтов:

Скакун на волю господина
Из битвы вынес, как стрела,
Но злая пуля осетина
Его во мраке догнала.⁵⁹

Мой вывод таков: путь к подвигу,⁶⁰ 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.⁶¹

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.⁶²



Доклад Александра Блока «О современном состоянии русского символизма» (далее — *Доклад*) был прочитан 8 апреля 1910 г. в Петербурге в «Обществе ревнителей художественного слова» при редакции журнала «Аполлон» как ответ на программный манифест Вяч. Иванова «Заветы символизма», прочитанный там же ранее, 26 марта 1910 г. (наст. изд. с. 282). *Доклад* Блока — недостаточно оцененное, глубокое изложение религиозно-мистических представлений о предназначении русского символизма и миссии художника как творца: «Реальность, описанная мною, — единственная, которая для меня дает смысл жизни», — признается в нем поэт (с. 328 наст. изд.). Задетый критическим отзывом Дм. Мережковского в статье «Балаган и трагедия» (*Русское слово*. 1910. 14 сент. № 211), в письме А. Белому от 22 октября

1910 г. говорит об уже опубликованной «Аполлоном» «статье, которая наиболее исходит от *меня — человека*»: «Это — я сам, неизменный, и *никогда не противоречивший себе*» (*Андрей Белый и Александр Блок*. Переписка. С. 372). Сознательная автобиографичность *Доклада* поначалу приводит Блока к неудовлетворенности его содержанием, но уже в письме к А. Д. Скалдину от 17 октября 1910 г. он признает, что статья «в печати прозвучала для меня неожиданно важно» (*Блок*. Т. 8. С. 315). В Записной книжке от 28 июня 1916 г., касаясь предполагаемого издания своих критических статей, он отмечает: «Том статей собирать не стоит. Лучшая статья — о символизме» (*Блок А. А.* Записные книжки. М., 1965. С. 309). Как не утратившую актуальность, Блок переиздает ее отдельно в 1921 г. в издательстве «Алконост».

Однако метафорический текст затрудняет истолкование «эзотерического языка» исповеди поэта, который Н. А. Богомоловым в статье «К истолкованию статьи Блока „О современном состоянии русского символизма“» был охарактеризован как закодированное послание к участникам «мистического сообщества, готовившегося Минцловой к постижению тайн эзотерического розенкрейцерства <...> в 1909–1910 гг. под руководством Иванова, Белого, Минцловой» (*Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 192). Все это отразилось на языке «Заветов символизма» и ответного *Доклада* А. Блока, в связи с которым Н. А. Богомолов предполагает, что «существенные идеи этой работы Блока были прямо инспирированы оккультными исканиями Вяч. Иванова этого периода» (Там же). В последующем исследовании показано, что основной задачей скрытого ответа Блока «посвятительным» идеям Вяч. Иванова и круга А. Р. Минцловой было полемическое противопоставление символистского софийного мифа и Вл. Соловьева как учителя-теурга — мистификации розенкрейцерского оккультного «учительства» А. Р. Минцловой (*Рычков А. Л.* Доклад А. Блока о русском символизме 1910 года как развитие „мысли о Софии“ Вл. Соловьева // Шахматовский вестник. М., 2011. Вып. 12. С. 207–224). По сути дела, *Доклад* был направлен против превращения символизма в «эзотерическую школу» вне художественного творчества, что можно рассматривать как важное полемическое расхождение между Блоком и Вяч. Ивановым. Поскольку этому вопросу была посвящена большая часть его университетского кандидатского сочинения «Болотов и Новиков», Блок ориентировался в истории и идеологии розенкрейцерства. Он не мог не усмотреть элементов его мистификации со стороны А. Р. Минцловой, а потому на идеи «эзотерической школы» символизма Вяч. Иванова и его круга ответил в тексте *Доклада* с «цеховых» позиций, напомнив о Вл. Соловьеве как главном учителе. Визионерский путь художника в *Докладе* сопоставим с изложением А. Р. Минцловой «розенкрейцерского пути», который заключен в самопознании через герметическое ощущение связи «Микрокосма с Макрокосмом» и лежит «от символа, уподобления <...> к *видению* непосредственному» (*Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. С. 41). Блок в виде красочной «иллюстрации» представляет символистский концепт Вяч. Иванова о «восхождении» художника-визионера от природной реальности мира вещей в высшую (*gealioга*) и «нисхождении» — оформлении логосов, который можно определить как поэтический гнозис младосимволизма.

В ранней статье «Кризис индивидуализма» (1905) Вяч. Иванов писал, что пророческая анархия «соберет безумцев, не знающих *имени*, которое их связало и сблизило в общины таинственным сродством <...> как бы не от мира,

чтобы преемственно продолжить древнюю войну с миром ...» (Иванов. Т. I. С. 839). Об этой теургической борьбе Вяч. Иванов замечал в статье «Идея неприятия мира» (1906): «Иван Карамазов говорит Алеше, что не Бога он отрицает, а мира Его не принимает» (Иванов. Т. III. С. 80). Гностическое основание карамазовского неприятия мира у Ф. М. Достоевского, относящееся к известному мифу о несовершенном мире, созданном ветхозаветным Богом-Творцом, который «должен быть понят как Демург, как злой создатель мира» рассмотрено в статье И. И. Евлампиева. Взаимодействие герметизма и гностицизма в российской культуре (Пути Гермеса. М. 2009. С. 88–98). Лиловые миры — астральное отражение призрачных страстей «страшного мира» Блока — той реальности, которую призваны изменить символисты-теурги в Докладе высвобождением «истинной красоты мира из-под грубых покровов вещества. В этом смысле говорил Соловьев в речах о Достоевском...» (Иванов. Т. II. С. 558).

В своем докладе Вяч. Иванов выделил в символизме периоды «тезы» и «антитезы», проиллюстрированные Блоком в образе померкшего в период антитезы путеводного преображающего зрение художника божественного луча, окрашенного в золотистый цвет Софии. Путь творческого подвига выведет символистов к «большому стилю» гегелевского синтеза: к синтетическому символизму, предполагающему особый «канон», выработать который и предложил Вяч. Иванов, что вызвало острую полемику после его выступления (см.: Кузнецова О. А. Дискуссия о состоянии русского символизма в «Обществе ревнителей художественного слова» // Русская литература. 1990. № 1. С. 200–207). Попытка выработки не только эстетического, но и внутреннего, личного «канона» приводит Блока к вопросам Вяч. Иванова о мере пути художника вне художественного дискурса: «Мы уже хотим другого: планомерное искание внутр<еннего> синтеза своего мирозерцания. <...> Будет ли *искусством* то желаемое: (истинная теургия, миф). <...> То есть — только художник может ли совладать с *подвигом*» (Блок А. А. Записные книжки. М., 1965. С. 170). Не подлежит сомнению, что в период кризиса 1910 г. никто из младосимволистов не сомневался в религиозно-мистериальных основаниях своего теургического искусства: «Избегая мертвого аллегоризма современной внешней церковности, от лирики Вл. Соловьева <...> русский символизм <...> становится вопросом о религиозном пути будущего <...> Так наша культура через символизм возвращается к Богу, к „неподвижному Солнцу Любви“» (Эллис. Vigilemus! М., 1914. С. 48). Фактически спор идет о необходимости внутреннего мистико-религиозного канона у художника на пути истинной теургии нового «синкретического периода символизма» как зарождающейся эзотерической школы нового религиозного сознания «Третьего Завета», или наступающей эпохи Святого Духа, олицетворяемой Софией, по убеждениям символистов-соловьевцев (отсюда вероятен скрытый смысл обращенности к этому будущему названия доклада Вяч. Иванова как обетования). Угадывание художником неназванного имени Софии — лейтмотив Доклада, раскрывающийся цитатой из лирики Вл. Соловьева: «Только Имя одно Лучезарной Подруги / Угадаешь ли ты?».

Раскрашивая текст софийной цветовой символической, вспоминает он о «Той», к кому направлены мысли путника, ведомого учителем по кругам ада — о Беатриче. Как софийные символы в Докладе Блока преображают и несут для Художника путеводную миссию сквозь обманчивые миры ада, также и у Данте луч горнего Света, позволяющего созерцать божественное,

преображает зрение Художника: «Так я был осиян ярчайшим светом ... / Он новым зреньем взор мой озарил» («Рай», песнь XXX, 49, 58). Дантов герой взывает: «О госпожа, надежд моих ограда, / Ты, чтобы помощь свыше мне подать, / Оставившая след свой в глубях Ада» («Рай», песнь XXXI, 79–81). Именно к Софии-Беатриче за ее путеводной нитью-лучом, пронзившим сердце Художника, и направлен из миров Inferno его путь в Докладе. Блок открыто признает быстрое разочарование (в том числе и свое собственное) в соловьевских идеалах. Такое критическое мировоззрение и определилось в его Докладе как антитеза символизма. Незадолго до Доклада, Блок классическими терцинами пишет «Песнь Ада» и так объясняет в примечании замысел обращения к сюжету Данте: «„Песнь Ада“ есть попытка изобразить „инфернальность“ (термин Достоевского), „вампиризм“ нашего времени стилем Inferno (т. е. стилем „Ада“, первой книги „Божественной комедии“)» (Блок ПСС. Т. 3. С. 590). В «Песни Ада», замысел которой развит поэтом в Докладе, «Ад» Данте отражает гностические интуиции поэта о «городе как аде» «страшного мира», родственные описанному А. Стриндбергом в романе «Ад» (1897), несомненно готовя «характерное для блоковских стихов „стриндберговского“ периода (т. е. с 1911 г.) представление об аде, переживаемом человеком при жизни» (Иванов Вяч. Вс. Блок и Стриндберг // ЛН. М., 1993. Т. 92, кн. 5. С. 414). Идущий по этому пути художник-символист, как предвестник Софии, не просто повторяет ее сакральную историю, но понимает жизнетворчество как инициатический путь: духовное преображение-«обожение» и себя, и *именуемого* им мира в творческом оригеновом *апокатастасисе*, где нисхождение оказывается поиском соответствий: нахождением слов и *имен*. В духе общего для мировосприятия Серебряного века религиозно-философского *космизма* подобные задачи символизма оказываются вписаны в исторический контекст Вл. Соловьева. Отмечая в ретроспективном автокомментарии А. Блока: «...родство с мыслью о плененной Мировой Душе (Святой Дух Оригена), которую лелеял последний — Вл. Соловьев» (Блок. Т. 7. С. 347), — Вяч. В. Иванов обращает особое внимание на тот факт, что: «Блок придавал особое значение связи этих идей с гностическим учением о Софии» (Иванов Вяч. В. Блок и Стриндберг. С. 406).

Угадывание имени оказывается доступным немногим откровенным знанием поэтического гнозиса. «Отсюда — мы: немногие знающие, символисты», — заключает Блок. Эзотерический смысл вывода легко прочитываем в популярном в начале XX в. романе Д. Мережковского «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)», хорошо известном и Блоку: «*Гностиками — Знающими* называли себя великие учителя первых веков христианства, для которых совершенная вера и совершенное знание было одно и то же» (Мережковский Д. С. Воскресшие боги: (Леонардо да Винчи). СПб., 1906. С. 673). Проблемам поэтического гнозиса, с которыми столкнулся символизм периода антитезы, посвящен и «диагноз болезни», поставленный Блоком в Докладе: «были „пророками“, пожелали стать „поэтами“» (наст. изд., с. 329). Примененный Блоком прием «угадывания» теургом софийного имени через анамнезис, поэтический гнозис и теургическое воссоздание его образов из хаоса; тема ключевой роли *Имени* и своеобразного «имяславия» Софии в тексте Доклада Блока — все это свидетельствует, что Доклад является, вероятно, главным источником для понимания того, как сам поэт осмысливал соловьевскую «мифологему Софии» в своем жизнетворчестве. «Стихи мои суть только подробное и последовательное описание того, о чем я говорю в этой

статье», — пишет Блок о Докладе, предлагая тем нам ключ к эзотерическому языку содержащихся в нем софийных метафор. Символизм у Блока предстает здесь как мистическое откровение о софийной природе мира, подобное тайному знанию раннехристианского гнозиса и дающее художнику-символисту магическую силу теурга.

С софийной мифологемой связано и обращение А. Блока к судьбе и творчеству М. Ю. Лермонтова. Вероятно, можно говорить о выделении у младосимволистов особой «софийно-визионерской» лирической «традиции» (более узкой, чем вообще лирики-духовидцы), в которой Лермонтов занимает для Блока место предшественника Вл. Соловьева, а ближе к истокам находится творчество Данте, как на это указывал в начале XX в. и А. Белый: «Образ Лучезарной Жены («Жена, облеченная в солнце», — Откр. 12: 1), противопоставленный зверю (Откр. 17: 1–7), рожден в глубине другого русла русской поэзии, берущего начало от Лермонтова. Русская поэзия связана с западноевропейской. Эта последняя увенчана мировыми символами: таков символ вечной женственности, представленный образом Беатриче ...» (Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 413). Уподобление Художника-символиста ведомому Девой Эмпирей Дантову персонажу через выявленный еще Л. Силард «Дантов код русского символизма» позволяет прочесть эзотерический язык Доклада А. Блока и рассмотреть этот манифест более широко — в преемственном русле общеевропейского культурного дискурса (см.: Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 162–205).



¹ В статье «Заветы символизма» прочтенный Вяч. Ивановым доклад лег в основу двух заключительных глав (см.: Кузнецова О. А. Дискуссия о состоянии русского символизма в «Обществе ревнителей художественного слова». С. 201). Поэтому следует учитывать, что для «иллюстраций» к речи Блок обращался лишь к главам VI и VII данной статьи (наст. изд., с. 282) и к более ранним теоретическим статьям о символизме Вяч. Иванова: «Спорады», «Две стихии в символизме» и др. (незадолго до этого изданным совместно в сборнике Вяч. Иванова «По звездам» (СПб., 1909).

² Речь идет о платоновском *анамнезисе* как воспоминании художника о божественной родине, одной из лейтмотивных тем творчества Вяч. Иванова, согласно которому для поэтического «духа, стремящегося к единению с божеством» «вопрос о существовании поэзии» обращается, — как к мистериальному этапу символистского гнозиса *Восхождения*, — к «памяти души о виденном ею до рождения совершенстве» (Иванов. Т. III. С. 821). В предварившей Доклад речи памяти М. Врубеля Блок описывает «художника-заклинателя», как «падшего ангела» («падший Ангел-Демон — первый лирик» (Блок. Т. 5. С. 424, 131), что поясняет мотив *анамнезиса* (*ἀνάμνησις*) как прапамяти, «воспоминания об истинной Родине» в прологе к Докладу, отсылающий к аналогичным образам анамнезиса о потерянной рае как «предвечной памяти» у Вяч. Иванова (библиографию работ об этом см. Дудек А. На пути к «Внутреннему человеку»: Концепция самопознания в творчестве Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. СПб., 2010. Вып. 1. С. 56–58).

³ Образ корабля мог отсылать к московскому кружку аргонатов, сплотившихся к 1910 г. вместе с сотрудниками издательства «Мусагет» в «эзотериче-

скую школу» под руководством символистов и А. Р. Минцловой (см.: Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М. 199. С. 193).

⁴ Возможно, аллюзия к гностической мифологеме о небесной Родине «духовного человека», которая была известна, например, по «Легенде о Жемчужине» из апокрифических Деяний Иуды Фомы, пересказанной в ряде сочинений А. Гарнака, хорошо известного Блоку (см. его рецензию на одно из сочинений А. Гарнака: *Блок. ПСС*. Т. 7. 200–203, 400). Метафора Софии как жемчужины, заточенной в материи, исследована на примере символической лирики Бальмонта (*Хансен-Леве А.* Мифо-поэтический символизм. СПб., 2003. С. 316, 696).

⁵ Парафраз из стихотворения А. Фета «Как мошки зарею...» (1844). Строки Фета: «О, если б без слова / Сказаться душой было можно!», — цитирует В. Брюсов в статье 1900 г. «Владимир Соловьев. Смысл его поэзии» (*Брюсов*. Т. 6. С. 218–230) для обозначения той из двух родов поэзии, что «беспреданно порывается от зримого и внешнего к сверхчувственному». Представителями такой поэзии В. Брюсов назвал А. Фета, Ф. Тютчева и Вл. Соловьева. Отсюда скрытая полемичность с текстом Брюсова цитаты А. Фета у Блока.

⁶ Т. е. «наиреальнейшая реальность», так как в концепции «реалистического символизма» Вяч. Иванова символические имена укоренены в трансцендентном. В статье «Две стихии в символизме» (1909) для описания символистского гнозиса *Восхождения* он предлагает термин «реалиоризм»: «Пусть будет мне позволено употребить это словообразование для обозначения предложенного мною художникам лозунга: „a realibus ad realiora“, т. е.: от видимой реальности и через нее — к более реальной реальности тех же вещей, внутренней и сокровеннейшей» (Иванов. Т. II. С. 571). Фактически в Докладе Блок критикует символизм эстетический, «идеалистический», и описывает историю художников, принадлежащих стану реалистического символизма.

⁷ «Бедекер» — синоним справочника-путеводителя в Германии, получившего название по имени немецкого издателя К. Бедекера.

⁸ В статье Вяч. Иванова: «мир волшебен и человек свободен» (наст. изд., с. 293)

⁹ Свободное миротворчество, где автор — демиург, критикуется Вяч. Ивановым и Блоком как чисто эстетический «идеалистический символизм», чем объясняется, вероятно, резко-полемический ответ основного адресата критики — В. Брюсова.

¹⁰ Неточная цитата из поэмы В. Брюсова «Царю Северного полюса» (1898–1900). У В. Брюсова: «Пойми — весь мир, все тайны в нас, / В нас Сумрак и Рассвет».

¹¹ Цитата из стихотворения Ф. Сологуба «Я бог таинственного мира...» (1896).

¹² У Вяч. Иванова: «„Как демоны глухонемые“» перемигиваются между собою Макрокосм и Микрокосм» (наст. изд., с. 285).

¹³ Вероятно, подразумевалось выражение старца Зосимы из романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: «Многое на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горним и высшим, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных» (Достоевский. Т. 14. С. 290).

¹⁴ Тайным знанием традиционно именовали ведение, или иначе — *гнозис* (ср. Иванов. Т. I. С. 404); «тайное действие» или *делание* — понятие, отсылающее к алхимико-розенкрейцерскому лексикону круга Н. Новикова, о ко-

тором Блок писал университетское кандидатское сочинение и, вероятно, обозначает у Блока преобразование земного мира внесенной в него художником-теургом сверхприродной реальностью, подобное трансмутации алхимиков, — Блок маркирует аналогию метафорой клада (*Блок А. А. Болотов и Новиков // Блок А. А. Собр. соч. <Л., 1934>. Т. 11. С. 7–80*).

¹⁵ Образ голубого цветка связан с романом Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (1802). Переводчик Новалиса Вяч. Иванов делает этот цветок в статье 1909 г. одним из прообразов символистского «реализма»: «Романтизм — один из видов многообразного реализма; романтик — тот, кто пошел искать „голубой цветок“, как *res intima rerum*, как внутреннюю реальность вещей» (*Иванов. Т. II. С. 546*). «„Голубой цветок“ *Новалиса* не увял, он стал „Мистической Розой“ символистов („*Rosarium*“ Вячеслава Иванова)» (*Эллис. Vigilemus! М., 1914. С. 47*). Путь Художника вслед за Учителем (Вергилием — Вл. Соловьевым) из кругов ада искусства лежит «к Той, к кому не смеет войти и учитель», — Беатриче-Софии, — престол которой находится в *Эмпиреях* — мире, изображенном у Данте как «мистическая роза» или райская роза в заключительных главах «Божественной Комедии». Таким образом, у Блока путь Художника за Учителем (Вергилием — Вл. Соловьевым) к *Rosa mistica* скрыто отсылает к параллельно издаваемому (примерно в то же время, что и *Доклад* Блока) Вяч. Ивановым в сборнике «*Cog ardens*» циклу *Rosarium*.

¹⁶ Блок обращается к «визионерским» образам «Элегии» М. Ю. Лермонтова (1840), воспринятым Вл. Соловьевым и младосимволистами для описания Софии: «С глазами, полными лазурного огня, / С улыбкой розовой, как молодого дня...»

¹⁷ Цитата из поэмы Вл. Соловьева «Три свидания» (1898).

¹⁸ Улыбка Софии является важнейшим «соловьевским ключом» к софийному присутствию в эзотерических образах *Доклада* (Ср. «В лучах божественного света / Улыбка вспомнилась Жены», — *Блок ПСС. Т. 1. С. 91, 267, 513*) как обращение поэта к платоническому анамнезису-припоминанию о Божественной улыбке Софии, одновременно озарившей в настоящем поэта и при зарождении мира (Там же. Т. 3. С. 767, 770). Блок особо отмечает этот гностический миф в «Оправдании добра» Вл. Соловьева: «...Мыслители-поэты узнавали проявления небесной Премудрости, ниспавшей из высших сфер: так, видимый свет нашего мира был для них *улыбкой Софии*, вспоминающей нездешние сияния покинутой Плеромы (полноты абсолютного бытия)» (факсимиле пометы с комментариями см.: *Рычков А. Л. Доклад Блока о русском символизме*). Улыбка Софии как световая манифестация-эпифания, — как озарение Божественным, — в пространстве гностического мифа оказывается возможна в связи с ее онтологическими основаниями, заложенными в структуре низшей материальной реальности, возникшей из оплотневших страстей и улыбки Софии-Ахамот: «Из смеха звонкого и из глухих рыданий / Созвучие вселенной создано» («Посвящение к неизданной комедии» Вл. Соловьева, 1880).

¹⁹ Первоначальная редакция стихотворения Вл. Соловьева «Лишь забудься днем...» (Книжки недели. 1898. № 12. С. 49). «Имя... Лучезарной Подруги» Блок пишет с прописной буквы, в отличие от оригинала стихотворения (см. примеч. 26).

²⁰ Т. е. сияние золотого (цвет Софии у Блока) меча окрашивает магические лиловые миры в пурпур (оттенок королевского достоинства, отражающий «небесный статус» Софии). О демонической символике лилового цвета

см. статью Блока «Памяти Врубеля» (1910), которая писалась практически в одно время с *Докладом*. Н. Богомолов на примере работ А. Безант указывает на универсальный язык цветовых образов европейской мистической традиции, к которому обращается Блок (Русская литература начала XX века и оккультизм. С. 186–203). Цветовой язык *Доклада* иллюстрирует световую эпифанию Софии художнику-теургу и превращает текст Блока в его экзистенциальный «самостоятельный вариант гностического мифа», обратив софийное имя в искомый символистом-теургом первосимвол, укорененный в трансцендентном (см.: *Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. С. 83*). Так же и у Вяч. Иванова: символ-луч ознаменовывает высшую мистическую реальность, если среда его прохождения прозрачна для духа художника (см.: *Кузнецова О. А. Концепт «прозрачность» у Вяч. Иванова // Вяч. Иванов — Петербург — мировая культура. М., 2003*).

²¹ В речи А. Блока «Рыцарь-монах» (1910) лучезарный меч появляется в руках у Вл. Соловьева. Это одновременно и разящий «меч уст» божьего ратника с огненным взором из Апокалипсиса (Откр. 19: 12, 15), и золотой меч Зигфрида, увиденный сквозь призму стихотворения Вл. Соловьева «Дракон (Зигфриду)» как единство «креста и меча», и волшебный меч свободного героя из особо ценимой поэтом оперы Р. Вагнера «Зигфрид», образы которой Блок переносит в пролог поэмы «Возмездие», где правящий своей меч Зигфрид, приравнен к Поэту-творцу, что возвращает нас к образам *Доклада*. Другие символы светового меча см.: *Хансен-Леве А. Мифо-поэтический символизм. СПб., 2003. С. 351*.

²² Тема теургии была развита Вяч. Ивановым в статье «Две стихии в символизме» (1909), которая является одним из герменевтических ключей к эзотерическим аллюзиям у Блока и где в небольшом фрагменте говорится об основных идеях и иллюстративном приеме его *Доклада*: «У Владимира Соловьева внутренние события личной жизни, осознанные <...> в астральном плане, служат предметами его поэтического вдохновения так, что он только живописует совершившееся как реальный миф его личности: такова, например, поэма «Три Свидания» <...> Вл. Соловьев ставит высшею задачей искусства задачу теургическую. Под теургической задачей художника он разумеет преобразующее мир выявление сверхприродной реальности...» (*Иванов. Т. II. С. 558*). Блок также обращается к цветовой символике Софии и цитатам из поэмы «Три свидания».

²³ Неточно цитируется поэма Вл. Соловьева «Три свидания» (глава III).

²⁴ Ср.: «Но страшно мне / Изменишь облик Ты...» (*Блок ПСС. Т. 1. С. 60*); стихотворение было воспринято как поэтический манифест младосимволизма (Там же. С. 474). См. анализ изменения софийного облика Софии у А. Белого: «Она у него неминуемо сближаема с „Мэтис“ офитов; заложен соблаз; и — изменения Ее лика: „Но страшно мне: изменишь облик Ты“. Кстати замечу: изменение лика Софии встречается в двойном разрезе: в мистическом, в индивидуальном: индивидуальному сознанию А.А. она не видна уже с 1906 года...» (*Белый А. Воспоминания о Блоке // Белый А. Собр. соч. М., 1995. Т. 4. С. 39*).

²⁵ Первая строфа стихотворения Вл. Соловьева «Июньская ночь на Сайме» (1896).

²⁶ Угадывание имени в младосимволизме — постижение сущности явления: ср. «Кто Ты, Женственное Имя...» (*Блок ПСС. Т. 2. С. 277, 280, 613*). Инициатическая тема странствий художника (для Блока начала 1910-х: «Сим-



Новалис

волист есть синоним художника», — см.: Блок. Т. 5. С. 418) обретает смысл поиска и угадывания софийного *Имени*. Подробнее об использованном в *Докладе* приеме угадывания софийного имени см.: Рычков А. Л. Доклад А. Блока о русском символизме... С. 207–224. Поспешное название имени ошибочно, т. к. ведет к кристаллизации лишь становящегося: «Адам дает имена обставшему его миру и запечатлевает кристаллические формы осуществления» (Иванов. Т. III. С. 132). У Блока воплощение Лица оказывается «мертвой точкой торжества», с которой начинается антитеза: бывшая горная Царица оборачивается дольней *Незнакомкой*, «синим призраком». Об ошибке преждевременного, прежде срока требования чуда, вызвавшей наступление антитезы, см. наст. изд., с. 325 и примеч. 52.

²⁷ В терминах триадического мышления и опираясь на «миф о синтезе» Вл. С. Соловьева, Блок соотносит собственное творчество с моделью развития русского символизма.

²⁸ после опыта, на основании опыта (лат.)

²⁹ В черновике стихотворения «Демон», созданном в том же месяце, что и текст Доклада, описан луч как *весь*, при которой героиней могут быть «по-забыты века», отделяющие от первоначального, истинного «Я» (Блок ПСС. Т. 3. С. 216). Метафора нити «предвоспоминания» о небесной Родине через мифологический мотив «нити Ариадны» (ср. известные строки М. Волошина 1905 г.: «Память — неверная нить Ариадны»), которая в виде нити судьбы есть: «Златая нить, протянутая сквозь ткань текста мира и жизни» (Хансен-Леве А. Мифо-поэтический символизм. С. 83), — приводит к образу путевого золотого (софийного) луча, протягивающегося к сердцу художника; период антитезы у А. Блока наступает, когда: «...некто внезапно пересекает золотую нить» (см. наст. изд., с. 325).

³⁰ У Вяч. Иванова с пронзающим лучом в стихах 1909 г. связана тема единого служения: «Одной обречены святыне, / Пронизаны одним лучом» (Иванов. Т. II. С. 353), что перекликается с обсуждавшейся ранее темой «эзотерической школы». Параллель блоковскому образу см. в высоко ценившейся младосимволистами лирической трагедии Вяч. Иванова «Тантал» (1905): в обоих текстах сакральный луч-меч является небесным откликом, ответом: «Бртеас: Священный луч! Непостижимый, правый луч! / Меч голубой! <...> — Тантал: Чу, свет! / Отзвук — луч! Луч — ответ!» (Там же. С. 67).

³¹ Как антитеза пурпуру, в который окрашивает мглу софийное «присутствие» в дольном, демонические лиловые тона утраты связи с высшими мирами, софийного *отсутствия* в описании *Незнакомки* восходят к краскам «проклятой цветной легенды» (Блок. Т. 5. С. 131) М. Врубеля (ср. картины: «Демон сидящий», «Дама в лиловом») и определяют блоковскую лирику второго тома, т. е. периода «антитезы», — «без Света», — демонического чувственного спектра, отраженного у Врубеля.

³² Вероятно, иллюстрация Блока к статье «Две стихии в символизме» (1909), где Вяч. Иванов показывает двойственность понятия в стихотворении Ш. Бодлера «Соответствия»; которое «было признано пионерами новейшего символизма основоположительным учением и как бы исповеданием веры новой поэтической школы» (Иванов. Т. II. С. 547): он анализирует его в главах V и VI, посвященных противоположным видам символизма: «реалистическому» и «идеалистическому». В первом случае соответствия символа укоренены в трансцендентном: «Самое имя „Соответствия“» (Correspondances) встречается, как термин, знаменующий общение высших и низших

миров, по Якобу Беме и Сведенборгу <...> откровение о вещах более вещных, чем самые вещи (res realiores)» (Там же. С. 548). Тогда как во втором случае речь идет о символе как условном знаке субъективных переживаний и ассоциаций с рядом чувственных восприятий, в этой части стихотворения: «...появляется второй лик Бодлера — лик Парнасца» (Там же. С. 550). Соответствия у Блока также переходят из сверхчувственных в область чувственных восприятий: «...их законы совершенно иные».

³³ Неточная цитата из статьи Вяч. Иванова «Заветы символизма» (наст. изд., с. 293).

³⁴ Т. е. воплощенными страстями переживающего, ожившими в астральном мире. О демонах как страстях Блок говорит позднее по поводу прочтения им Евагрия Понтийского в 1-м томе «Добротолубия».

³⁵ Латинское выражение «Esse homo!» («Се человек!») — слова Понтия Пилата о Христе (Ин. 19: 5), которые Блок использует также в стихотворении «Идут часы, и дни, и годы...», написанном в том же 1910 г. и посвященном вариации гностического «мифа о Жемчужине»: сне рыцаря-принца как забвении своей истинной природы и ее последующем «припоминании» в платоновском *анамнезисе* (ср. «Рыцарь-монах»). Оба произведения связывает мотив марионеток, которыми становятся утратившие связывавшую их с истинным миром «пра-память», т. е. свою подлинную идентичность. Вот почему утрата путевого небесного луча, способного «рассеять сумерки времен» в памяти Художника, также делает его «волшебный мир», — по словам Блока: «...Балаганом, где я сам играю роль наряду с моими изумительными куклами (esse homo!)».

³⁶ «Незнакомка» — образ-символ, характерный для второго тома лирики (1904–1907) и вобравший основные мотивы творчества Блока периода антитезы: в *Докладе* предстает как автокомментарий художественного видения поэта в этот период.

³⁷ «Призрак» *Незнакомки* в *Докладе*, окрашенный в лиловые тона, — магический оттенок для Блока, — отсылает к пассажу статьи «Две стихии в символизме»: «Вызванная из обители Матерей волшебным ключом Фауста прекрасная Елена была призраком (εἶδωλον), тенью Елены древней, и магическим маревом стал для человека весь озаренный ею мир» Вяч. Иванов (Иванов. Т. II. С. 543).

³⁸ Характеризующая период творчества антитезы автоцитата первой строфы стихотворения «Шлейф, забрызганный звездами...» (1906).

³⁹ Автоцитата первых двух строф стихотворения «Там, в ночной завывающей стуже...» (1905) также приводится А. Блоком как характерный пример периода творчества антитезы.

⁴⁰ У Вяч. Иванова: «Под бровями туч зарница» («Вызывание Вакха», 1907).

⁴¹ В стихотворении «Незнакомка»: «...драматическая коллизия строится на двойственной природе героини <...>. Через акт платоновского припоминания-анамнезиса, „узнавания“ подлинной реальности, в которой существуют оба героя стихотворения», наложение реальностей «восходит к важнейшему в творчестве Блока гностическому мифу о пленной Мировой душе (Софии)» (Магомедова Д. М. Александр Блок. «Незнакомка»: внутренняя структура и контекст прочтения // Вестник ПСТГУ. 2009. III: Филология. Вып. 2 (16). С. 45).

⁴² В статье «Заветы символизма» Вяч. Иванов пишет, что во время кризиса войны и революции «символизм не хотел и не мог быть „только искус-

ством» для Блока и А. Белого. Поэтому мир предстал им грудой «пепла» (наст. изд., с. 000). Вяч. Иванов заимствует образ из названия сборника А. Белого «Пепел» (1909). В аллюзии Блока, когда символисты выходят из призрачных лиловых миров, их «лица обожжены».

⁴³ Блок развивает этот тезис в своей незаконченной и неозаглавленной статье (см.: Блок. Т. 5. С. 442–445), являющейся ответом на статью Д. Мережковского «Балаган и трагедия», направленную против выступлений Вяч. Иванова и Блока (Русское слово. 1910. 14 сент. № 211). Блок был раздосадован выступлением Мережковского и 22 ноября 1910 г. писал матери, А. А. Кублицкой-Пиоттух: «...я решил отвечать Мережковскому на его гадости <...>. Написал письмо и буду опровергать печатно». В ответном письме Блоку от 24 ноября 1910 г. Мережковский не соглашается с Блоком, что «оклеветал» его, и сводит полемику к религиозно-философским разногласиям символистов. «Все наше глубочайшее, вовсе не личное и даже не общественное, а религиозное разногласие заключается в том, что для Вас наивысшее — Символ, а для меня есть высшее, чем Символ, — Воплощение, и я принесу Ему в жертву все символы» (Королева Н. В. Неизвестные письма А. А. Блока к Д. С. Мережковскому и З. Н. Гиппиус в американском архиве // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник, 1994. М., 1996. С. 37).

⁴⁴ 20 января 1910 г. Блок отметил в Записной книжке: «„Яр“ — 3-я годовщина. Скрипки жаловались помимо воли пославшего их. — Три полукруглые окна („второй свет“ „Яра“) — с Б<ольшого> пр<оспекта> — светлые, а из зала — мрачные, — небо слепое» (Блок А. А. Записные книжки. М., 1965. С. 164). См. также стихотворение А. Блока «Голоса скрипок» (1910).

⁴⁵ Пересказ Блоком фрагмента речи, а затем статьи «Памяти Врубеля» (Блок. Т. 5. С. 442).

⁴⁶ Неточная цитата строки из стихотворения В. Брюсова «Поэту» (1907). У В. Брюсова: «Как Данту подземное пламя / Должно тебе щеки обжечь». Незадолго до окончательной слепоты Врубель сделал портрет В. Брюсова для «Золотого руна» (1906), образ творческой личности в стихотворении «Поэту» — наоборот, можно считать поэтическим автопортретом самого Врубеля, что, вероятно, подразумевалось и Блоком (см.: Врубель: Переписка. Воспоминания о художнике. Л.; М., 1963. С. 36).

⁴⁷ Аллюзии на «Божественную комедию»: «спутник, учитель» (Вергилий-Соловьев) и «руководительная мечта о Той, которая поведет» (Беатриче-София). Тема странствия за Учителем (Вл. Соловьевым-Вергилием) по кругам ада уготовляет начавшийся в 1911 г. «стриндберговский период» в творчестве А. Блока с его городским миром Inferno, несущим гностические коннотации. В теме путеводного присутствия Софии-Беатриче Блок следует за «Божественной комедией» Данте, где герой взывает: «О госпожа, надежд моих ограда, / Ты, чтобы помощь свыше мне подать, / Оставившая след свой в глубях Ада» («Рай», песнь XXXI, 79–81). Мистерией героя, повторяющего литературный миф, можно также назвать Доклад Блока, который напоминает оригинальный сюжет терцин «Песни ада» (1909), где лирический герой «вспоминает» себя персонажем «Божественной комедии», и, сойдя в «знакомый ад», восклицает: «Где спутник мой? — О, где ты, Беатриче?» (Блок ПСС. Т. 3. С. 10).

⁴⁸ Цитата из стихотворения Вл. Соловьева «Восторг души расчетливым обманом» (Русский вестник. 1885 N 2. С. 834), направленного на дискредитацию Некрасова и первоначально названного «Поэту-отступнику». Блок вернется к стихотворению в поздней статье (Блок. Т. 6. С. 147).

⁴⁹ В V главке статьи «Заветы символизма» также появляется: «серафический (как говорили в средние века) и вместе демонический (как любил выражаться Гёте) Лермонтов, <...> первый в русской поэзии затрепетавший предчувствием символа символов — Вечной Женственности, мистической плоти рожденного в вечности Слова» (наст. изд., с. 291). Кроме очевидной в обращении к Вечной Женственности аллюзии к докладу «Лермонтов» Вл. Соловьева, в схожей трактовке образа поэта несомненно переключая докладов Блока и Вяч. Иванова, однако затруднительно указать приоритет, так как эта глава создавалась Вяч. Ивановым уже после речи Блока, который софийный профетический модус творчества и судьбы Лермонтова истолковывает в духе доклада/статьи Вл. Соловьева «Лермонтов» (1899/1901), тщательно и с многочисленными пометами проштудированной Блоком (см. Рычков А. Л. «Мистическое имя Софии...»: Пометы А. Блока на работах Вл. Соловьева, тематически связанные с Докладом о русском символизме 1910 г. // Шахматовский вестник. М., 2011. Вып. 12. С. 225–231).

⁵⁰ Блок обращается в Докладе к событиям начала 1910 г.: смерти В. Ф. Комиссаржевской и М. А. Врубеля, памяти которых он посвящает речь и затем статью, опубликованные в том же году («Памяти Комиссаржевской» и «Памяти Врубеля»). В обеих статьях А. Блок также цитирует лирику М. Ю. Лермонтова.

⁵¹ Цитата из I главы повести А. Белого «Серебряный голубь» (М.: Скорпион, 1910. С. 8).

⁵² Автоцитата из стихотворения «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...» (1901) из сборника «Стихи о Прекрасной Даме» (1901–1902). Стихотворение воспринималось как мистический манифест «младших» символистов.

⁵³ Фрагмент несет в себе важнейший ключ к эзотерическому языку и смыслу Доклада. Для его дешифровки следует обратиться к тексту Андрея Белого «Вместо предисловия к сборнику „Урна“» (1909): «Лазурь — символ высоких просвящений, золотой треугольник — атрибут Хирама, строителя Соломонова храма. Что такое лазурь и что такое золото? На это ответят розенкрейцеры. Мир, до срока постигнутый в золоте и лазури, бросает в пропасть того, кто его так постигает, минуя оккультный путь: мир сгорает, рассыпаясь Пеплом; вместе с ним сгорает и постигающий, чтобы восстать из мертвых для деятельного пути. <...> Мертвое „я“ заключаю в „Урну“, и другое, живое „я“ пробуждается во мне к истинному» (Белый А. Собр. соч. М., 1994. Т. 1. С. 224). Перед нами «розенкрейцерская» «посвятительная мифологема» умаления дольней эголичности художника перед «Внутренним Христом» для пробуждения живого нетленного «Я» нового человека, часто употребляемая А. Белым в парафразе слов ап. Павла «Не я, но Христос во мне» (Гал. 2: 20; мифологема исследована в работе: Глухова Е. В. Посвятительный миф в биографии и творчестве Андрея Белого. Гл. 3: Розенкрейцерская мифологема в символистской среде: Дис. <...> канд. филол. наук. М., 1998). Об этом Вяч. Иванов писал тогда же в статье «Спорады», доступной А. Блоку в сб. «По звездам» (СПб, 1909. С. 366): «Есть в человеке Я высшее, его святое святое, цель его постижения и предел приближения, божественное средоточие микрокосма. И есть я, определяемое границами эмпирической личности. Для первого Я, второе — смерть...» (Иванов. Т. III. С. 129). Традиционным для восточнохристианской мистики символом такого причастного божественному духовного «Я» и выступает вводимый А. Блоком образ неистребимого

в душе: «там, где она младенец». Поскольку Божественное откровение является не премудрым и разумным века сего, но младенцам (Мф. 11: 25; Лк. 10: 21), им принадлежит Царствие Божие (Мф. 9: 14; Мк. 10: 14; Лк. 18: 16): «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царствие Небесное» (Мф. 18: 3. См. также: Мк. 10: 15; Лк. 18: 17). Метафора Блока отсылает к софийному откровению о взыскании Бога в простоте сердца из Ветхого Завета (Прем. 1: 1–3; также Пс. 50: 19). В статье А. Белого «Священные цвета» (1903) «пробуждение» также ассоциируется с евангельской историей о лицезрении пробудившимися апостолами нетварного Фаворского Света (Лк. 9: 32: «...пробудившись, увидели славу Его»): «краеугольного камня» как для восточно-христианской мистики исихиазма, так и соловьевского извода русского символизма.

⁵⁴ Цитата из канона при «Чине погребения младенческого» в православном Требнике. У Блока речь идет о евангельской метафоре (см. напр. Ин. 3: 3–8) нового человека как младенца, «рожденного от Духа», без обращения к которому реалистический символизм невозможен, поскольку «Дух дышит, где хочет, и голос его слышишь <...>: так бывает со всяким, рожденным от Духа» (Ин. 3: 8). Для Вяч. Иванова лишь этот младенец — Внутренний человек в восточнохристианской мистике — способен увидеть при поэтическом гнозисе «Восхождения» Царствие Божие, а не ветхая я-личность поэта. Когда в поэтическом гнозисе Восхождения «Дух подымается из граней личного <...> вне тесного я», — художник «делается страдательным орудием живущего в нем бога, — его носитель, тирсоносец, богоносец. Тогда впервые говорит он свое правое *Да* своему сокровенному богу...» (Иванов. Т. I. С. 827, 830). Эти размышления из статьи 1905 г. приводят Вяч. Иванова к краткой формуле в «Заветах символизма» (наст. изд., с. 287): «...„ты еси“ — „в тебе божество“» (Иванов. Т. II. С. 593), сходной с основным постулатом увлекавшего его розенкрейцерского учения. См.: Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. С. 186–202; Дудек А. На пути к «Внутреннему человеку»... С. 56 и след. Ср. «Сорона astralis» М. Волошина, где заключенный в тело вечный дух через гностическую метафору (см.: Мф. 5: 25–26) о теле-темнице уподобляется внутреннему Христу-Младенцу: «Скрыт в яслях Бог. Пещера заточенья / Превращена в Рождественский Вертеп». Гностическое истолкование: «Темница, по словам их, есть тело...» — приведено Епифанием Кипрским (Панарион, XXVII, 5).

⁵⁵ При метафорическом изображении символистов Блок пользуется мотивами Евангелия (Мф. 17: 9; Мк. 9: 9), контаминируя их с другими сюжетами.

⁵⁶ Царица Царей (*греч.*).

⁵⁷ Из «Баллады Рэдингской тюрьмы» О. Уайльда в переводе К. Бальмонта (Гл. 1).

⁵⁸ Образ из стихотворения В. Брюсова «Грядущие гунны» (1905): «И что над бурей летучей, / Под этой грозой разрушений, / Сохранит играющий Случай / Из наших заветных творений».

⁵⁹ Цитата из поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» (гл. XIII, 1839).

⁶⁰ Из лежащей вне пределов чистого искусства религиозно-теургической задачи художника, согласно Вл. Соловьеву и Вяч. Иванову, «...вытекает первое условие того мифотворчества, о котором говорим мы: душевный подвиг самого художника. Он должен перестать творить вне связи с божественным всеединством» (Иванов. Т. II. С. 558). Такое понимание подвига художником,

вероятно, наиболее радикально отделяет взгляды Вяч. Иванова и А. Блока этого времени от эстетического символизма В. Брюсова. Таким образом, может идти речь об обсуждении младосимволистами в 1910 г. возможностей выхода символизма за рамки искусства и необходимости внутреннего мистико-религиозного канона у художника на стезях истинной теургии нового «синкретического периода символизма»: «Символизм (миги, отдельные соответствия) — юношеское. Мы уже хотим другого: планомерное искание внутреннего синтеза своего мирозерцания» (Блок А. А. Записные книжки. С. 168); «будет ли *искусством* то желаемое (истинная теургия, миф)», — записывает А. Блок свой вопрос Вяч. Иванову после его выступления 26 марта в «Обществе ревнителей художественного слова» (Там же. 169).

⁶¹ Обращение в «Заветах символизма» к магии «истинных» праимен, данных живому миру андрогинным Первочеловеком (Быт. 2: 20), оказывается возможным вследствие того, что в момент мифопоэтического Восхождения Художник-символист отождествляет себя со своим исконным «нетленным Я» как тем возрастающим в нем «Внутренним человеком», который, по словам ап. Павла: «со дня на день обновляется» (2 Кор. 4: 16) и который появляется у Блока в евангельской метафоре «младенца», живущего «в сожженной душе» («внутренний человек» = «младенец» наследует Царствие Небесное).

⁶² Некоторые стихотворения цикла «Итальянские стихи» (1909) Блок сопроводил ремарками. Одну из ремарок следует рассматривать как комментарий к заключению статьи: «на фреске в Новой капелле Орвьетского собора, изображающей свержение с небес антихриста, автор фрески Лука Синьелли изобразил себя самого и фра Джованни Анджелико — свидетелями великого события: оба художника стоят спокойно, в темных одеждах, со сложенными руками, напоминая позами ангелов <...> которые так же спокойно взирают с небес на толпу грешников, обреченных на вечные муки геены <...>. Я хотел представить художника третьего типа: созерцателя спокойного и свидетеля необходимого» (Блок. Т. 3. С. 529).



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 широким, уверенным и вольным движением, как большой мастер; и, однако, у нас

Впервые: Вестник литературы. 1921. № 3 (27). С. 15–17.



Газета «Вестник литературы». 1921. № 3

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.¹

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».² 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, то есть 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 грудам 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 возвращает, 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 бездеятельно: 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».³ Они проявляют неожиданное могущество: они испытывают человеческие сердца и производят какой-то отбор в грудях человеческого шлама; 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.⁴ 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,⁵ за Булгариным, за всеми, кто мешал поэту выполнять его миссию.



Петроград. Дом литераторов. Бассейная ул., д. 11 (ныне ул. Некрасова)

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»⁶ 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.⁷

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»,⁸ к безначальной стихии, катящей звуковые волны.

Таинственное дело совершилось: покров снят, глубина открыта, звук принят в душу. Второе требование Аполлона заключается в том, чтобы поднятый из глубины и чужеродный внешнему миру звук был заключен в прочную и осязательную форму слова; звуки и слова должны образовать единую гармонию. Это — область мастерства. Мастерство требует вдохновения так же, как приобщение к «родимому хаосу»; «вдохновение, — сказал Пушкин, — есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных»;⁹ поэту 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 просто-народье. 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 разуть простой народ. Пушкинский словарь выяснит это дело — если русская культура возродится.

Пушкин разумел под именем черни приблизительно то же, что и мы. Он часто присоединял к этому существительному эпитет «светский», давая собирательное имя той родовой придворной знати, у которой не осталось за душой ничего, кроме дворянских званий; но уже на глазах Пушкина место родовой знати быстро занимала бюрократия. Эти чиновники и суть наша чернь; чернь вчерашнего и сегодняшнего дня: не знать и не просто-народье; 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».¹⁰

Чернь требует от поэта служения тому же, чему служит она: служения внешнему, миру; она требует от него «пользы», как просто говорит Пушкин; требует, чтобы поэт «сметал сор с улиц», «просвещал сердца собратьев»¹¹ 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 госу-

дарственных 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 печатать
Морочит олухов, иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура.¹²

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 средне-человеческое, 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
Отчета не давать; себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По *прихоти* своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданьями искусств и вдохновенья —
Безмолвно утопать в восторгах умиленья —
Вот счастье! Вот права!..¹³

Это сказано перед смертью. В юности Пушкин говорил о том же:

Любовь и *тайная свобода*
Внушили сердцу гимн простой.¹⁴

Эта *тайная свобода*, эта *прихоть* — слово, которое потом всех громче повторил Фет («Безумной прихоти певца!»)¹⁵ — вовсе не личная только свобода, а гораздо бóльшая: 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.¹⁶ Этот лепет казался нам совершенно противоположным, совершенно враждебным вежливому голосу графа Бенкендорфа. Он кажется нам таковым и до сих пор. Было бы слишком больно всем нам, если бы оказалось, что это — не так.

И, если это даже не совсем так, будем все-таки думать, что это совсем не так. Пока еще ведь —

Тьмы низких истин нам дороже
Нас возвышающий обман.¹⁷

Во второй половине века то, что слышалось в младенческом лепете Белинского, Писарев орал уже во всю глотку.¹⁸

От дальнейших сопоставлений я воздержусь, ибо довести картину до ясности пока невозможно; может быть, за патиною 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»,¹⁹ 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.²⁰

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.

Пуускай 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.²¹

Я хотел бы, ради забавы, провозгласить три простых истины:

Никаких особенных искусств не имеется; не следует давать имя искусства тому, что называется не так; для того чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать.

В этих веселых истинах здравого смысла, перед которым мы так грешны, можно поклясться веселым именем Пушкина.



15 января 1921 г. Блок присутствовал на заседании правления Дома литераторов, куда он был избран в «члены комиссии» (Блок. Т. 7. С. 397). Скорее всего тогда Блок и получил почетное предложение выступить первым с речью на торжественном собрании 11 февраля, посвященном памяти Пушкина (84-летию со дня гибели) и Достоевского (40-летию кончины). Уже 17 января 1921 г. Блок отмечает в «Дневнике» мысли о Пушкине. Тогда же он обдумывал план издания избранных стихотворений поэта — «маленького Пушкина» (Там же. С. 399). Их отбор Блок намеревался провести по необычному принципу. По свидетельству современницы, он хотел начать со стихот-

ворения «Редает облаков летучая гряда...» (1820), потому что оно «первое, от которого наворачиваются слезы» (Книпович Е. Об Александре Блоке. М., 1987. С. 40). Отдельные мысли вызревающей речи о Пушкине Блок заносил в «Дневник» и делал выписки из первых двух томов «Сочинений и писем» А. С. Пушкина (под ред. П. С. Морозова; СПб., 1903). Перед докладом Блок внимательно перечитал и статьи Вл. Соловьева о Пушкине, проясняя свои суждения о поэте в изменившихся условиях, когда, по его убеждению, «революция кончилась». Согласившись на выступление, Блок, однако, испытывал сомнения: справится ли он с такой огромной темой? Еще в 1906 г. в рецензии на статью Д. С. Мережковского «Вечные спутники. Пушкин» Блок высказывал убеждение: «...кто заговорит о Пушкине теперь», «такому смельчаку <...> все зачтется в вину: каждое повторенное слово, будь оно самое искреннее, падет на его голову обвинением в плагиате. Сказать о Пушкине и быть услышанным теперь может только истинный писатель, то есть тот, кто воистину подарил себя и свое — родной литературе, тот, кто прежде всего ответствен за каждое слово и мысль свою, а потом — человек, скептик, мистик и т. д.» (Блок. Т. 5. С. 635). В редакционном предисловии к сборнику «Пушкин. Достоевский» (Пг., 1921), где была второй раз напечатана статья Блока, отмечалось, что Блок долго колебался, но «решившись, он в течение нескольких дней не готовился, не работал, а именно творил, как бы отойдя от всего, что происходило вокруг, в трепетном возбуждении собирая мысли и чувства» (Пушкин. Достоевский. С. 3).

После Октябрьской революции впервые отмечали день смерти Пушкина и одновременно день памяти Достоевского. Заседание происходило в Доме литераторов, в этом «убежище старой интеллигенции» (Книпович Е. Об Александре Блоке. С. 3), в котором встречались «представители разных мировоззрений» (Пушкин. Достоевский. С. 13). Председательствовал на собрании академик Н. А. Котляревский. Торжественное собрание открыл речью его почетный председатель А. Ф. Кони. В конце вечера первого дня была принята «Декларация о ежегодном всероссийском чествовании памяти Пушкина в день его смерти», которую подписали представители Академии наук, большинство писательских объединений и культурно-просветительских организаций.

Свою речь Блок написал и читал по тетради. Блок исходил из основных положений Гоголя, Достоевского и Вл. Соловьева о Пушкине как о поэте по преимуществу. Назначением поэта он считал добывание «из хаоса» гармонии, способствующей совершенствованию человека. Все прочие моральные, гражданские и общественные требования Блок считал побочными или мешающими главному делу Поэта. Большое место в речи заняла проблема «поэт и чернь». Вслед за Вл. Соловьевым (ср. название одной из трех статей Вл. Соловьева о Пушкине «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина») Блок относил к «черни» не «простонародье», а чиновничество и бюрократию — тех, кто мешал Пушкину творить и жить. Но морализаторский тезис Вл. Соловьева о том, что «*Пушкин убит не пулею Геккерна, а своим собственным выстрелом в Геккерна*» (см.: Соловьев Вл. С. Собр. соч.: В 9 т. СПб., 1903. Т. 8. С. 47), Блок не принял и дал свое иносказательное объяснение закономерности смерти поэта. Известно, что в последний период жизни Блок жаловался на «разреженную атмосферу», на отсутствие музыки и звуков. 21 декабря 1920 г. Блок записал в «Дневнике»: «под игом насилия человеческая совесть умолкает; тогда человек замыкается в старом; чем наглей насилие, тем проч-

нее человек замыкается в старом. Так случилось с Европой под игом войны, с Россией — ныне» (*Блок*. Т. 7. С. 388). Блок придавал расширительный смысл последним словам Пушкина («тяжело дышать, давить»). Блок говорил о том, что поэта «убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура».

В полной мере пресс цензуры, гнет «диктатуры пролетариата» и преступления «красного террора» Блоку еще не были известны, и говорил он не о политике, а о поэзии. Но в конце речи он провидчески предупреждал современную «чернь»: «Пускай же остерегутся от худшей клички те чиновники, которые собираются направлять поэзию по каким-то собственным руслам, посягая на ее тайную свободу и препятствуя ей выполнять ее таинственное назначение». Говоря о драматичной судьбе Пушкина, Блок высказывал и свою тревогу за будущее русской культуры, управление которой переходило к бюрократической «черни» с ее убогими идеями утилитарности искусства. Советская критика неохотно вспоминала последнюю речь Блока. Помещая статью в сборнике «Александр Блок о литературе» (1921), составитель и редактор В. В. Гольцев писал, что статья «О назначении поэта» обнаруживает крайне пессимистические, болезненные настроения поэта» (Александр Блок о литературе. М., 1921. С. 329).

Речь Блока стала событием культурной жизни Петрограда. Общественный интерес к докладу был настолько большим, что Блок повторно прочел его в той же аудитории, а затем и в университете.

Пушкин сопровождал Блока всю жизнь, и в его стихах имеются многочисленные следы переключек с Поэтом, но в критико-эстетической прозе Блок почти не касался Пушкина, не отзывался на разговор о нем. Так случилось, что Пушкинская речь стала последней речью Блока, его литературной декларацией и поэтическим завещанием. В речи поэта, как и в примыкавшем к ней стихотворении «Пушкинскому Дому», встречались метафорические образы, иносказания, которые были понятны квалифицированной аудитории. Теперь они нуждаются в пояснениях и комментариях (См.: *Иванова Е. В.* Пушкинская речь Блока: к Пушкину через Достоевского // *Достоевский: Материалы и исследования*. СПб., 2000. Т. 15. С. 125–131). Глубокая убежденность и непререкаемый авторитет первого поэта России придавал словам Блока об ответственности интеллигенции перед национальной культурой особый смысл. Этот призыв, завет, остался событием духовной истории, не обрета конкретных и быстрых претворений. Наследие Пушкина находилось уже в сокровищнице всенародной благодарной памяти. В. Ф. Ходасевич, выступивший 17 февраля 1921 г., приняв блоковскую манеру аллюзий в докладе «Колелемый треножник», признал, что, вводя традицию пушкинских торжеств, «...мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам переключаться в надвигающемся мраке» (Пушкин. Достоевский. С. 45).



¹ Образ из стихотворения А. С. Пушкина «Поэт и толпа» (1828), печатавшегося в прижизненных изданиях Пушкина под названием «Чернь». Обыгрываются слова «Поэта», обращенные к «Черни»: «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».

² В манифесте футуристов «Пощечина общественному вкусу» (1912) декларировалось: «Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности» (см. наст. изд., с. 709–710).

³ Слова, приписываемые Пушкину. Эту фразу приводит Н. В. Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (1844) в письме IV «О том, что такое слово»: «Пушкин, когда прочитал следующие стихи из оды Державина к Храповицкому: За слова меня пусть гложет, За дела сатирик чтит, — сказал так: „Державин не совсем прав: слова поэта суть уже его дела“» (*Гоголь*. Т. 8. С. 229).

⁴ Цитата из трагедии «Моцарт и Сальери» (сцена 2). Реплика принадлежит Моцарту, а не Сальери (*Пушкин*. Т. 7. С. 133).

⁵ И. О. Тимковский — цензор пушкинской эпохи.

⁶ Неточно цитируется стихотворение А. С. Пушкина «Поэт» (1827).

⁷ Цитируются заключительные строки из вышеназванного стихотворения.

⁸ Парафраз из стихотворения Ф. И. Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?..» (<нач. 1830-х>): «О, страшных песен сих не пой, / Про древний хаос, про родимый!»

⁹ Неточно цитируется фрагмент из статьи «<Возражение на статьи Кюхельбекера в „Мнемозине“>» (1855). В более поздних собраниях сочинений статья выходила под названием «О вдохновении и восторге» (*Пушкин*. Т. 11. С. 41).

¹⁰ Из стихотворения А. С. Пушкина «Поэт» (1827).

¹¹ Неточные реминисценции из стихотворения А. С. Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

¹² Цитата из стихотворения «Из Пиндемонти» (1836).

¹³ Неточно цитируется то же стихотворение. У Пушкина предпоследняя строка: «Трепещ радостно в восторгах умиления».

¹⁴ Неточная цитата из стихотворения «К Н. Ю. Плюсковой» (1818).

¹⁵ Цитата из стихотворения А. А. Фета «Псевдопоэту» («Молчи, поникни головою...», 1866): «На рынок! Там кричит желудок, / Там для стоокого слепа / Ценней грошовый твой рассудок / Безумной прихоти певца».

¹⁶ В. Г. Белинский в 1836 г. писал о творчестве Пушкина: «...в этом закате еще какой-то блеск, хотя слабый и бледный <...>. Самые его сказки — они, конечно, решительно дурны, конечно, поэзия и не касалась их» (*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 2. С. 82).

¹⁷ Неточная цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Герой» («Да, слава в прихотях вольна», 1830). У Пушкина: «Тьмы низких истин мне дороже / Нас возвышающий обман...»

¹⁸ Резкие суждения Д. И. Писарева о творчестве Пушкина содержатся в статьях, объединенных под названием «Пушкин и Белинский» (1865).

¹⁹ Реплика короля Филиппа из трагедии Ф. Шиллера «Дон Карлос» (д. V, явл. 9).

²⁰ Цитируется стихотворение А. С. Пушкина «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...» (1834).

²¹ Блок пользуется выражением, определяющим Иисуса Христа по Халкидонскому Символу веры (IV Вселенского собора, 451 г.).





Андрей Белый

Андрей Белый (настоящее имя Борис Николаевич Бугаев; 1880–1934) — прозаик, поэт, критик, теоретик символизма.

В итоговом очерке «О себе как писателе» (1933) А. Белый заявлял: «Мне всю жизнь грезилась какие-то новые формы искусства, в которых художник мог бы пережить себя слившимся со всеми видами творчества; в этом слиянии — путь к творчеству жизни: в себе и в других» (Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С. 21; публ. В. Сажина). «Жизнетворческие», универсалистские установки обусловили трактовку Белым символизма как пути к воплощению сверхэстетических, синтетических форм. Наряду с Вяч. Ивановым, Белый стал в 1900-е гг. наиболее последовательным и углубленным теоретиком символизма как религиозно-теургического творчества, открывающего перспективы, выходящие далеко за пределы решения конкретных эстетических задач. Именно теургическое, «богодейственное», начало должно, по убеждению Белого, быть основой истинного символизма; оно связывает «пророчесственное», символическое искусство и истинную, свободную религию, оно определяет строгую иерархию между ними, поскольку «религия есть истинное бытие, а искусство только указывает на горизонты этого бытия» (Белый А. «С нами Бог!» // Альманах книгоиздательства «Гриф». М., 1905. С. 194).

На формирование философско-эстетических воззрений Андрея Белого, пришедшееся на рубеж XIX–XX вв., решающее воздействие оказали эстетика Шопенгауэра, философско-поэтическое творчество Ницше, религиозная философия и поэзия Вл. Соловьева. Вслед за Шопенгауэром, выделявшим музыку на особое место среди искусств, как наиболее адекватно передающую внутреннюю сущность мира, Белый утверждает (в дневниковых записях, июль 1899 г.) исключительную значимость музыки для самоопределения символизма: «...музыка способна более всякого искусства выдержать вечное, и само вечное наиболее доступно, наиболее близко в музыке <...>. Музыка есть бессознательный символизм» (Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник, 1979. Л., 1980. С. 119). Приоритет музыки как искусства, наименее связанного с внешними, преходящими формами действительности и наиболее тесно соприкасающегося с ее потаенной, глубинной сущностью, Белый обосновывает в первой своей

большой теоретической статье «Формы искусства» (Мир искусства. 1902. № 12), имевшей характер философско-эстетического манифеста. Откровения Вл. Соловьева и Ницше в символистской концепции Белого оказываются опорой для борьбы с «религией отцов» — с позитивистским и рационалистическим мышлением, и прообразом искомого духовного идеала, сводящегося в конечном счете к преображению мира и обретению мистического синтеза.

Концепцию религиозно-теургического символизма Белый развивает в десятках статей, опубликованных в 1900-е гг. (большая часть их появилась в московском символистском журнале «Весы»), отстаивает ее, в частности, в полемике с В. Брюсовым; признавая, вслед за лидером символистов, правомерной идею независимости художественного творчества, защищает и свое право ставить искусство в обусловленную связь с религией, подчеркивая, что не усматривает противоречия между подходами «теургическим» и собственно эстетическим (см.: Белый А. В защиту от одного нареkania // Весы. 1905. № 6. С. 40). В то же время Белый считает нужным поддерживать на страницах «Весов», отчасти из тактических соображений, брюсовский «самоценный», «классический» символизм, в котором видит подлинно культурное явление, противостоящее модернистскому эпигонству, литературной эклектике, попыткам ревизии философско-эстетических основ «нового» искусства («мистический анархизм» и другие попытки «преодоления» и обновления символизма, с которыми он активно полемизирует во второй половине 1900-х гг.). Характеризуя в статье «Символизм и современное русское искусство» (Весы. 1908. № 10) программу группы «собственно символистов», объединившейся вокруг «Весов», Белый утверждает: «Эта группа отрицает все поспешные лозунги о преодолении или разъяснении символизма. Она сознает огромную ответственность, лежащую на теоретиках символизма. Она признает, что теория символизма — есть вывод многообразной работы всей культуры, что всякая теория символизма, появляющаяся в наши дни, в лучшем случае есть лишь набросок плана, по которому надлежит выстроить здание» (Белый А. Луг зеленый: Кн. статей. М., 1910. С. 37).

Характер осмысления Белым философско-эстетической природы символизма существенно видоизменяется на протяжении первого десятилетия XX в., отражая непосредственным образом эволюцию его мироощущения, сопровождавшуюся постепенным угасанием теургических упований. На смену эмоционально-интуитивному исповеданию символизма, нашедшему отражение в ряде программных статей Белого первой половины 1900-х гг., приходит стремление к углубленной теоретической разработке философско-эстетических основ символистской доктрины. Решить эту задачу Белый пытается с помощью гносеологического метода, базированного на неокантианстве (и прежде всего на метафизической систематике Г. Риккерта). Не отрекаясь от религиозно-мистических установок своего мирозозер-

цания, он стремится устранить из символистской теории субъективно-утопические и «лирические» элементы, выстроить определенный набор заданных постулатов в строгую систему логических доказательств. Результатом этих усилий стала большая статья «Эмблематика смысла. Предпосылки к теории символизма» (1909). Стремясь в ней к определению понятия Символа как универсальной категории, не подвластной логическому познанию, Белый выстраивает целую иерархию метафизических представлений — подступов к высшему смыслу, данному «в образе Ценности», который есть «явленный Лик мирового единства»; Символ, по Белому, представляет собою «эмблему эмблем, как абсолютный предел для всяческого построения понятий» (Белый А. Символизм: Кн. статей. М., 1910. С. 91, 92).

Идея прихода к Абсолютному, которой руководствуется Белый при построении своей теории Символа, оказывается исходной и в определении общей концепции символизма — «творчества с точки зрения единства»; теория символизма оказывается таким образом универсальной теорией творчества — художественного, религиозного, теургического. Говоря о вневременной метафизической сущности символизма и о символичности всякого искусства, Белый касается и вопроса о современной «школе символистов» и ее конкретной исторической и эстетической специфике: «Школа символистов раздвинула рамки наших представлений о художественном творчестве <...> символизм разбил самые рамки эстетического творчества, подчеркнув, что и область религиозного творчества близко соприкасается с искусством» (Там же. С. 143). Основа символистской эстетики, по Белому, — в осознании извечной символической природы творчества, в использовании символического критерия, как определяющего ценностного начала, при интерпретации художественных явлений любых эпох, народов и направлений. Символизм как определенное идейно-художественное направление, сформировавшееся во второй половине XIX в., в интерпретациях Белого не был в центре внимания и лишь привлекался, наравне с другими вершинными достижениями мировой культуры, в качестве исходного материала для сугубо теоретических изысканий.

Работы А. Белого 1900-х гг., дающие достаточно полное представление о его философско-эстетических концепциях и литературно-критической позиции, собраны им в трех книгах статей: «Символизм», «Луг зеленый» (оба — М., 1910), «Арабески» (М., 1911). Эти издания послужили основным источником содержания новейших сборников произведений Белого, дающих представление о нем как о теоретике русского символизма. (См.: Белый А. 1) Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и примеч. Л. А. Сугай. М., 1994; 2) Критика. Эстетика. Теория символизма / Вступ. ст., сост. А. Л. Казина, коммент. А. Л. Казина, Н. В. Кудряшевой. М., 1994. Т. I—II.)

В нашу подборку включены в основном статьи, в авторские книги Андрея Белого не входившие и в других изданиях не перепечатававшиеся, — но, тем не менее, имевшие программный характер.

ПО ПОВОДУ КНИГИ Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО «П. ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКИЙ»

ОТРЫВОК ИЗ ПИСЬМА

Ночные сторожа зорко приглядываются к темноте. Их предрассветная переключка нарушает тишину. Пусть грезят сонные о бесконечном прогрессе. Во имя сонных нужно утроить бдительность.

Это-то обязывает меня подать голос, откликнуться.

Уже года два я испытывал ни с чем не сравнимое чувство: я ждал, кто заговорит... И вот «началось»: раздались трубные призывы... Вл. Соловьев прочел лекцию «О конце Всемирной Истории»;¹ Д. С. Мережковский упомянул о «проснувшихся слишком рано».

В природе и в людях давно уже как бы совершается, подкрадывается ближе и ближе. И природа, и люди — как бы не те, что прежде. «Конец мира близится»... «Стучит у дверей». Так ли?... Или «это» только кажется? Так или иначе, но руки отваливаются от всякого дела. Все поздно. Ждешь.

Куда мы летим? Над чем повисли? Что с нами будет? Бог (а не люди) знает, куда нас бросить. Но когда?

Лазурное око
Опять потонуло в тумане...
В тоске одинокой
Бледнеет надежда свиданий.
Печальные ели
Темнеют вдали без движенья...
Пустые без цели
И путь без стремленья...
(Вл. Соловьев «Сон наяву»)²

Бывают минуты слабости (или мудрости, кто знает?): «Не слишком ли это предвзято? К чему волнение? Был ветерок... И опять безветрие... Все спокойно... Можно ли верить милой, но бредной сказке?». Но тоска растет, переходит в «священный ужас». И невольно веришь, что если строки не сократятся, то никто не спасется. Прислушиваешься —

И голос все тот же звучит в тишине без укора:
Конец уже близок, неожиданное сбудется скоро.
(Вл. Соловьев. «Сон наяву»).

Впервые: Новый путь. 1903. № 1. С. 155–159. Подпись: Студент-естественник.



Обложка журнала Новый путь. 1901. № 1

И снова вздох облегчения: «Да нет же!... Тут нельзя ошибиться!»

А в это время происходит реформа средней школы, на съезде врачей в Москве постановляют ходатайствовать о допущении женщин в университет, метеорологи устраивают облаву на г. Демчинского, а этот последний мужественно издает «Климат» на четырех языках...³

Г-н Мережковский пишет: «Я чувствую грозящую мне опасность сделать самое святое смешным, ибо для людей века сего нет ничего смешнее, глупее, невероятнее, оскорбительнее, чем эта главная мысль всего христианства — мысль о конце мира. Но я утешаюсь тем, что все равно сейчас никто или почти никто не услышит меня».⁴

Мое письмо — это крик: «Мы слышим! Мы готовимся!» Мы молчим, но события не минуют нас. Хотя, быть может, мы — только предтечи «запечатленных», при которых «оно» совершится...



Исследование
Д. С. Мережковского
«Л. Толстой
и Достоевский»
в журнале «Мир
искусства».
1900. № 1–3

Каждое явление есть и то, за что оно выдает себя, и аллегория, и символ, и *воплощение*. Следует разобраться в границе между символической действительностью и действительностью воплощенной. Г-н Мережковский рассматривает стихийное проявление «зверя», «жестокого насекомого» в человеке. Но верит ли он, что дело не остановится на этой стадии, но совершится полнейшее воплощение «зверя» в единую личность? Символическая борьба Христа и Антихриста, происходящая теперь в душах человеческих, воплотится, перейдет на историческую почву. Соединять Христа и Антихриста нельзя в данную минуту, — хотя бы уже потому, что и Христос, и Антихрист еще созревают в душах; окончательное воплощение Антихриста (Христос уже воплотился) мы увидим в единой личности. Если бы даже и было возможно подобное соединение, то оно могло бы произойти не теперь, но лишь после воплощения Антихриста в личность. Но Христа и Антихриста, повторяю, нельзя соединять.

Далее: различает ли г. Мережковский разницу между концом мира и концом Всемирной Истории? О чем он говорит? О конце мира или о конце Всемирной Истории? В моих словах нет собственно возражения: это ряд вопросов.

Нельзя соединять «бездну верхнюю» с «бездной нижней». Мы не знаем, как соединять. Я понимаю «святой хаос» и горя-

щий светоч под ним. Есть «святой хаос». Но после грехопадения людям засветил еще огонек под этим хаосом. Огонек *Денницы*... Итого два огонька — раздвоение нижней бездны... Вот где срыв для всех, кто захочет смотреть в «нижнюю бездну»... Христос недаром занавесил нижние бездны, упразднив Ветхий Завет и оставив лишь путь к «бездне верхней» — к соединению в Св. Духе (грядущее третье царство). Св. Дух, от Отца исходящий, спустится в виде голубя, освятит нас, и мы в свою очередь, преобразившись, воскреснем и вознесемся к Отцу. (Небо спускается, а земля растет в небо. Соединение того и другого в третьем царстве.)

Соединение необходимо, *но не бездне*, а рассудка и чувства — в Божественную Волю, для облегчения пути к верхней бездне, при одном условии: не оглаживаться на «нижнюю бездну», чтобы не уподобиться жене Лота, обернувшейся на Содом⁵. Когда же будет достигнута «верхняя бездна», обе «бездны» соединятся. Тут тайна. Смеем ли мы прикоснуться к ней? Преждевременное соединение, когда ступени развития чувства и разума не пройдены до конца, ведет не к исполнению Св. Духом, а к оргазму (между тем и другим глубочайшая разница). Оргазм — это произвольное возвращение к раз упраздненной мудрости. «Безумие» не есть «сверхумие». «Антихрист» не «Христос».

Говорят, что в историческом христианстве слишком много самоограничения. Если угодно, да. Но это самоограничение из высшей предусмотрительности. «Все, что в мире: *похоть плоти*, похоть очей и гордость житейская, *не есть от Отца*, но от мира сего» (*Иоанн*, 1-е послание, глава 2, стих 16).

Я согласен с г. Мережковским и в вопросе об аскетизме. Естествознание учит о «превращении» энергии. Переход от одного в другое не есть «упразднение» в обыденном смысле. Разве аскетизм упраздняет жизненность? Разве здесь не имеет место переход одной и той же энергии в другое состояние? Можно говорить о злоупотреблении аскетизмом, но не о вреде аскетизма. Аскетизм — форма, а не в форме энергии суть: суть в качестве.

Представление о разодранных ризах аскета, о скорбной печати на челе, о сатанинской гордости — слишком примитивно. Аскетизм аскетизму рознь. Истинный аскетизм легок, весел, благ, победителен. Истинный аскетизм — это своего рода духовное эпикурейство. Разве в наши дни мы не имеем истинных, веселых аскетов (старец Амвросий, старец Серафим).⁶ Напад-

ки на известные формы аскетизма не могут быть приняты как нападки на аскетизм.

А что, если христианский аскетизм — плотина, о которую должны разбиться волны оргазма? Прилив этих волн повысит тогда уровень оргазма до самого неба, где этот сдержанный оргазм переродится в нечто иное, более тонкое, что с своей высоты видит и нижнюю бездну, но бездну Отца, а не *Денницы*. Повторяю: важна энергия, а не форма ее (тепловая, световая, электрическая). Иным аскетизм вреден, другим полезен. Восставать против аскетизма легко. Доказать существование этих нападков более чем трудно.

Любовь (всякая) не исчезает в аскетизме. Она превращается, разливается до самого неба, горит вечерним закатом и звездным светом. Не переносится ли при помощи аскетизма вопрос о поле в самое небо, где этот вопрос является уже в ином свете?.. Не кроется ли разгадка пола в смерти?..

Любовь и смерть... Любовь в смерти и смерть в любви... В христианстве «смерть» — граница внешняя, почти несуществующая (какая же это «религия смерти?»); и потому ограничивается «здесь», забывая о «там», выбрасывая это «там», — нельзя. Нам не страшна смерть. Увенчанные, через смерть, в вечное вознесение! Все одно: земное и надземное. Все вопросы одним своим концом «здесь», а другим «там». Если христианство — религия воскресения, то что такое смерть? В перенесении многих вопросов за предел смерти сказывается отнюдь не пессимизм, но легкое веселье. Вопрос о поле, перенесенный за смерть в небо, является вопросом о любви вообще. Половая любовь становится частным случаем любви вообще. «*Безмиртность*» любви, аскетизм любви, любви Иоанновой (см. 1-е послание Ев<ангелиста> Иоанна), *белой*, является высшей формой всякой любви (социальной, личной, половой и т. д.).

Но в главном, повторяю, я готов согласиться: *конец мира близок. Что-то приблизилось, пахнет дождем.*

Что-то в слово просится, что-то недосказано...

Что-то совершается, но — ни здесь, ни там...

(Вл. Соловьев)⁷

«*Священная тоска*» становится нестерпимой. В этом скоплении ужаса узнаешь приближение Антихриста.

В воздухе чувствуется «*Вечная женственность*» («Жена, облеченная в солнце»). Но и великая блудница не дремлет.

Христианство из розового должно стать *белым*, иоанновым («матушка ты наша белая» — см. записки Серафимо-Дивеевской обители).⁸ Белый цвет — соединение семи цветов, семи светильников, семи церквей. Любовь должна быть ни эгоистичной, ни социальной — ни красной, ни розовой, а безмирной, иоанновой — *белой*.

Нужно готовиться к неожиданному, чтобы «оно» не застало врасплох, потому что буря близка — волны бушуют и что-то страшное подымается из вод.



Литературно-критическое и философское исследование Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» печаталось в журнале «Мир искусства» в 1900 и 1901 гг., завершено публикацией в № 2 за 1902 г.; вышло в свет отдельным изданием: СПб., 1901–1902. Т. I–II; впоследствии неоднократно переиздавалось.

Белый знакомился с книгой Мережковского по мере ее печатания в журнале. В ретроспективных записях о январе-марте 1900 г. он фиксирует: «...обращаем у Соловьевых все большее и большее внимание на работу Мережковского „Толстой и Достоевский“, которая начинает печататься в „Мире искусства“» (Белый А. Материал к биографии // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 2. № 3. Л. 13 об.); осень 1900 г.: «...нас всех захватывает все больше печатающееся произведение Мережковского „О Толстом и Достоевском“» (Там же. Л. 15–15 об.). В позднейших «Воспоминаниях о Блоке» (1922) Белый писал о той роли, которую сыграла книга Мережковского в его мироощущении на рубеже веков: «Появляется вещь творенья Мережковского, где проводится мысль: перерождается состав человека; и нашему поколению предстоит возрождение, или смерть. Лозунг „или мы, или никто“ подхватывают созерцатели отшедшего века; и действительно поднимают они новый век...» (Белый А. О Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М., 1997. С. 31).

Осенью 1901 г. Белый выступил в домашнем молодежном кружке, собиравшемся в квартире профессора Н. И. Стороженко, с рефератом, посвященным разбору «Л. Толстого и Достоевского» (см.: Белый А. 1) Материал к биографии. Л. 24 об.; 2) Ракурс к Дневнику // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. № 100. Л. 11 об.). В начале 1902 г. он сформулировал свои полемические размышления по поводу книги Мережковского в развернутом письме, отправленном по адресу Мережковского и З. Н. Гиппиус: «...пишу длинное письмо Мережковским за подписью „Студент-естественник“. Письмо производит сильнейшее впечатление на Мережковских; Гиппиус спрашивает О. М. Соловьеву в письме, кто автор послания им, она пишет, что в нем — первый отклик на призыв Мережковского со стороны, что письмо замечательно, что они показывали его Розанову и он-де нашел письмо гениальным (впоследствии часть письма с выпущением центральных, так сказать, эсotericических мест была напечатана в „Новом пути“)» (Белый А. Материал к биографии. Л. 27; см. также: Белый А. Начало века. М., 1990. С. 204–206). Одним из читателей полного текста письма был А. Блок, сообщавший Белому 3 января 1903 г.: «В прошлом году я читал Ваше письмо к Зин<аиде> Ник<олаевне> Гиппиус

с подписью „студент-естественник“. Теперь оно, кажется, в Нов<ом> пути, но я не видел журнала. В этом письма все *белое*, целый свод апокалиптической белизны» (Андрей Белый и Александр Блок. Переписка, 1903–1919. М., 2001. С. 16). 26 марта 1902 г. Блок занес в дневник обширные выписки из письма Белого (лишь частично совпадающие с опубликованным текстом), сопроводив их собственными замечаниями (см.: Юношеский дневник Александра Блока / Публ. Вл. Орлова // *ЛН*. М., 1937. Т. 27/28. С. 325–327; *Блок А. Дневник* / Подгот. текста, вступ. ст. и примеч. А. Л. Гришунина. М., 1989. С. 42–45). Подготовка отрывков из письма к опубликованию в «Новом пути» была осуществлена Мережковским без участия Белого и даже без его санкции; Белый писал в этой связи Блоку: «То обстоятельство, что они поместили мое письмо, случилось благодаря моему неведению» (Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. С. 20). Автограф письма Белого, по всей вероятности, не сохранился.



¹ Весной 1900 г. Вл. С. Соловьев прочел в Петербурге в виде публичной лекции свою «Краткую повесть об антихристе»; в мае 1900 г. он читал ее по корректурным гранкам в Москве на квартире брата, М. С. Соловьева, в присутствии Белого. С. М. Соловьев вспоминает об этом чтении: «Андрей Белый находился в экстазе. Соловьев с радостным удивлением следил за этим молодым человеком, разделявшим его идеи, которые для всех в то время казались безумием» (*Соловьев С. М. Жизнь и творческая эволюция Владимира Соловьева*. Брюссель, 1977. С. 396).

² О воздействии этого стихотворения (1895) Вл. Соловьева на формирование своего мироощущения весной 1900 г. Белый вспоминает: «...мы начинаем все внимательно вчитываться в стихотворения Вл. Соловьева; меня особенно задевает одно: „Лазурное око опять потонуло в тумане“. Оно кончается словами: „И голос всё тот же звучит в тишине без укора: конец уже близок, желанное сбудется скоро“. Эти слова твержу я на прогулках мягкой февральской весной и в первых днях марта» (*Белый А. Материал к биографии*. Л. 14).

³ Метеоролог Н. А. Демчинский был редактором-издателем журнала по метеорологии и климатологии «Климат», вышедшего в Петербурге в 1901–1904 гг. О полемике между Демчинским и Э. Е. Лейстом Белый пишет в мемуарах «Начало века» (с. 271–272).

⁴ Неточная и сокращенная цитата из заключительной главы книги «Л. Толстой и Достоевский». См.: *Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский*. М., 2000. С. 477. (Лит. памятники).

⁵ Быт. 19: 26.

⁶ Великие подвижники православной церкви — оптинский старец иеросхимонах Амвросий (Гренков) и иеромонах Саровской пустыни Серафим (Машнин). См.: *Malmstad John E. Andrey Bely and Serafim of Sarov* // *Scottish Slavonic Review*. 1990. Vol. 14. P. 21–59; Vol. 15. P. 59–102.

⁷ Цитата из стихотворения «Les revenants» («Гайною тропинкою, скорбною и милою...», 1900).

⁸ Имеется в виду «Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря», составленная священником Л. М. Чичаговым (М., 1896); Белый называл ее своей «настойною книгою» в это время (*Белый А. Материал к биографии*. Л. 25 об.).

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ДЕКАДЕНТА, ОБРАЩЕННЫХ К ЛИБЕРАЛАМ И КОНСЕРВАТОРАМ

Так часты нападки на молодежь. Так грубы укоры, обращенные к ней... Так суровы обвинения... Тут и упадок, и безумие, и безнравственность, и лень — тут всего много — в этих укорах со стороны либералов и консерваторов.

Сколько несправедливости!..

Скажу откровенно — я почти не встречал беспристрастных попыток войти в положение молодежи, рассмотрев ее увлечения. Да и были ли они? Были, конечно, слова о снисходительности, произносимые с олимпийским равнодушием, — но кого прельстит всем приевшаяся, стереотипная гуманность на словах! Было холодное заигрывание бьющих на популярность стариков. Много было. Было мало сердечности и соединенной с ней мудрости по отношению к молодежи.

Либералы и консерваторы спорили. Спорили жестоко. Спорили бесплодно. У нас трещит голова от этих споров. С детских лет у нас начиналась мигрень от все тех же пререканий. А они предлагают нам продолжать их спор. Видят ли они близорукость этого предложения? Мы отказываемся. Они называют нас безыдейными, когда мы переросли их ограниченный идеализм, в настоящую минуту с успехом прививаемый многим наивным барашком, блеющим о гуманности.

Наша вина в том, что мы позднее. Они заставили нас довести их нелепые вождения до абсурда, чтобы потом бросить с отвращением. Они заставили почувствовать нас невыносимое бремя компромисса: наша ли вина, что мы позднее?

И вот, когда многие из нас стали над бездной одинокие, растерянные, не понимая друг друга, они же — виновники наших несчастий (о, позор!) — стали рассматривать нас не то с любопытством, не то со страхом, приставив очки к близоруким глазам. Смотрели — не понимали: разразились дружною бранью. Дело в том, что у них закружилась голова при виде нас, стоящих над пропастью.

Но кто же нас привел к пропасти?

Нас укоряют в беспринципности. Но это — иллюзия. Видимая беспринципность несравненно благодетельнее ограниченного принципа. Ограниченный принцип ведет к активному противодействию тем положительным началам, которые не включены в этот принцип в силу его ограниченности. А таких начал может быть несравненно больше, нежели включено их

Впервые: Хроника журнала «Мир искусства». 1903. № 7. С. 65–67. В указателе содержания статья обозначена: «Открытое письмо декадента к либералам и консерваторам».



в известный принцип. Видимая беспринципность — меньшее зло сравнительно с принципиальной ограниченностью.

Часто это — ночь на исходе.¹ Но тщедушные принципы оскорблены. Роль молодежи часто непонятна теперь уже ни либералам, ни консерваторам. И вопиют, ужасаясь, почтенные, честные, близорукие. Не понимают.

Среди молодежи есть и больные, и с толку сбившиеся, и развратные. И их много. И число их растет. Часто тому причиной наследственность и влияние поверхностной культуры — предшествующие поколения с особенной старательностью позаботились как о том, чтобы укрепить свои недостатки в детях, так и о том, чтобы заполнить всю жизнь мертвящей серединностью. Молодежь болезненна — как создать условия этой болезненности? Молодежь карикатурна — чья карикатура она?

Когда мы боремся за вечные вопросы, мы начинаем решать их по своему усмотрению, не соображаясь с интересами предшествующих поколений. Когда человек приступает к делу на известном пути, то прежде всего он обязан расчистить свой путь от ненужного сора. Свежему человеку душно работать в накуренной комнате. Первой мыслью будет мысль открыть форточку. Его ли вина, что ворвавшийся ветер задул свет. Лучше минуту посидеть во мраке, чем весь вечер в непроветренной духоте.

Мы не хотим брать в руки их жалкие хоругви, так важно именуемые направлениями, — они смотрят на нас, как на диковинных зверей... И все они дружно ругаются. *Но они неправы, потому что они злее нас.*

Среди молодежи все больше нигилистов, самоубийц, декадентов. Один из самых распространенных типов — тип Арнольда Крамера.² Это ужасно. Но это так.

И вот, незаметно подкравшись, совершится катастрофа... Разразилась — и недоумевают... Что?.. Как?.. Почему?..

Поздно...

Но невольно напрашиваются эти слова отца Крамера: *«Куда мы летим?» «Я не оправдываю его, нет!» «Я только снизу смотрю на него!..» «Он вырос в моих глазах...»³*

И кто хоть раз подыметесь на холодную высоту, отношение к жизни меняется.

Тот поймет, что с трудом вымученные слова о жизни, о долге без *свободы духа* — обуза, а при этой свободе исчезает само понятие о труде и долге, потому что *«дух дышит где хочет, и*

голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит» (Иоанн).⁴

В каком виде представляется эта принципиальная, нетерпимая узость с высоты *свободного озарения духом!*

Какая глубочайшая мерзость, какое кощунство связывать эту озаренную духовность удушающей формой! И сколько молодых сил душит в себе это духовное окрыление, чтобы явиться перед обществом в маске, умерщвляя сначала замаскированную душу, а потом наполняя эту пустую личину, под которой когда-то обитал и умер дух, развратом, пьянством, подлостью.

Каждое поколение нервнее, нежнее. С каждым поколением нужно обращаться все бережней и бережней. Часто более утонченные запросы молодежи отвергают. Над ними грубо смеются. Нормальный рост прерывается тогда: утонченность переходит в извращенность.

Ряд предшествующих поколений последовательно старался подчинить жизнь схемам; т. е. свести на нет, ибо всякая схема есть только отражение. Эта отраженная жизнь выдавалась за идеальную.

Несмотря на ужас, некоторые из молодежи все же пытаются, преодолев его, осветить черное пространство — карлики встречают злобой эти попытки. О, еще бы им быть довольными! В каком мизерном виде озарены их схемы!

Тогда они начинают говорить о безумии. Они думают — молодежь запугаешь ярлычками и словами! Если то, что по-нашему так прекрасно, если оно безумие, да здравствует безумие: пошибаем очки трезвости с близоруких носов!

Нет, не слов мы боимся! У нас слишком много накопилось, чтобы заниматься словопрением, мы слишком страдали, чтобы не быть дерзкими в мыслях. Волей-неволей мы загнаны в ледники — смешон нам страх к ледникам!

Какое нам дело до неповоротливых мужиков с низин, которые, если и подымаются наверх, то за тем, чтобы косить себе сено на горных откосах! «Почти всюду дорогу новым мыслям прокладывает сумасшествие; оно же ломает и уважаемые обычаи, и суеверия» (Ницше. Утренняя заря).⁵

Мы знаем, что наши чувства подобны урагану, а их чувства смахивают на полное безветрие. Мудрено ли, что они боятся наших чувств, называя безумными их. Они не видят того, что, когда мы начинаем говорить с ними, мы бесконечно суживаем себя. Знают ли они, как мы снисходим к ним?

Наше поколение — пограничная черта между двумя, коренным образом расходящимися, периодами. Приветствуя зарю, которую еще, быть может, и не увидим, мы отпеваем старое.

Да, мы суровы к прошлому.

Мы мост, по которому пройдут наши более счастливые дети. Все наше внимание должно сосредоточиться на том, чтобы эта переправа совершилась. Нет нам дела до застывших в своей ограниченности: не видят они бездны, развернувшейся у ног, — в безопасности они... Что им сделается!

Наши дети пройдут по нашим телам. Они вскарабкаются на еще большие кручи. Они прислушаются — уловят первое предзвездное веяние, чтобы с чистым сердцем возвестить о солнце. Быть может из нас тоже будут такие, которым дано это счастье.

В этом бескорыстном назначении наша гордость, наше бесстрашие, наша сила, наше презрение, наш вызов смерти!

Пусть мы сорвемся после того, как у нас голова пойдет кругом и почва зашатается под ногами, — не мы, так другие! Сместся в ответ на предостережения, любя, нежно любя, погибаем, бросаем наш крик, полный злости, в затхлую атмосферу болот. Мы — тот стенобитный материал, который поможет детям. Вот почему мы такие...

Было бы смешно полагать, что нас много, что именно из нас то и состоит молодежь. Мы — «декаденты» — имеем претензию полагать, что мы — зерно современной молодежи, мы — преторианцы, идущие во главе ее войска.



В позднейшем аннотированном списке «К „Указателю“ критической литературы обо мне» (1927) Белый, касаясь этой статьи, отметил: «Ряд резко бранных отзывов в тогдашней газетной прессе. Помнится отзыв покойного М. Н. Коваленского (газета „Курьер“ за 1903 год)» (РГБ. Ф. 198. Карт. 6. № 5. Л. 19 об.). Имеется в виду статья под заглавием «Наброски» (Курьер. 1903. 3 мая. № 65; подпись: *К-ий*), в которой заявлялось: «Устами А. Белого декаденты заявили, что у них нет никаких убеждений. Маска снята». См. также другие отклики: *Протопопов С.* Беглые заметки // Нижегородский листок. 1903. 18 апр. № 103; *П.* Мимходом // Курьер. 1903. 27 апр. № 59; *Веталис С.* Со стороны // Русская мысль. 1903. № 5. Отд. II. С. 157–158; *Бумлер <Кара-Мурза С. Г.>*. Открытое письмо декадента // Новости дня. 1903. 14 июня. № 7191.

Об обстоятельствах написания статьи и вызванном ею резонансе Белый вспоминает: «...я под влиянием непрерывных споров о новых путях жизни и творчества пишу в „Художественную летопись“ журнала „Мир искусства“

очень бойкую и резкую статью, озаглавленную „Открытое письмо к либералам и консерваторам“, в котором достается от меня и тем, и другим. Статья обращает на себя внимание прессы; за нее на меня обрушиваются все; она — опять-таки производит впечатление скандала <...> „Открытое письмо“ — обнаружилось, что я несколько не смущен толками обо мне и имею наглость активно напасть на „столбов общества“; помнится, именно это письмо окончательно взбесило многих публицистов, критиков и профессоров...» (Белый А. Материал к биографии // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 2. № 3. Л. 34 об.—35).



¹ «Ночь на исходе» — автоцитата (повторяющаяся строка: «Знаешь ли — ночь на исходе?») из стихотворения «Знаю» («Пусть на рассвете туманно...», август 1901 г.). См.: *Белый А.* Золото в лазури. М., 1904. С. 226.

² Художник Арнольд Крамер — герой драмы Г. Гауптмана «Михаэль Крамер» (1900), кончающий самоубийством. В России «Михаэль Крамер» был поставлен Московским Художественным театром (премьера — 27 октября 1901 г.; в роли Арнольда Крамера — И. М. Москвин, в роли Михаэля Крамера — К. С. Станиславский). В дневниковых заметках от 28 октября 1901 г. Белый высказал свои оценки пьесы («Может быть, лучшая среди лучших!.. Гениальнейшая среди гениальных!..») и ее постановки, см.: Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник, 1979. Л., 1980. С. 129–130.

³ Фразы Михаэля Крамера из 4-го, заключительного действия пьесы. См.: *Гауптман Г.* Пьесы. М., 1959. Т. 2. С. 143–145.

⁴ Ин. 3: 8.

⁵ Неточно цитируется афоризм 12 («Сумасшествие в истории нравственности») в переводе И. И. С. (*Ницше Ф.* Собр. соч. М., 1901. Т. III: Утренняя заря. Мысли о моральных предвзвесах. С. 15).



О ТЕУРГИИ

I



Русское общество сильно подвинулось в сознании перевала, на который вступило. Эта сознательность выразилась двояким образом: в более критическом отношении к предшествующей эпохе великих реформ и в большей подготовленности к восприятию новых влияний. В настоящую минуту начинает вполне выясняться, что перевал, совершающийся в мыслях и чувствах передовых двигателей человечества, есть перевал к религиозно-мистическим методам, искони лежавшим в основании всяких иных методов на Востоке. И вот засквозил этот религиозный оттенок сразу на многих пунктах переправы. Как будто по уговору одни и те

Впервые: Новый путь. 1903. № 9. С. 100–123.



Обложка журнала
«Новый путь».
1903. № 9

же настроения повлияли на нас и с полотна художника, и из критической статьи, зажгли думы поэта. Казалось, целый кружок лиц, сговорившийся в одном и том же, сразу забил тревогу с разных пунктов, сходясь в самых интимных, самых субъективных чаяниях. Но это не было так: часто эти лица и не знали о мыслях друг друга, каждый в отдельности пробиваясь сквозь чащу сомнений и пессимизма.

Удивительная общность устанавливается между людьми, работающими на расстоянии друг от друга в одинаковом направлении. Как будто они, не зная друг друга, связаны какими-то эфирными вибрациями или по крайней мере им открывается доступ к одинаковым вибрациям, возникающим вокруг нас. В результате — *отзывчивость идей*. Да и в самом деле: разве с каждым из нас не случилось чего-либо подобного?.. Вдруг в голове блеснет совершенно новая комбинация идей, поражая своими оригинальными выводами. Глядишь — то здесь, то там уже звучат отголоски возникшей идеи. Наконец, появляется произведение, в котором совершенно кристаллизованы эти новые мысли. Тогда начинаешь понимать, что некогда возникшая в голове ассоциация идей не самостоятельная, а родившаяся от восприятия нервной системой новых вибраций. Вот в чем сущность повальной умственной заразы, а не в механическом только усвоении вычитанных идей. Заразу создают не мысли, а та почва, на которой они выросли.

II

В недавно вышедшей «Книге символов» Бальмонта встречаются, между прочим, такие строки:

Протяжностью заклиний перепевных,
Составленных из повседневных слов,
Но лишь не в сочетаньях ежедневных
Они (колдуньи) смутили мирный сон гробов...¹

Здесь из «повседневных слов» «не в сочетаньях ежедневных» составляются заклятья, обращенные к мрачным силам. Но ведь могут быть и бывали не ежедневные сочетания повседневных слов, обращенные в *моления*, поражающие нас необъятностью глубины и святой проникновенностью. Стоит вспомнить иные места Евангелия. Всякое художественное произведение есть доказательство тому, но не всякое художественное произведе-

ние имеет на нас столь мощное воздействие, как, например, следующее место из Гёте:

Der Horizont hat sich verdunkelt,
Nur hie und da bedeutend funkelt
Ein rother ahnungsvoller Schein;
Schon blutig blinken die Gewehre
Der Ganze Himmel mischt sich ein...²

Между тем слова, сказанные Христом, апостолами, пророками, обладают не только силой, но и *чудодейственной* силой, способной воскрешать мертвых, останавливать солнце; а слово пророков, *дробящее скалы*, о которых Господь сказал Исаии: «Утешайте, утешайте народ мой...»³ Тут уж не только обращение к Господу, или не только ясное *видение*, но и способность *ясного, т. е. лучезарного религиозного делания — теургии*. Присутствием этого налета теургии определяется чудодейственность некоторых исключительных художественных мест, встречающихся у светских писателей, например у Достоевского, Гоголя, Гёте, потому что во всякой молитве заключена возможность получения этой чудодейственной силы Божией, всякий глас, вопиющий в пустыне ко Господу, всякое прозревающее хваление Господа — теургично. «Просите у Господа дождя во время благотребное; Господь блеснет молнией и даст вам обильный дождь, каждому злаку на поле. Ибо терафимы говорят пустое, и вещуны видят ложное и разыскивают сны лживые; они утешают пустотою; поэтому они бродят как овцы, бедствуют, потому что нет пастыря...» (Захария, X, 1, 2). Естественно, что с развитием европейской культуры, оторвавшейся от своего религиозного русла и еще не дошедшей до тех провалов, над которыми она теперь висит, — естественно, что в ней испарился теургический элемент. Он исчез из жизни, искусства. Не стало его. Исчезло само стремление выразить словом сущность того, что было так живописно в продолжение тысячелетий, украшая и возвышая человека напоминанием о том, что если мы теперь дети Божьи, *то еще неизвестно, что будем*. И вот теургия выродилась в художественность. И вот этот суррогат теургии, занимавший все больше и больше значения в жизни, вследствие других естественных условий нашей культуры, принимался за Божий дар, а художник за пророка. И мы незаметно лишились того, чем утешали пророки, когда Господь сам обратился к ним: «Утешайте, утешайте народ мой»... И мы обратились

к искусству. И оно часто утешало нас пустотою. Большинство людей утонуло в тине ничтожества. Лучшие умы погрузились в отчаяние. Теория пессимизма особенно высоко вознесла художника, которому предстояло или навсегда *утешать пустотою*, или самому пробиться и *действительно* завоевать себе пророческое достоинство. И вот некоторые художники, подготовившие переживаемый нами перевал в сознании, приняли тон пророков, ужасаясь и боясь возложенной на них миссии. Но «страх есть не что иное, как лишение помощи от рассудка... Чем меньше надежды внутри, тем больше представляется неизвестность причины, производящей мучение. И они в эту истинно невыносимую и из глубин нестерпимого ада ишедшую ночь, располагаясь уснуть обыкновенным сном, то были тревожимы страшными призраками, то расслабляемы душевным унынием, ибо находил на них внезапный и неожиданный страх».⁴

Вот что такое страх.

Казалось, к утраченному нет возврата и пророки навсегда умерли в сердцах людских — и вот каким-то чудесным светом озарились их часто даже нехудожественные слова, употребленные «в *необычайных сочетаньях*». Кризис западной мысли направил русло надежд современного человечества на искусство, напором своего отчаяния прорвал это искусство, расширив рамки душевной жизни. Тогда воскресла чудодейственность обычного слова «*не в сочетаньях ежедневных*», не передающаяся даже в эстетике, ибо красота — суррогат теургии, т.е. того, чем засквозило искусство.

Весь строй нашей жизни построен на так называемом здоровом смысле; он представляет смесь искони переданных обычаев, освященных временем, логических правил, принципиальных схем, не доведенных до конца, лени, косности, подражательности, зависти, скептицизма. При начинающихся попытках перевернуть строй нашей жизни на иных, теургических основаниях несомненно ощущается страшная нервная напряженность, заставляющая нас чутко приглядываться к психической атмосфере. Отсюда вышеупомянутая отзывчивость идей, столь характерная для нашего времени.

III

Музыка — вершина искусства. Идеи, возникающие в поэзии, получают в музыке всеобъемлющий характер. Хочется думать, что музыкальные идеи суть родовые относительно идей поэти-

ческих. Хочется думать, что не существуют непереступаемой пропасти между духом Аполлона и духом Диониса, раз в драме мы имеем их синтез. Не является ли дух Аполлона иным выражением тех же дионисианских начал, а пропасть между нами, быть может, продолжение все той же гипертрофии воли и представления, допущенной Шопенгауэром? Отсюда же его разграничение между законом причинности и мотивации. Ницше, воспринявший эстетику Шопенгауэра, естественно старался подчеркнуть глубокое различие в обоих началах. Все же построение Шопенгауэра с его глубокими, как пропасти, непримиренностями, оказало тут, вопреки своей ошибочности, скорей благодетельное влияние. Важно, однако, было перебросить музыкальное отношение к миру — в поэзию. Обнаружив этот музыкальный корень поэзии, мы тем самым должны признать, что окончательное выражение *an sich* музыкальных идей и полнее, и глубже в симфонической музыке, где эти идеи получают свою отчетливость и духовную ясность. Всякое поэтическое их изображение ограничено. При твердом убеждении всей преимущественной важности дионисианского начала в поэзии над аполлоновским, относительно которого можно сказать, что оно — *объективированное дионисианское начало*,* мы должны признать подчиненность духа Аполлонова духу Диониса, а последний всегда подчинен чистой музыке. Как будто мы имеем здесь дело с тремя порядками подчиненных идей... Как будто дух Аполлона есть двукратное ограничение музыки, а дух Диониса — однократное. Вот почему словесная передача посредством символов музыкально выраженных идей, ограничивая во всех отношениях эти идеи, тем не менее для иных, нуждающихся в разъяснении, играет роль действительного, а не кажущегося моста (как это полагает Шопенгауэр) между поэзией и музыкой. Важна общность разрабатываемых идей во всех областях искусства, но с большей или меньшей универсальностью.

Музыка, по Спенсеру, представляется как бы тем горизонтом, на котором впервые появляются тучи и просветления, с которыми впоследствии нам приходится считаться. Он дает пищу новым формам душевной жизни. Эти формы как бы образуются музыкой. Вот почему она окружена ореолом вечного, неудовлетворенного, но и примиряющегося чаяния, что дало



А. Шопенгауэр. 1845

* Этот термин «*объективация идей*» мы допускаем в соответствии с Шопенгауэровой «*объективацией воли*», при желании показать взаимную связанность музыкальных и поэтических идей и вместе разность и даже противоположность их проявлений.

повод называть музыку самым романтическим искусством. Европейская поэзия и мысль в среде лучших ее представителей едва достигает тех вершин, где свободно летают Гендель, Бах и др., — напрягая до крайности все средства выразительности, доводя утонченность выражений и оборотов речи до *pes plus ultra*. Существуют ли реально те формы страданий духа, которые звучат нам в симфониях Чайковского? Если они и существуют, то потенциально. А музыка Бетховена так и остается впереди нас, выражая ту степень прометеевского начала, к которой еще только порывался Ницше и которая невольно заставляет полагать, что она-то и обнаружит Титана (Τίταν).*

В настоящую минуту вершины мысли и чувства загорелись теургизмом. Теургизм, магизм и т. д. — повседневные слова «не в сочетаньях ежедневных», способные смутить «мирный сон гробов», конечно, являют собою глубоко проникшее в душу стремление выразить словом и делом музыку, запавшую к нам из бессмертных далей и способную до некоторой степени влиять на музыку, стихийно разлитую вокруг, так что эта последняя по отзывчивости начнет вторить, аккомпанировать музыке из бессмертных далей. Отсюда открывается громадная перспектива в понимании музыкальной телепатии, внушения и т. д.

Музыка — это действительная, стихийная магия. Музыка доселе была впереди европейского человечества. Быть может, лишь в настоящую минуту оно начинает вплотную подходить к музыке, вбирая в себя ее стихийную магическую мощь. Способность стихийно влиять, подчинять, зачаровывать несомненно растет. Так будет и впредь. Нижеприведенное стихотворение указывает на степень роста человеческого духа в направлении стихийного магизма:

Ты горишь высоко над горою,
Недоступна в своем терему,
Я примчусь вечерней порою.
В упоеньи мечту обниму.
Ты, заслышав меня издалека,
Свой костер разведешь ввечеру.
Стану, верный велениям рока,
Постигать огневую игру.

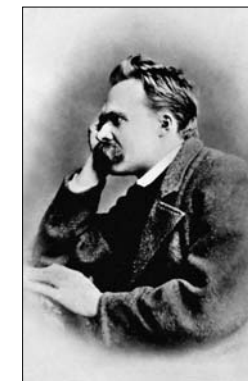
* Вставляя в греческие буквы их числовое значение, получаем число звездное: 666.⁵

И когда среди мрака снопами
Искры станут кружиться в дыму,
Я умчусь огневыми кругами
И настигну тебя в терему.
(А. Блок)⁶

Какое верное словесное отражение магически душевной музыки, присутствием которой обусловлена возможность телепатии и т. д.

Что же это за веяние? Откуда оно? А вот отрывок Лермонтова:

Пускай холодной землею
Засыпан я.
О, друг! Всегда, везде с тобою
Душа моя...
Коснется ль чуждое дыханье
Твоих ланит —
Душа моя в немом страданье
Вся задрожит...
Случится ль — шепчешь, засыпая,
Ты о другом;
Твои слова, текут, пылая,
По мне огнем.⁷



Ф. Ницше

Итак, магизм, способный возмутить того, кто достаточно ненаивен, чтобы презрительно отвертываться от «*декадентских ломаний*», был свойственен Лермонтову? Он только приблизился к нам, стал психологически доступнее. Ясно — что-то движется, что-то медленно вползает в нашу душу, бросая нас в огонь и в холод, убивая лучших из нас, взывая в тишине к современным Заратустрам: «О, Заратустра, кому надлежит двигать горы, тот передвигает и низины... Самое унижительное в тебе: ты имеешь силу и не хочешь властвовать... — «У меня не достает львиного голоса для повелений». Тогда опять со мной заговорили как бы шепотом: «Самые тихие слова и производят бурю... О, Заратустра, ты пойдешь как тень того, что должно прийти, так ты будешь повелевать и, повелевая, предшествовать...» (Ницше).⁸ И вот мы все, как тени того, что должно прийти, отправились в духовное странствие, прислушиваясь в душе своей к *новым*, может быть, никогда не бывшим *звучаниям*.

VI

Если всякая глубокая музыка, так или иначе воплощаемая, в основе своей магична, то далеко не всякая теургична. Теургия с этой точки зрения является как бы *белой магией*. Если говорится пророкам, ходящим перед Господом: «Утешайте, утешайте народ мой», то, наоборот, к магам, владеющим тайной составления «*неежедневных сочетаний*» повседневных слов, но не обращенным к Господу, относится грозное: «Терафимы говорят пустое, и вещуны видят ложное...», т. е. умение магически управлять стихиями посредством звучаний души не во славу Божию — грех и ужас. И Лермонтов, в душе которого шевелились волны магизма, всегда оканчивал свои огневые прозрения безнадежным аккордом:

И видел я, как руки костяные
 Моих друзей сдавили — их не стало...

 Ломая руки и глотая слезы,
 Я на Творца роптал, боясь молиться.⁹

После проникновенных строк:

Кто скажет мне, что звук ее речей
 Не отголосок рая? Что душа
 Не смотрит из живых ее очей,
 Когда на них смотрю я, чуть дыша?¹⁰

Вдруг:

Пусть я кого-нибудь люблю:
 Любовь не красить жизнь мою,
 Она, как чумное пятно
 На сердце, жжет — хотя темно.¹¹

Хотя эти строки писаны еще юношей, однако до конца своей жизни Лермонтов оставался неизменным... «*И скучно, и грустно, и некому руку подать*»¹² — после таких глубин любви, которые могли бы осветить жизнь немеркнущим светом... Что за странное желание у Лермонтова, когда он говорит: «О, пусть холодность мне твой взор укажет, пусть он убьет надежды и мечты, и все, что в сердце возродила ты, — душа моя тебе лишь скажет: „Благодарю...“»¹³ А между тем чувствуешь упо-

ительность настроения, охватившего поэта, — настроения, не сознанным им до конца. Здесь, в любовных отношениях, как бы нащупывается какой-то особый, новый путь. Вся знаменательность подобных строк углубляется, подчеркивается такими выражениями, как нижеприведенное: «*Как небеса твой взор блистает эмалью голубой...*»¹⁴ «И не узнает шумный свет, кто нежно так любим, как я страдал и сколько лет я памятью томим. И где бы я ни стал искать былую тишину, все сердце будет мне шептать: люблю, люблю одну...»¹⁵ Искание вечной любви — вот то чувство, которое заставляло Лермонтова обращаться к любимой женщине с просьбой «*убить холодным взором*» надежды. Боязнь и сознание, что каждая земная любовь преходяща вместе с исканием в любимом существе отблеска Вечности, освобождаемого памятью из-под оков случайного и преходящего, — все это сочетает у Лермонтова искание *вечной любви* с исканием *любви у Вечности*. Отсюда еще один шаг — и любимое существо становится лишь бездонным символом, окном, в которое заглядывает какая-то Вечная, Лучезарная Подруга — Возлюбленная...

И создал я тогда в моем воображенье
 По легким признакам красавицу мою
 И с той поры бесплотное виденье
 Ношу в душе моей, ласкаю и люблю.¹⁶

Если бы Лермонтов сознал, что его виденье не бесплотное, а бесплотна та полумаска, из-под которой блеснул ему луч жизни вечной, то из разочарованного демониста обратился бы в того *рыцаря бедного*, которого Пушкин заставил увидеть «*одно виденье, непостижное уму*»¹⁷, и уже, очевидно, без всякой *полумаски*. Но этого не было с Лермонтовым — и вот он обрывает ростки своих прозрений, могущие обратиться в пышные растения, вершиной касающиеся небес. Впрочем, смутное сознание *не* бесплодности его видения ясно звучат в следующих строках:

И все мне кажется: живые эти речи
 В года минувшие слышал когда-то я.
 И кто-то шепчет мне, что после этой встречи
 Мы вновь увидимся, как старые друзья...¹⁸

«Нет, *не тебя* так пылко я люблю... В твоих чертах ищу *черты иные*»¹⁹ — новый шаг на тернистом пути искания *новой любви*, новых отношений между людьми. Наконец, последняя ступень прозрения Лермонтова заставляет перенести искание Вечной Подруги на весь мир. Она — стихийно разлита вокруг. Уловить Ее улыбку в заре, узнавать Ее в окружающем отблеске Вечной Женственности, о которой Соловьев говорит, что Она грядет ныне на землю в «*теле нетленном*»,²⁰ ждать Ее откровения в небесах, блистающих как *голубые очи* («как небеса твой взор блистает эмалью голубой») — вот назначение поэта-пророка, каким мог быть Лермонтов... И он уже подходит к этой вершинной, мистически слетающей любви, когда говорит:

В аллею темную вхожу я: сквозь кусты
Глядит вечерний луч, и желтые листы
Шумят под робкими шагами.
И странная тоска теснит уж грудь мою:
Я думаю о ней, я плачу, я люблю —
Люблю мечты моей создание
С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
*Над лесом первое сиянье.*²¹

Еще шаг, еще один только шаг — Лермонтов узнал бы в легком дуновении ветерка заревой привет Той, Которую он искал всю жизнь и столько раз почти находил, Той, о Которой говорится: «Она есть отблеск вечного света и чистое зеркало действия Божия и образ благодати Его. Она — одна, но может все и, пребывая в самой себе, все обновляя, и переходя из рода в род в святые души, приготовляет друзей Божьих и пророков... Она прекраснее солнца и превосходнее сонма звезд; в сравнении со светом — Она выше...»²² 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 — peccatorum medicina...*» К ней и теперь обращены гимны:

И в пурпуре небесного блистанья
*С очами, полными лазурного огня,**

* Соловьев указывает на то, что он пользуется стихом Лермонтова.

Глядела ты, как первое сиянье
Всемирного и творческого дня...
Что есть, что было, что грядет вовеки,
Все обнял тут один недвижный взор...

.....

Все видел я, и все одно лишь было,
Один лишь образ женской красоты.
Безмерное в его размер входило...
О, лучезарная!..*

(Соловьев)²³

Облако светлое, мглою вечерней
Божьим избранникам ярко блестящее,
Радуга, небо с землею мирящая,
Божьих заветов ковчег неизменный,
Манны небесной фиал драгоценный,
Высь неприступная, Бога носящая!
Дальний наш мир осени лучезарным покровом,
Свыше ты осененная,
Вся озаренная,
Светом и словом!

(Петрарка)²⁴

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!²⁵

Тем, кто не может идти все вперед и вперед, нельзя проникать дальше известных пределов. В результате ощущение нуменального греха, странная тяжесть, переходящая в ужас.

* Как относился Соловьев к подобному стихотворению, видно из примечания его: «Осенний вечер и глухой лес внушили мне воспроизвести в стихах самое значительное из того, что до сих пор случалось со мной».

Прозрения вместо окрыления начинают жечь того, кто не может изменить себя. «Вот грядет день, пылающий как печь» (Малахия)²⁶ — в душе мага. Обуянный страхом, он восклицает, обращаясь к друзьям:

Что судьбы вам дряхлеющего мира!..
Над вашей головой колеблется секира.
Ну что ж? Из вас один ее увижу я..
(Лермонтов)²⁷

Быть может, он видел секиру, занесенную над собой? А вот уже прямо:

Не смейся над моей пророческой тоской:
Я знал — удар судьбы меня не обойдет,
Я знал, что голова, любимая тобой,
С твоей груди на плаху перейдет!
(Лермонтов)²⁸

И это писано в год дуэли²⁹ — того *удара судьбы*, которого, может быть, и нельзя было обойти Лермонтову. Он увидел слишком много. Он узнал то, чего другие не могли знать.

Такие люди, как Лермонтов, называемые светскими писателями — демонистами, и о которых в Писании сказано, что они — беззаконные, — такие люди подвержены беспричинной тоске и ужасу... «Свищущий ветер... или незримое бегание скачущих животных, или голос ревущих... зверей: все *это, ужасая их*, повергало в расслабление. Ибо весь мир был окутан ясным светом и занимался беспрепятственно делами, а над ними одними была распростерта тяжелая ночь, образ тьмы, имевший некогда объять их, *но сами для себя они были тягостнее тьмы*».³⁰

В своих прозрениях Лермонтов не дошел до конца. Гениальная поэзия его все еще срединна. Отсюда демоническая окраска его поэзии. Отсюда же двусмысленность, двузначность типов, вроде Печорина. И здесь есть Хлестаковство. Только оно пало на душу, закралось в самые тайные уголки мысли и чувства. Едва ли сам Лермонтов был повинен в своем демонизме. Он является козлицем отпущения и за свою, и за нашу эпоху. Та, которую он всю жизнь искал, не открылась ему до конца, но и не осталась в маске. Вся мучительность его порываний к Вечности заключается в том, что некоторые черты Ее были доступны ему. Она была закрыта от него только *полумаской*.

Неразрешенное Лермонтовым взывает в наших душах. Мы или должны закрыть глаза на прорывание духа к вечной любви, или, сорвав полумаску, найти Вечность, чтобы наконец блеснуло нам — бедным рыцарям — *«виденье, непостижное уму»*... И вот, когда звучат нам слова, полные смысла: «Я озарен... Я жду твоих шагов»... «Весь горизонт в огне и близко появление»³¹ и т. д. — со страхом Божиим и верою приступаем мы к решению рокового, приблизившегося к нам вопроса.

Мы должны помнить, что в любви нет ужаса... *«Пребывающий в любви пребывает в Боге»*, потому что *«Бог есть любовь»*.³² Мы должны помнить, что мы — возлюбленные Богом. Разве это не источник величайшего счастья? В обещании, что мы будем подобны Ему, кроется наша милая, радостная надежда. Будем же крепко держаться за эту надежду, потому что, по словам апостола Иоанна, *«имеющий сию надежду на Него, очищает себя»* (Послание Иоанна, гл. XIII, 3).

Сила и преимущество теургии перед магией заключается в том, что первая вся пронизана пламенной любовью и высочайшей надеждой на милость Божию.

Вот почему утешение магией, какую бы последняя ни обладала мощью, есть опять-таки утешение пустотою — той пустотою, о которой Господь говорит пророку Захарии.

V

Недавно мне пришлось встретиться с очень интересным и знаменательным явлением в области музыки: вышел альбом произведений молодого композитора г. Метнера под заглавием *«Stimmungsbilder»*.³³ Помимо свежести и густоты недюжинного таланта и безукоризненной законченности формы, произведения, вошедшие в альбом, характерны своим теургизмом. Вот пример композитора-теурга, отражающего в себе все особенности наших «чающих» настроений. Здесь не найдешь ни какофонии, ни болезненно-нервной издерганности, ни аляповатой разжиженности, столь характерной для наших молодых и подчас талантливых композиторов. Форма везде кристально чиста, а между тем затрагиваемые идеи совершенно новы и желанны. Наши ожидания, борения наши кристаллизованы в их типических чертах. Прислушиваясь к тому, что звучит нам в произведениях г. Метнера, мы невольно разбираемся в наших чувствах, пользуясь идеями композитора как своего рода духовным руководством. Такая интенсивность в выражении



Портрет Н. К. Метнера.
1906. Худ. В. К. Штембер

грядущих к нам идей есть признак глубокого и самобытного таланта; и мы невольно приветствуем появление новой звезды в русском музыкальном мире.

Характерная черта, отличающая крупный талант, — это преемственность, неразрывная связь со всем лучшим, что предшествовало в той области данному произведению, и вместе с тем переработка полученного наследства *на своих* новых основаниях. Новизна идей, на фоне воспринятого и пережитого, своим контрастом и производит впечатление глубины. Тут мы имеем дело со своего рода духовным рукоположением. Рукоположенная преемственность встречается во всяком глубоком таланте. Она необходима для того, чтобы этот талант находился в главном русле духовной культуры человечества. Это русло поддерживает и питает творящего сознанием общности задач, общности пути с величайшими духовными руководителями культуры. На основании вышедшего альбома г. Метнера и слышанной мною гениальной сонаты его³⁴ я не стану вдаваться в тонкости при рассмотрении данных произведений с музыкальной точки зрения, предоставив это специалистам. Мне хотелось бы только подчеркнуть отношение, которое занимает теургизм г. Метнера к магизму Лермонтова: между альбомом молодого композитора и переживаниями Лермонтова есть кое-что общее, преломленное разностью времени. Я согласен, что такое рассмотрение однобоко: у г. Метнера есть особого рода закваска, выражающаяся присутствием утверждающего, смягчающего элемента, общего у него со всей немецкой классической музыкой. Отсутствие этой закваски у Лермонтова дает повод рассматривать отрывки альбома с другой стороны. Вообще сторон рассмотрения много.

Лично мне интересно сопоставить эти два таланта, противопоставленные друг другу в выражении сходных идей, один в начале XIX века, другой в начале XX-го.

Первый номер альбома выражает как раз то чувство, которое заставило Лермонтова написать свои знаменитые строки:

Выхожу один я на дорогу.
Сквозь туман кремнистый путь блестит.
Ночь тиха, пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит.³⁵

Но это раздвоение между природой, торжественно успокоенной в объятиях ночного, темно-синего эфира, и душой, сто-

ящей над провалами, шевелится где-то глубоко, глубоко, когда слышишь плавные, будто парящие в небе, аккорды... Как будто в вышине столкнулись два воздушных течения, и вот пошли волны. Тоска замерла в глубине. Она забаякана эфирно-плавными волнами, омывающими всякое горе. Быть может, перейдена черта боли... Кто-то не выдержал и уже рыдал... Уже слезы туманили взор... Кто-то опрокинул голову к небу, да так и замер, видя, что «*по небу полуночи ангел летел и тихую песню он пел*»...³⁶ И душа запросилась лететь, хотя бы ей угрожал зашевелившийся хаос.

В дальнейших отрывках альбома напряженная мощь ринувшейся в пространство души, сквозь хаос и бездны летящей к Богу, достигает колоссальной силы... Это что-то невероятное по титанизму стремлений — титанизму, не отвергнувшемуся от Бога. Тут ясно сквозит какая-то *белая* жилка, утверждающая, а не разбивающая надежды. Тут, в момент величайшего трагического напряжения, вырастают крылья, уносящие. Дальше все переходит в какой-то бесконечно могучий, неестественно сдержанный гимн шествующего сквозь хаос Прометея. И там, где Лермонтов или обрывал («а жизнь, как посмотришь» и т. д.), или, окруженный хаосом, предсказывал («Я знал, что голова, любимая тобой, с твоей груди на плаху перейдет»), — там у г. Метнера окрыленное любовью стремление пробиться из этого виснувшего тумана. И как всякое глубокое, действительное, а не мнимое* стремление к свету — уже и молитва, а всякая углубленная силой молитва — теургична,** теургичны и произведения Метнера. Но для того, чтобы этот теургизм мог наконец зазвучать *неуловимо пленяющим, неожиданным-священным, новым оттенком*, какую степень раздвоенности должны были пройти лучшие из нас, с какой силой другие, взойдя на вершину их непреодоленных стремлений, должны были воззвать: «Я жду призыва, ищу ответа, темнеет небо, земля в молчанье... Помилуй, Боже, ночные души» (Блок),³⁷ чтобы наконец был дарован восторг призывной молитвы, весь жар мирового полета. Воистину тут, в этой музыке, как бы слышны обещания каких-то крылий — не тех ли, которые, по словам Д. С. Мережковского, необходимы, *чтоб полететь над историей?*³⁸

* Не утешение пустотой.

** Просите у Господа дождя во время благопотребное; Господь блеснет «молнией» и т. д.

Наш путь через отчаяние, через зияющие ужасы трагизма. Тем-то и драгоценна наша радость, что она уже является первым знаменем того, что мы переваливаем через какой-то небывалый кряж, разделяющий историю. Она драгоценна тем, что даже *не всякий* горный путешественник способен ее завоевать, окруженный хаосом, вырвавшимся из зияющих пропастей нашей драмы. Тут нужна твердая нога и бесстрашный взор. Вот почему обаятельна она, наша радость — наша милая, пьяная, вечно бесстрашная готовность к смерти. Я уверен, что далеко не все понимают, *о чем я говорю, откуда я говорю*, принимая за аллегорию то, что действительно, наяву происходит с горными путешественниками. Зона встающего хаоса есть нечто совершенно определенное, простирающееся от известной и до известной широты духовных переживаний. Весь ужас тех, кто впервые останавливается перед этой зоной, заключается в уверенности, что необъятно простирается этого хаоса. Многие не идут дальше, а между тем это — безумие, потому что и хаос — безумие, не фиктивное, а действительное безумие, лежащее на пути ищущего. Остановиться перед хаосом — значит никогда ничего не *узнать*, значит не видеть света. Остановиться в хаосе, — значит сойти с ума. Остается одно: быстро пройти. И задача тех, которые побывали в опасности, — ободрить и подать руку помощи вступившим во мрак.

Полагая, что бури хаоса продолжают в безбрежность, тогда как хаос — искус на пути и всего только несколько шагов отделяет их от *нового* утра, многие гении (как и Лермонтов) погибали. Следует принять в соображение и то, что их путешествие к хаосу было гораздо длиннее нашего, ибо несомненно, что хаос приблизился, что легче преодолеть его. Так искусства, которым подвергались пишущие в древности, олицетворяли бездны, рассеянные на пути духовного изменения личности.

Посмотри, как потоками кровь
Заливает всю темную силу...
Старый бой разгорается вновь.
(Соловьев)³⁹

И вот бой, печально закончившийся для Лермонтова, когда он говорит: *«Не смейся над моей пророческой тоской»*, — происходит в душах многих. И уже есть побеждающие.

Каким грозным предостережением полны слова ужаснувшегося Тютчева:

О, бурь уснувших не буди!
Под ними хаос шевелится.⁴⁰

В ночном хаосе Тютчев видит *«наследье роковое»*,⁴¹ от которого нельзя, невозможно избавиться. И каким уже бодрым призывом звучат слова Соловьева, понявшего, что *«еще незрима, уже звучит и ведет дыханьем Вечности грядущая весна»*.⁴²

Какая радость звучит в нижеследующих строчках одного из стихотворений Соловьева, начинающего видеть, как отступают мутные волны, как побежденный хаос просветляется и визг метели уже звучит не криками злобы, а первыми февральскими, священными, весенними славословиями Вечности:

Ты непорочна, как снег за горами,
Ты многодумна, как зимняя ночь.
Вся ты в огне, как полярное пламя,
Темного хаоса светлая дочь.
(Соловьев)⁴³

Что это за *Она, Которая* подает помощь оттуда, из-за хаоса, блестя зарею, мы теперь, кажется, уже начинаем понимать, и невиданным блеском зажигаются наши потухшие очи...

И вот дальнейшие номера альбома г. Метнера звучат именно этой после-лермонтовской, нашей хаотически радостной песнью метели, когда бледные свитки снегов так ласково целуют, кружат, заматают и дальше, и дальше летят, то стуча в ворота, то воздымая черные руки дерев, — священные глашатаи неизменно идущего на нас великого дня восстания из мертвых.

Таков знаменательный альбом г. Метнера, являющийся еще новым, подтверждающим знаменем надежд, звучащих нам *в отступающем* хаосе с такой милой уютностью.

VI

Проснулся дух музыки. Проснулась музыка в душах людей. Заговорили сущности. Холодно-формальные речи стали вырождаться в какие-то хаотически звучащие намеки. Оборвались. Заговорили сущности. Сдернута маска — повсюду удивленные, удивляющие, незамаскированные лица.

Обозначился путь человечества, но не там, где ожидали его. Оказалось — этот путь ведет прямо в небо через воздушно-голубое пространство — голубое, мировое. Где же первая ступень

воздушной лестницы? Как идти по воздуху да еще и других вести за собой? Где предвидится конец этого, дух захватывающего направления, отблеск которого блистает магией и теургией?

Это — путь внутреннего изменения человека — духовного, психического, физиологического, физического. Нет равновесия. Оно давно потеряно. Одни органы гипертрофированы в ущерб другим, и исправить это невозможно. Нервная система и головной мозг развиваются в ущерб другим тканям (напр., мускульной). Всегда бывает обратно поговорке: вместо «mens sana in corpore sano» — «mens sana in corpore insano».⁴⁴ Человечество обречено или на физическое вырождение, или новые органы должны формироваться, чтобы вынести нервную утонченность лучших из нас, иначе эти лучшие явятся только декоративным украшением, а не действительной ступенью к Богочеловечеству.

Старая организация гибнет под бременем развитой духовности. Биение и трепет этой духовности в ветхом теле производит впечатление чего-то рокового, апокалипсического — трепет вырастающих крыл, уносящих избранных в голубую безбрежность.

К чему мы идем?

На некоторых болезненно утонченных, детски чистых лицах уже лежит печать новой ступени, к которой они подходят. Каким вещим предчувствием полны бездонно-голубые, как небо, успокоенные очи на снеговом лице с печатью физического вырождения, как будто узревшие серафический восторг горных духов, детские, детски глядящие на нас! Что таят в себе тонкие, пунцовые уста, как бы вечно смеющиеся себе в золотую бородку добродушно-шутливым смехом?.. О, что знают они? какие полеты и восторги, неведомые нам, переживают они — эти Иванушки-дурачки, вырождающиеся от нас прямо в небо — Иванушки-дурачки, становящиеся впоследствии Иванами Царевичами, полными таинственной благодати и святой мудрости? Мы видим усмешку на их бескровных лицах, а они никогда не смеются — большие дети, *запечатленные Царевичи*... Грустно, глубоко глядят их глаза, ничего не скажут. И болезненное лицо носит на себе только страдание физической перемены. Что нам жизнь! Туда направлен наш руль, где страна детей (Ницше) — детский, блаженный остров, омытый лазурью чьих-то задумчиво синеющих, как детские глаза, эфирных волн... О, если бы мы были как дети, чтобы и нам приблизиться к Царствию Небесному!..

Дети, дети — так вот о чем кричала, смеялась и пела в Ницше его тоска — «его великая, шумящая крыльями тоска»...

Выродиться из наших условий жизни, *переродиться* должен тот, кто воплотит в себе всю силу теургических чаяний, кто явится перед нами победителем, облеченным в белые одежды, получившим тот камень, о котором говорится в Откровении Иоанна: «...побеждающему дам вкушать *сокровенную манну*, и дам ему *белый* камень и на камне написанное *новое имя*, которого никто не знает, кроме того, кто получает» (курсив наш).⁴⁵

Что это за сокровенная манна?

Не есть ли наша захватывающая, *новая* радость (*новая* — ибо мы когда-то радовались, умирали, и вот снова ликуем) первое напоминание тех внутренних восторгов, как манна питающих, преобразующих, возносящих человека, помимо воли, делающих его центром каких-то полусознанных надежд со стороны других, — не восхищенных, *не восхищенных восторгом*.

Что это за *новое* имя, которого никто не знает кроме получившего, написанное на *белом*, очищенном камне — твердыне?

Не о Богосыновстве ли тут смутное напоминание, не *Сын* ли *Божий* это имя — *Сын Божий*, Спаситель погибающих, Утешитель разочарованных. Не открыт ли перед нами воздушный путь, когда в восторге стоишь среди шумящих деревьев, охваченный чувством вознесенности над историей, потому что время свернулось, и все, что было, что есть и что будет, — все слилось в давно позабытую, вновь зазвучавшую музыку, и этот закон — дверь из мира к тому, что за миром? Стоишь с разведенными руками, как бы молясь и прося не за себя, не за близких, не за родину, а за весь мир — за мир, убегающий, пролетающий. И это — *не минуты вечной гармонии*, о которых говорит Достоевский (быть может со времени Достоевского мы узнали еще *нечто* на этом новом, теургическом пути). *Минуты вечной гармонии* предполагаются знакомыми, давно узнаваемыми, когда начинаешь испытывать это несравненное чувство... Богосыновства. Минуты вечной гармонии всегда мгновенны: какой-то порывистый душастый восторг... Как будто видишь перед собой Ту, Которую всю жизнь искал Лермонтов, Которую Соловьев называл своей царицей — Душу Мира, Мистическую Розу, Софию, Премудрость Божию. Но *минуты вечной гармонии* преходящи... Вот прорастаешь куда-то, вот совсем улетишь — и только воспоминание о случившемся. Как будто толкаешься в запертую дверь. Как понятно, что это состояние

связано с эпилепсией! Воистину тут начало какого-то перегиба к мирам иным. Не все выдерживают.

В реальном же ощущении этого дорогого нам состояния, о котором упомянуто выше, дверь из мира распахнута. Не надо усилий к тому, чтоб открыть ее. И уже стоишь на пороге. И восторг не душащий, а глубокий, мягкий, белый, длительный. *Это как бы второе небо*. Необыкновенно характерно ощущение, сопровождающее это прохождение в дверь, как бы сквозь Ту, Которую Соловьев определяет гностическим термином: «*Девой Радужных Ворот*».⁴⁶ Это наступление необычайного могущества. Отсюда, с этих величайших высот духа все возможно. И уже стихии как бы являются подчиненными. Как будто находишься в тайной комнате со всевозможными рычагами и винтами, только не знаешь, поворот какого рычага влечет за собой желаемое, стихийное изменение. Короче: каждое переживание на этих высотах носит характер прообразующий и действенный. Вопрос заключается лишь в том, как научиться читать эти мелькающие прообразы, как пользоваться этими незнакомыми рычагами. Но выучиться дальнейшему может лишь тот, кто, раз войдя, запрет себе обратный выход и навсегда останется с этими вершинными переживаниями. Только заглядывая на вершины, нельзя выучиться дальнейшему, нет возможности и выродиться, и возродиться.

Тот из нас, кто сумеет войти в дверь и не вернуться, постоянно возносясь по голубой дороге, кто сумеет вынести, продолжить эти вершинные восторги, тот и будет «столбом во Храме Бога Моего, и он уже *не выйдет вон*; и напишу на нем имя Бога Моего и имя града Бога Моего, Нового Иерусалима, исходящего с неба от Бога Моего, и имя Мое Новое» (курсив наш) (*Откр.* 3: 12).

В настоящую минуту, разглядывая проходящие перед глазами лица, порой (очень редко) можно усмотреть какое-то запечатленно-ясное выражение, точно приобщенность к новым, неведомым радостям... Образуется особый склад облика. Люди, носящие эту чистую печать, возбуждают смутные чаяния. А они, эти дети, и не знают, что написано на их лицах, и только синие удивленно-вопрошающие очи, в глубине которых сияют неведомые нам тайны, спокойно и грустно устремлены на свитки жизни, развернутые перед ними.



Согласно позднему свидетельству Белого, статья была написана летом 1903 г.: «...пишу свою статью „*О теургии*“ (рывом) и отсылаю в „*Новый путь*“» («Ракурс к Дневнику» // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. № 100. Л. 19). По выходе статьи в свет В. Я. Брюсов писал Белому (около 20 сентября 1903 г.): «„*О теургии*“ не совсем меня удовлетворило. Там и сям что-то начато говорить, но не договорено, не высказано, оборвано, сбито. „Написано“ всё слабо, необедительно; особенно начало — конец сильнее. Есть непростительные промахи. Как могли Вы, например, написать „курсив наш“ <...> при выписке из Апокалипсиса! Ну разумеется курсив *наш*, чей же еще? не Иоаннов же? Но, конечно, дело не в промахах, а в том, что вся статья осталась ненаписанной, что ее существование не исключает необходимости еще раз сказать, написать о том же» (*ЛН*. М., 1976. Т. 85: Валерий Брюсов. С. 368–369; в письме к П. П. Перцову от 6 октября 1903 г. Брюсов касался той же темы: «Теургия — совсем гимназическое упражнение. Как могли ее хвалить Мережковские?» (ИМЛИ. Ф. 13. Оп. 3. № 23)). Белый отвечал Брюсову 23 сентября 1903 г.: «Поправки верны. Я „*просмотрел*“. Ужасно сознаю бесцветную фальшивость и серединность заметки, помещенной в „Новом пути“. Дело в том, что, когда я писал для „Нового пути“, я находился в положении гимназиста, пишущего сочинение: я боялся и выраженности, и „*иных речей*“ — бессознательно поддельвался под общий тон „Нового пути“ <...> Вот у меня и осталась известная фальшивость тона. А потом я писал это наскоро, не обдумав плана — лишь бы что-нибудь написать» (*ЛН*. Т. 85. С. 369). Возможно, критические суждения Брюсова сказались на решении Белого не перепечатывать «*О теургии*» — работу, содержащую многие положения, программные для его идейно-эстетического мировоззрения, — ни в одной из книг своих статей.



¹ Цитата из поэмы «Художник-дьявол» (*Бальмонт* К. Будем как солнце: Кн. символов. М., 1903. С. 262).

² Сокращенная цитата из «*Фауста*» (ч. 2, акт IV, сцена «На предгорье» («*Auf dem Vorgebirg*»), слова Фауста). Текст в переводе Н. А. Холодковского:

Весь горизонт вокруг темнеет;
Лишь здесь и там зловеще тлеет
Огонь багровый в тьме густой;
Кровавы воинов уборы,
Вся атмосфера, лес и горы, —
Само вступает небо в бой!

³ Ис. 40: 1.

⁴ Прем. 17: 11–14 (неточность в ст. 13).

⁵ См.: Откр. 13:18.

⁶ В тексте статьи — первая публикация стихотворения («Ты горишь над высокой горою...», 1901) по собственному неавторизованному списку, с различиями по отношению к блоковским автографам (см.: *Блок*. Т. 1. С. 72, 489).

⁷ Фрагменты (с неточностями) стихотворения «Любовь мертвеца» (1841).

⁸ Контаминация из фрагмента «Самый тихий час» философской поэмы «Так говорил Заратустра» (1883–1885); ср. в переводе Ю. М. Антоновского: *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 106.

⁹ Фрагменты (с неточностями) стихотворения «Ночь. II» («Погаснул день! — и тьма ночная своды...», 1830).

¹⁰ Цитаты из стихотворения «Я видел тень блаженства; но вполне...» (1831).

¹¹ Первые строки стихотворения (1831).

¹² Первая строка стихотворения «И скучно и грустно» (1840).

¹³ Неточно цитируется заключительная строфа стихотворения «Благодарю!» («Благодарю!.. вчера мое признание...», 1830).

¹⁴ Первые строки стихотворения Лермонтова (ок. 1838).

¹⁵ Заключительная строфа стихотворения Лермонтова «К. Л. — (Подражание Байрону)» («У ног других не забывал...», 1831).

¹⁶ Строфа стихотворения «Из-под таинственной холодной полумаски...» (1841). 3-й цитируемый стих в оригинале: «И с той поры бесплотное виденье». Брюсов писал П. П. Перцову (6 октября 1903 г.), указывая на «промахи» Белого в статье: «„Бесплодное“ виденье вместо „бесплотное“, и рассуждение о бесплодности» (ИМЛИ. Ф. 13. Оп. 3. № 23).

¹⁷ Цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...» (1829).

¹⁸ Заключительная строфа стихотворения «Из-под таинственной холодной полумаски...».

¹⁹ Неточно приводятся строки стихотворения «Нет, не тебя так пылко я люблю...» (1841).

²⁰ Подразумеваются строки стихотворения Вл. С. Соловьева («Das Ewig-Weibliche», 1898): «Знай же: вечная женственность ныне // В теле нетленном на землю идет».

²¹ Неточная цитата из стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840).

²² Прем. 7: 26–27, 29 (неточность в ст. 27).

²³ Фрагменты из 3-й главы поэмы Вл. Соловьева «Три свидания» (1898).

²⁴ Неточно цитируются «Хвалы и моления Пресвятой Деве» (раздел 7) Франческо Петрарки в переложении Вл. Соловьева (1883), вошедшие в его книгу «Стихотворения» (М., 1891. С. 68); в основе русского текста — *Canzoniere*, CCCLXVI «Virgine bella, che di sol vestita...»

²⁵ Заключительные строки стихотворения Лермонтова «И скучно и грустно».

²⁶ Мал. 4: 1 (неточная цитата).

²⁷ Неточно цитируются заключительные строки стихотворения «На буйном пиршестве задумчив он сидел...» (1839).

²⁸ Неточно цитируются начальные строки стихотворения, не имеющего авторской датировки.

²⁹ Подразумевается дуэль Лермонтова с Н. С. Мартыновым (15 июля 1841 г.).

³⁰ Прем. 17: 17–20 (неточная и сокращенная цитата).

³¹ Строки из стихотворений А. Блока «Бегут неверные дневные тени...» (1902) и «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...» (1901).

³² 1 Ин. 4: 16.

³³ «Acht Stimmungsbilder» («Восемь картин настроений», 1896–1897) — оп. 1 Николая Карловича Метнера — были изданы фирмой П. И. Юргенсона

в первой половине 1903 г. (рецензия на издание этого цикла появилась в № 29/30 «Русской музыкальной газеты», 20–27 июля 1903 г.). Белый слушал эти пьесы в доме Метнеров осенью 1902 г. в авторском исполнении; 17 ноября 1902 г. он сообщил Э. К. Метнеру: «...посетил недавно Николая Карловича: наслаждался его игрой <...>. Я совершенно влюблен в его музыку, так что даже хвалить совестно <...>. Как только выйдет альбом Николая Карловича, я постараюсь написать о нем что-нибудь (разумеется, не с абсолютно музыкальной точки зрения, ибо здесь я профан) в „Мир искусства“» (РГБ. Ф. 167. Карт. 1. № 2).

³⁴ Имеется в виду Соната для фортепиано f-moll (op. 5) Н. К. Метнера; первая ее часть была сочинена в декабре 1902 г., четвертая — в январе 1903 г. (вторая была сочинена ранее, в 1896 г.), 3-я часть (Largo) ко времени написания статьи Белого еще не была закончена (см. комментарии З. А. Апетян в кн.: *Метнер Н. К.* Письма. М., 1973. С. 44–45).

³⁵ Первая строфа стихотворения (1841).

³⁶ Первые строки стихотворения «Ангел» (1831).

³⁷ Цитируются фрагменты стихотворения «Я жду призыва, ищу ответа...» (1901), опубликованного в 3-м альманахе «Северные цветы» (М., 1903. С. 99).

³⁸ Обыгрывается, по всей вероятности, проблематика и образная структура заключительной главы книги «Л. Толстой и Достоевский». См.: *Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский.* М., 2000. С. 465–478.

³⁹ Цитата из стихотворения «На палубе „Торнео“» («Посмотри: побледнел серп луны...», 1893).

⁴⁰ Неточно цитируются заключительные строки стихотворения «О чем ты воешь, ветр ночной?..».

⁴¹ Подразумеваются заключительные строки стихотворения «Святая ночь на небосклон взошла...»: «И в чуждом, неразгаданном, ночном // Он узнает наследье родовое».

⁴² Цитата из стихотворения «Отошедшим» («Едва покинул я житейское волнение...», 1895).

⁴³ Неточно цитируется заключительная строфа стихотворения «На Сайме зимой» («Вся ты закуталась шубой пушистой...», 1894).

⁴⁴ «Здоровый дух в здоровом теле» — «здоровый дух в больном теле» (*лат.*).

⁴⁵ Откр. 2: 17.

⁴⁶ Подразумевается прежде всего заключительная строфа стихотворения Вл. Соловьева «Нильская дельта» («Золотые, изумрудные...», 1898).



СИМВОЛИЗМ КАК МИРОПОНИМАНИЕ

I



еще недавно думали — мир изучен. Всякая глубина исчезла с горизонта. Простиралась великая плоскость. Не стало вечных ценностей, открывавших перспективы. Все обесценилось. Не исчезло стремление к дальнему в сердцах. Захотелось перспективы. Опять запросило сердце вечных ценностей.

Впервые: Мир искусства. 1904. № 5. С. 173–196.



Обложка журнала
«Мир искусства».
1904. № 5

В ту пору зияющий провал разверзся между чувством и разумом. Трагический ужас разлада из глубин бессознательных дорос до поверхности сознания. Беспринципный скептицизм явился следствием неумения сохранить вечные ценности при невозможности обходиться без них. Философия Шопенгауэра носила черты отрицания. Многих она привлекла тогда. По мере того как обнаруживался пессимизм, все большее облегчение ощущалось в откровенном признании всех ужасов бытия. Оказалось бытие призрачным. Глянула сквозь него черная тьма. Лихорадочную напряженность сменило созерцательное бездействие. Русло жизни отхлынуло в сторону. С ревом и грохотом мчалась по нему колесница пошлости.

Была своеобразная ценность в этом созерцании. Пессимизм, возведенный в принцип, притуплял жало разочарований. Человек, отходивший от жизни, грустно задумывался, очарованный величием собственного трагизма. В бездейственности собирались потраченные силы. Подавленная личность начинала расправлять свои крылья. В незаметной эволюции от пассивности к активности, от пессимизма к трагизму звучал нам первый трепет, звучало первое биение этих крыл.

Когда убаюканный видениями засыпает, это — видимость смерти. Это — подкрепляющий силы сон. Таким сонным забытьем, чреватых последствиями, было увлечение европейского общества философским пессимизмом. И вот когда мрак закрыл им глаза — этим увлеченным — кто-то из них выкрикнул странно прозвучавшие слова: «Время сократического человека прошло: увенчайте плющом чело ваше, возьмите в руки тирсы и не дивитесь, если тигр и пантера, ластясь, лягут у ваших ног: ибо вы должны стать свободными. Вы должны сопровождать дионисианское торжественное шествие от Инда до Греции. Вооружитесь на жестокую борьбу, но верьте в чудеса вашего Бога» (Происхождение трагедии).¹ Необычайно раздались эти слова. Кто понял их тогда? И однако, быть может, с этого момента стали носиться в воздухе предчувствия будущих откровений. Стал ветерок обдувать спящих. Тронулись неподвижно-меняющие, сонно-сладкие грезы. Заря зажглась.

Пессимизм оказался горнилом, сжигающим пошлость. Шопенгауэр, различием форм познания наглядного, созерцательного, интуитивного от познания мыслящего, отвлеченного и предпочтением, отданным первой форме, не только обосновал в противовес методу логическому метод психологический, но и предоставил возможность в будущем придать все значение это-

му методу. Если философия всецело подчинена отвлеченному познанию, Шопенгауэр последний философ. В Шопенгауэре начало конца философии. Был вскрыт источник сверкающих сущностей, и побледнели воздушные замки мысли.

Сведение на нет вопросов философских не указывает еще на победу научного позитивизма. Перед нами не здание, увенчанное куполом, а только многоэтажные стены без крыши, обезображенные лесами.

Столетия верили в возможность научно-философского решения вопросов бытия. Сколько титанов воздвигало твердую, чтобы взобраться на небо. Или времена борьбы между богами и титанами опять повторились? Или опять они низвержены в Тартар?² Где оно — наше прошлое? Почему земля заколебалась под нами? Откуда эти невольные слезы? Дорогие имена, дорогие заблуждения! Точно сидишь в уютной хижине рыбака перед отправлением в путь. Море шумит. Ветер и ливень глаза слепят. В последний раз перед старым рыбаком, в последний пожимаешь мозолистую руку. Уйдешь и не вернешься обратно. В путь пора.

Шопенгауэр — вершина, на которую восходят встающие над сонностью жизни. Он — острие, чрез которое перекрещиваются два направления, огневеющие вечной жизненностью. Скрещиваются, чтобы сейчас же разойтись опять. Это — философский рационализм, переходящий в религиозно-отвлеченный пантеизм, и эмпиризм, преображенный в индивидуализм мистически-пророческого оттенка. Таковы оба направления по ту сторону критицизма, на границе с символизмом.

Ницше и Гартман³ прошли сквозь Шопенгауэра. В нем соприкоснулись. И разошлись безвозвратно.

Исследуя начало видимости (представление), Ницше ему противопоставляет оргиастическое начало, разрушающее иллюзию (волю). Слияние этих начал в трагизме уничтожает шопенгауэровскую антиномию между волей и представлением в личном начале человека. Бессознательное, по Гартману, лежит глубоко в природе человека. Оно никогда не ошибается. В нем В. Соловьев видит узел между Богом и человеком. В Бессознательном мы тоже имеем слияние метафизической воли с миром явлений. Исторический процесс по Гартману не бесцелен. Его цель — обнаружение всеединого духа. Ницше выдвигает целью исторической эволюции проявление *всеединой личности, сверхчеловека. Вопрос же о проявлении в личности всеединого духа указывает истории путь к богочелове-*

ству. Владимир Соловьев, определяя церковь как богочеловеческую организацию, стремится к примирению между наукой, философией и религией. Приблизительно подобны же задачи теософии, с отдельными положениями которой можно спорить. С общим руслом ее приходится считаться, как с вполне установившимся направлением, недавно возрожденным и пустившим корни.

Познание формально-логическое, описав круг в своем развитии, дало свободу методу психологическому. Познание, основанное на методе психологическом, есть познание гениальное, по Шопенгауэру. Ведь за кризисом мысли искусство неизбежно должно было выступить на смену философии как руководящий маяк человечества.

Идея — ступень объективации воли. Воля — глубочайшее начало бытия. Если это то, что, открываясь в глубинах духа, влечет к звездному, — разрывает черные пропасти духа, озаряет провалы лучезарным, — если это то, — определение глубочайшего начала бытия как воли неудачно. Это нечто отличное от нашей воли, мерцающее в ней по временам. Это в воле воля. Смешением личной воли с волей мира Шопенгауэр несомненно гипертрофировал личную волю. То, что в воле приходит и уходит, озаряет и гасит, — то сущность. То же, что, оставаясь неозаренным извне, угнетает стихийностью хаоса, — не есть сущность. Это — граница видимости, отрицательное определение сущности — личная воля. Сверхличное родовое начало обуславливает личность. Это мировое начало должно быть безусловным началом. Как такое оно объемлет формы познания. Если общая форма познания — распадение на субъект и объект, на представление и волю, то безусловное покрывает и волю и представление. Таково его формальное определение. Таково Бессознательное Гартмана.

Идея — не понятие. Как выступление бессознательного в видимость, она упраздняет условное давление на объем и содержание. С увеличением объема понятия уменьшалось его формальное содержание. В идее этого нет. Определяемая от противного, идея изменяет обратное отношение между объемом и содержанием в прямое. Идея — ограничение безусловного. Если безусловное носит характер единства, то выступление его в видимость ограничено множественностью ступеней. Отсюда множественность идей. Возможно говорить о родовых и видовых идеях. Родовые идеи интенсивнее видовых. С устранением противоположности между объемом и содержанием

родовые идеи различимы от видовых степенью интенсивности. Интенсивность это выражается степенью влияния их на нас.

Для познания идей необходимо представление. Если время есть форма, систематизирующая представления о внутренних чувствах, то созерцание временных идей интенсивней влияет на нашу душу. Можно поэтому условно говорить о большей интенсивности временных идей. Временные идеи поэтому суть родовые относительно пространственных. Содержание искусства — познание идей. Временные формы искусств дают существеннейшее познание. Вот почему музыкальные идеи — существенные символы.

Это идеи родовые сравнительно с идеями прочих искусств. Вот почему можно говорить о музыкальности образов, а не наоборот. Образная музыка ничего не прибавит к выражаемым образам. Вот почему можно говорить о музыкальном корне всех искусств. Нельзя говорить о живописном корне искусств. Можно говорить о духе музыки в скульптуре, а не наоборот. В музыке наибольшее приближение глубин духа к поверхностям сознания.

Не событиями захвачено все существо человека, а *символами иного*. Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален. Перевал от критицизма к символизму неминуемо сопровождается пробуждением духа музыки. Дух музыки — показатель перевала сознания. Не к драме, ко всей культуре обращен возглас Ницше: «Увенчайте плющом чело ваше, возьмите в руки тирсы и не дивитесь, если тигры и пантеры, лапаясь лягут у ваших ног... Вы должны сопровождать дионисианское торжественное шествие от Инда»...⁴ Современное человечество взволновано приближением внутренней музыки к поверхности сознания. Оно захвачено не событием, а *символом иного*. Пока *иное* не воплотится, не прояснятся волнующие нас символы современного творчества. Только близорукие в вопросах духа ищут ясности в символах. Душа не звучит их — не узнают они ничего.

К тому, что было прежде времен, к тому, что будет, обращен символ. Из символа брызжет музыка. Она минует сознание. Кто не музыкален тот ничего не поймет.

Символ пробуждает музыку души. Когда мир придет в нашу душу, всегда она зазвучит. Когда душа станет миром, она будет вне мира. Если возможно влияние на расстоянии, если возможна магия, мы знаем, что ведет к ней. Усилившееся до непомерного музыкальное звучание души — вот магия. Чарует



Титульный лист первого издания трактата Ф. Ницше «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik» (Leipzig, 1872)

душа, музыкально настроенная. В музыке чары. Музыка — окно, из которого льют в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия.

Искусство есть гениальное познание. Гениальное познание расширяет его формы. В символизме, как методе, соединяющем вечное с его пространственными и временными проявлениями, встречаемся с познанием Платоновых идей. Искусство должно выражать идеи. Всякое искусство по существу символично. Всякое символическое познание идейно. Задача искусства, как особого рода познания, неизменна во все времена. Меняются способы выражения. Развитие философского познания доказательством от противного ставит его в зависимость от познания откровением, познания символического. С изменением теории познания меняется отношение к искусству. Оно уже больше не самодовлеющая форма; оно и не может быть призвано на подмогу утилитаризму. Оно становится путем к наиболее существенному познанию — познанию религиозному. Религия есть *система последовательно развертываемых символов*. Таково ее первоначальное, внешнее определение. Совершающемуся перевалу в сознании соответствует изменение способа выражения символов искусства. Важно бросить взгляд на характер этого изменения.

Характерной чертой классического искусства является гармония формы. Эта гармония накладывает печать сдержанности в выражении прозрений. Гёте и Ницше часто об одном. Где первый как бы случайно приподымает уголок завесы, обнаружив глубину, второй старается выбросить глубину на поверхность, усиленно подчеркивая ее феноменальное обнаружение. Гениальные классические произведения имеют две стороны: лицевую, в которой дается его доступная форма, и внутреннюю; о последней существуют лишь намеки, понятные избранным. Толпа, довольная понятным для нее феноменализмом событий, рисовки, психологии, не подозревает внутренних черт, которые служат фоном описываемых явлений; эти черты доступны немногим. Таков аристократизм лучших образцов классического искусства, спасающегося под личиной обыденности от вторжения толпы в его сокровенные глубины. Такие образцы суть источники и глубины, и плоскости одновременно. Здесь удовлетворяется и масса, и избранные. Такая двойственность неизбежно вытекает из самой двойственности критицизма; она образуется также от нежелания гениев, чтобы их символы служили предметом догматических кривотолков ра-

ционализма, утилитаризма и т. д. Здесь и презрение к «*малым сим*», и аристократическая ирония над слепыми, которые хотя и не видят, но хвалят, и кокетство перед избранниками духа. «Фауст» понятен всем. Все единогласно называют «Фауста» гениальным произведением искусства; между тем теософские бездны «Фауста» часто скрыты от современных любителей всевозможных бездн — поклонников нового искусства. И однако эти поклонники принимают вторжение бездн в Заратустре, ломающее внешние очертания образов и отчетливость мысли. В этом отношении новое искусство, являясь посредником между глубинным пониманием немногих и плоским пониманием толпы, скорее демократично. Задача нового искусства не в гармонии форм, а в наглядном уяснении глубин духа, вследствие чего оно кричит, *заявляет*, приглашает задуматься там, где классическое искусство повертывало спину «*малым сим*». Такое изменение способа выражения стоит в связи с изменением теории познания, согласно которому *познание во временном вечного перестает казаться невозможным*. Если это так, искусство должно учить видеть Вечное; сорвана, разбита безукоризненная, окаменелая маска классического искусства. По линиям разлома выползают отовсюду глубинные созерцания, насыщают образы, ломают их, так как сознана относительность образов. Образы превращаются в метод познания, а не в нечто самодовлеющее. Назначение их — не вызвать чувство красоты, а развить способность самому видеть в явлениях жизни их прообразовательный смысл. Как скоро эта цель достигнута, эти образы уже не имеют никакого значения; отсюда понятен демократический смысл нового искусства, которому несомненно принадлежит близкое будущее. Но когда это будущее станет настоящим, искусство, приготовив человечество к тому, что за ним, должно исчезнуть. Новое искусство менее искусство. Оно — знамение, предтеча.

Изменение способа выражения искусства совершается постепенно. Современное искусство при таком изменении часто шло ощупью. Многие спотыкались на этом пути. Артезианские воды, пробиваясь наружу, бьют грязью. Только потом солнце зажигает чистоту водного хрусталя миллионами рубинов. Не следует быть жестоким по отношению к тем, кто шел впереди. Ведь по их израненным телам мы идем. Благодарение и жалость! Да замолчит всякая хула! Ведь Ницше между ними. А то как бы наша рука, занесенная над страдальцем, не опустилась машинально, когда мертвенно-бледная, тернием увенчанная

голова, с нависшими усами, грозой в челе — вся озаренная — вдруг закивает укоризненно-горько — как эта голова не открыла глубокие очи, чтобы пронзить ясным взором обезумевшую душу! Как бы не сожгла нас багряница «Диониса распятого»,⁵ как бы не растерзали ластящиеся к нему пантеры.

Следует доверчиво взглянуть на покойника, чтобы пантеры превратились в кротких кошек. А образ его так задумчиво грустно взирает на нас из бессмертных далей. О детском счастье говорит нам его детский взор — о белом острове детей, омытом лазурью.

Тише! Это — священная могила.

II

Бриллиантовые узоры созвездий неподвижны в черном, мировом бреду, где все несется и где нет ничего, что есть. Земля кружится вокруг Солнца, мчащегося к созвездию Геркулеса? А куда мчит созвездие Геркулеса? — Сумасшедшая пляска бездонного мира.

Куда мы летим? Какие пространства пересечем, улетаая? Летя, улетаем ли? Кто полетит нам навстречу?

И то тут, то там, подтверждая странные мысли, золотые точки зажигаются в небесах; зажигаются — сгорают в эфирно-воздушных складках земной фаты. Зажигаются, тухнут — и летят, и летят прочь от земли сквозь бездонные страны небытия, чтобы снова через миллионы лет загореться. Хочется крикнуть минутным знакомым: «Здравствуйте!.. Куда летите?.. Поклонитесь Вечности!..» Все это совершается в недосягаемых высях. Скользящая в небе искра не оборвет нити разговора. Невольный вздох, может быть, вырвавшийся из груди, — он один обнаружит, что душа не забыла, во что погружены картонные плоскости бытия.

Но когда молния сверкнет на безоблачном небе и над головой ужаснувшихся повиснет яркая, пунцовая звезда, озарив огненным бредом побледневших, и потом тихо скользнет в сторону, рассыпая брызги искр, общий крик: «Метеор!.. Так низко!..» — оборвет все нити разговора. Все чувствуют, что слишком близко совершилось вторжение Вечности, слишком ничтожны перед нею наши устои, способные лишь до времени укрыть глубину... Разговор возобновится, но все станут задумчивей.

Ницше был таким метеором. Он принес глубину из бессмертных далей. И хотя дружная брань еще не умолкла над

ушедшим в Вечность — мы все после него как-то серьезнее. Нет в нас прежней близорукой наивности. Ведь если сегодня так близко от нас промчался заряд вечного огня, ничто не предохранит нас от вечных опасностей. Какая-то неизгладимая, новая черта осталась у людей после мудрого Ницше.

Мудрость — лазейка из «голубой тюрьмы»⁶ трех измерений. Человек вырастает до мира и уже стучится к безмирному. Здесь открывается, что мысль, нагроможденная зарядом доказательств и высказанная до конца, напоминает толстую жабу. Мудреца повлечет за иными мыслями — прозревающими. Порхающих ласточек он предпочтет умным жабам. Он знает, что если ласточки и утонут в лазури, то жабы приведут его к болоту. Лучше он замечается о голубом, нежели о болотном. Мудрец — это самый тонкий безумец, счастливый весельчак, серьезный и важный для тех, кто не в состоянии совместить мудрость с легкомыслием. Вот он застывает в гиератической позе. Мудрец рассеян, но не от мысли. Он мыслит свободно. Его мысль порхает. Это — музыка. Лишь для избранных спадет с мудреца шелковая завеса равнодушия. Выражение жгучего могущества и сверхчеловеческой нежности, как зарница, трепещет на засиявшем лице. И потом вновь это лицо окаменеет. Человек, не лишенный духа музыки, — вечно бьющий фонтан, в брызгах которого отражается солнце и луна. Лишенный внутренней музыки — неподвижная гнилая лужа, в которой завелись черви и уж ничего не отражается. Отношение к содержанию высказываемых воззрений, этот аккомпанемент души к словим, вот что важнее всего в мудреце. Существенное различие между ним и дураком заключается в том, что и дурак говорит умные вещи, но при этом кажется глупым. Мудрец, говоря глупости, никого не проведет, разве дураков.

Ницше уже не философ в прежнем смысле, а мудрец. Положения его — часто символы. Бог ведь куда проникаешь за ним, сколько гранитных стен тает перед его детскими очами. Сама действительность начинает казаться стеклянной. Это футляр иного. Промахи Ницше только там, где начинаешь предъявлять к нему требования религиозного откровения. Религиозное откровение есть система правильно разворачиваемых символов. Таково ее внешнее определение. Если символ — окно в Вечность, то система символов не может казаться непрерывной, как системы догматизма и критицизма, где все связано логической формой. *Это ряд прерывных образов*, раскрывающих разные стороны единого. У Ницше символы не приведены



Ф. Ницше-пророк.
Около 1900

в систему. Однако формально-логические системы не могут удовлетворять его. Ницше шел от критицизма к символизму. Вот почему у него спутанность методов познания. Часто он говорит об одном и том же, но разными языками. Это усугубляет кажущиеся противоречия его мысли. Проливает некоторый свет на судьбу его. Безумие Ницше не является ли результатом неумения разграничить символизм с критицизмом?⁷ Критицизм теряет строгую отчетливость с вторжением ослепительных образов, влекущих мысль туда и сюда, вместо того, чтобы сосредоточить ее. Обратно: мудрость родит ценности. Критицизм ничего родить не в состоянии. Не потому ли яркие, как саламандра, краски подчас отравлены у Ницше. Ведь и лекарства бывают ядовиты.

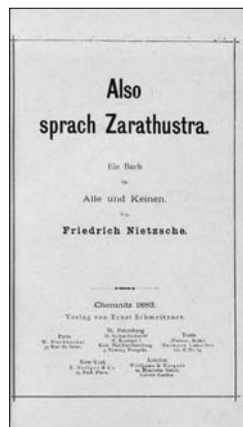
Форма, которой преимущественно пользовался Ницше — афоризм. Афоризм позволяет мгновенно окинуть какой угодно горизонт, соблюдая отношение между частями.⁸ Афоризм — наиболее тесная форма общения автора с читателями, при условии, что автор умело выражается, а читатель — схватывает. Афоризм — открытая дверь к самостоятельному пути там, где автор лишь расставляет вехи. Из одного хорошего афоризма можно вытащить больше жемчужин, чем из хорошей, тяжелой книги. Морская гладь таит в своих недрах не одно чудовище. Афоризм — точка отправления, где путь уже предвиден. Наивны те, которые не видят в афоризме наилучшего средства ловить в свои сети, при всей внешней его неубедительности. Что хорошего в капкане, который виден за много верст. Афоризм или выше, или ниже строгого мышления. Вопрос в авторе афоризма. Не потому ли афористический образ мысли имеет столько врагов, что большинство изъясняющихся афористически терпят фиаско. Яростно обрушиваясь на афоризм, они, должно быть, имеют перед глазами образчики собственного изделия. Символ, извне определяемый, есть напряженный до крайности афоризм. Афоризм поэтому — мост к символу. Этим мостом шел Ницше от критицизма к символизму. В некоторых афоризмах Ницше зерно — символично, а внешность — разумна. Это не должно казаться странным. Ведь гениально-безумное познание отличается от разумного только расширением форм. Символ — идеал афоризма. Афоризмы Ницше часто далеко не идеальны. Ницше не везде символист. Условно можно говорить о воззрениях Ницше как о чем-то систематическом. Эта систематичность — явление внешнее. Изнутри — это символы. Извне — воззрения. Часто они при анализе шатки и еще не-

достаточно убедительны, чтобы не возбуждать доказательств. Касаясь таких воззрений, перебрасываешься от символизма к философии и обратно. Ницшеанство, как всякое учение с выходами в символизм, имеет несколько зон понимания. В нем уже есть внутренний путь. Мы слегка коснемся хотя бы двух стадий понимания ницшеанства: как трагизма и как теургизма.

Пропасть развертывается у наших ног, когда мы срываем с явлений маску. Мы ужасаемся бездной, разделяющей тогда нас от спящих. Мы ужасаемся разницей между *видениями* и бытием. Уединенно удаляемся за миллионы верст. Не осилить пропасти. Обманчивый покров явлений да рассуждения о сущности от противного лишают бодрости духа при встрече с глубиной. Так вкрадчиво подступает глубина к трепещущему сердцу — и вот мы оказываемся стоящими вверх ногами при взгляде *туда*. То, что открылось, столь необычно, что ужасает. Получается впечатление пробуждения каких-то доселе спавших чудовищ духа. Гладкая поверхность моря таит не одно чудовище. Хаос начинает взывать. Сначала это — вкрадчивое мяуканье кошки. Потом — рев стихий. Хаос со свистом врывается в нашу жизнь из нами же обнаруженных отверстий. Чтобы сдержать напор встающей сущности, которая с непривычки кажется хаосом, мы искусственно занавешиваем окна в глубину. С испугом взираем, как надуваются покрывала от свистящей бури глубины. Отсюда наша драма. Но как бы мы ни завешивали хаос, мы вечно останемся на границе между ним и жизнью. Это совмещение сущности (духа Диониса) с видимостью (с духом Аполлона) — наш трагизм, движение руки к глазам, когда ослепительный свет лишает зрения и в глазах какие-то круги — чудовища, принимаемые нами за реальное выражение сущности. Должна настать пора, когда мы отнимем руки от глаз или вторично уверуем в надетую маску, т. е. вернемся к внешности. Но забыть раз виденное нельзя. Можно отвертываться. Последнее — ужас *для нас*, а первое, т. е. наше ухождение в глубину, — ужас *для окружающих*. Оба ужаса стерегут нас на границе между пессимизмом и трагизмом, между критицизмом и символизмом.

Вот первая стадия понимания ницшеанства.

Цвета радуги, переливающиеся в «Заратустре», — цвета, дрожащие на мутных волнах хаоса. Вот разорвется пестрая паутина на тысячу цветных лоскутков. Оскалится Вечность. Зазияют ее пасти, грозящие проглотить. Ослепительное золото ницшеанства, шагание по вершинам — что-то дикое, древнее,



Обложка книги
Ф. Ницше «Also sprach
Zarathustra» (Leipzig,
1883)

призывающее титанов из Тартара. Все ницшеанство является каким-то смакованием «Тихого часа» Заратустры, когда не он, не она, а какое-то ужасное оно нашептывает страхи. Со мной заговорили безгласно: «ты это знаешь, Заратустра?» И я вскрикнул от страха... Тогда со мной снова заговорили безгласно: «Ты это знаешь, Заратустра, но ты этого не говоришь.....» Да, я знаю, но не хочу об этом говорить... Тогда опять безгласно заговорили со мной: «Ты не хочешь, Заратустра? Да правда ли это? Не скрывайся в своем упрямстве»...⁹ Сам Ницше уподобляется человеку в одинокой квартире. В двери ломаются. Неизвестные выламывают дверь. Полагая, что это проделки друзей, в последней надежде осажденный начинает выкрикивать: «Я знаю вас, шутники!» Силится улыбнуться. Здесь Ницше как бы апокалипсическая звезда, о которой сказано: «Пятый Ангел вострубил, и я увидел звезду, падшую с неба на землю, и дан ей был ключ от кладезя бездны: она отворила кладезя бездны» (Откр. IX, 1, 2). И вместе с тем Ницше — восхищение: фонтан остроумия, игра мыслей — бьющих струй — это прыжки великана с вершины на вершину! Хочешь испить от источника, наклоняешь к влаге ссохшиеся уста — и вот только бьющаяся пена. Ее нельзя ни пить, ни захватить в сосуды: с шипением она вылетает.

Но если не отпустить глаза перед Ницше и выдержать первоначальную жуткость его образов, неожиданный, освежающий ветерок — ласково-бархатный, грустно-мягкий — обвеивает робкой надеждой. Рев хаоса слагается в бархат вкрадчивой песни. То, что ужасало, грозило сжечь огнем, закидать обломками, затопить лавой, оказывается только стороною прошедшей грозой. Одни безгласные зарницы,

Как демоны глухонемые,
Ведут беседу меж собой.¹⁰

* * *

Три идеи господствуют над философией Ницше. Это идея об условности нравственного закона, о сверхчеловеке и о вечном возвращении.

Во всякой религии нравственный закон является не целью самой по себе, а путем достижения вечных ценностей. Способствовать в себе и в окружающих расчищению путей (т. е. нравственности), ведущих к цели (обожествление личности), значит исполнять нравственный закон. Закон венчается благо-

дателью. Благодать, включая полноту закона, вносит нечто, так сказать, сверх-законное. Здесь линия касания всякой нравственности с религиозной символикой, которая управляет нравственностью. Нравственности нет: существуют нравственности, подчиненные высшим принципам. *В христианстве нравственность без Христа — ничто.* Христос воплощает нравственность. «Закон», — говорит апостол Павел, — «имея тень будущих благ, а не самый образ вещей, одними и теми же жертвами, каждый год постоянно приносимыми, никогда не может сделать совершенными приходящих с ними».¹¹ «Но когда пришла полнота времен, Бог послал Сына своего».¹² «До пришествия мы заключены были под стражею закона. Итак, закон был для нас детоводителем ко Христу. По пришествии же веры мы уже не под руководством детоводителя» (К Галатам).¹³ «Мы теперь дети Божии», говорил апостол Иоанн, «но еще не открылось, что будем. Знаем только, что когда откроется, будем подобны Ему, потому что увидим Его как Он есть. И всякий, имеющий сию надежду на Него, очищает себя, так как Он чист». (Первое послание).¹⁴ «Побеждающему, — говорит Господь, — дам сесть на престоле Моем, как и Я победил и сел с Отцом на престоле Его» (Откровение).¹⁵ При ясном сознании двуединства природы человека всякая мораль феноменальна. Она не простирается до конца нашего пути к Богу, где Христова свобода абсолютна. В христианстве источник нравственности — Христос, и им все определяется. В ницшеанстве — сверхчеловек. Христос был: следовательно, у нас есть мерило нравственности. Сверхчеловек — будет; следовательно нравственно то, что способствует его появлению. Вот источник расхождения Ницше с христианством. Нравственность Ницше — особая нравственность, но это — нравственность, ибо она предполагает самим фактом переоценки ценностей существование их. Она — путь к ним. Обе нравственности (христианская и ницшеанская) одинаково противопоставлены теориям нравственности во имя нравственности, без Бога, без пути.

Критика ницшеанской морали переносит вопрос о нравственности к сравнению Лица Христа и Лица Сверхчеловека. Этот вопрос повергает нас в бездну психологических, мистических догматических тонкостей. *Тут начинается сокровенность всякого мистицизма, предполагающая известную подготовленность и любовь к мистико-психологическим методам исследования.*

* * *

Если отбросить в веках проходящую мысль о повторном существовании и совершенно особенное настроение, которое охватывает при созерцании некоторых явлений, когда эти явления кажутся уже совершившимися когда-то, аргументы в пользу идеи вечного возвращения ничтожны. Их нет. Другое дело, если идеи о вечном возвращении и безвозвратном прохождении мимо рассматривать как две стороны нашего бытия, две идеи нашего существования, имеющие одинаковые права на нашу психику.

Характерно — если прямая символизирует безвозвратное прохождение мимо, то круг — вечное возвращение, «*кольцо возврата*». Обе линии связаны друг с другом эллипсом. Далее: путь точки по прямой и по кругу одинаково бесконечен, особенно если радиус моего круга равен бесконечности. Прямая — это окружность круга, с радиусом, равным бесконечности. В спирали совмещение прямой и круга. Символизируемое прямой есть, быть может, символизируемое спиралью. Разлагая движение по спирали высшего порядка, мы получаем движение круговое и по прямой. Но если эта прямая — спираль низшего порядка, то она в свою очередь разложима на прямую и круг. Продолжая так до бесконечности, мы получим графическое изображение прямой и ряд колец, нанизанных друг на друга. Не заключается ли в этой диаграмме то, что непосредственно вырвало крик у Ницше: «О, как же мне не жаждать Вечности и брачного кольца колец — кольца возврата».¹⁶

Шестов прекрасно подчеркивает недоговоренность у Ницше во всем, что касается идеи вечного возвращения. Это идеальный символ, к которому, как к фокусу, сходятся лучи ницшеанства. Всякое объяснение его — только мост к непосредственному очарованию этой идеи. Шестов указывает, что следует делать ударение на понятии вечности, а не на понятии возврата.¹⁷ Вечное возвращение в таком освещении — возвращение Вечности — тех эпох, о которых Метерлинк говорит: «В удаленную эпоху истории Индии душа по всем данным приближалась к поверхности жизни... Может быть придет время, когда души наши увидят друг друга без посредства чувств».¹⁸ В спиральном путешествии души сквозь время замечаются периоды приближения к поверхности — периодическое возвращение Вечности. Это — «*день великого полудня*», о котором апостол Павел говорит: «Но когда пришла полнота времен, Бог послал Сына Своего» (К Галатам).¹⁹

Все три идеи — символы Ницше — бессознательно касаются религиозно-мистических вопросов. Спутанность методов познания у Ницше помешала ему видеть, к чему он перекидывает мост от критицизма. Ницше остался на середине моста, равно удаленный и от критицизма, и от смутных очертаний берегов обетованной земли — острова детей среди лазури.

На религиозную истину Ницше смотрел сквозь призму дали. Даль способна затенить истину и создать фантазмагорию. Ницше восставал против фантазмагорий. Принимал религию за то, что ее заслоняет. Он шел от вечных ценностей к тем же вечным ценностям. Описав круг, подходил к ним с другой стороны. Его путь обратен теософскому. Отказавшись от вечного, голубого храма, он пришел к голубому храму Вечности. Бессознательно подводил под него наиболее крепкий фундамент. Отвергнув старые догматы, стал творить новые. И в его неоконченном творчестве зоркий глаз начинает видеть все те же очертания. В глубине старых догматов заключена бесконечность новых черт, открывающихся «*малым сим*» эволюционно. «*Се творю все новое*» сказано в Откровении: «Побеждающему дам вкушать сокровенную манну, и дам ему белый камень, и на нем написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает» (Откровение).²⁰ Ницше хотел вкушать сокровенную манну, назвать новое имя. Для этого он отделился. Постольку, поскольку он отделился от пошлости, он созидал. Но за слоем пыли он не рассмотрел вечной истины. Принимая ее, мы приближаемся к сокровенному имени. Сокровенного имени не назвал Ницше.

Религиозные догматы фиксируют, между прочим, переживания богооткровенного характера. В христианстве собрано все, что есть наиболее значительного в этих переживаниях. Христианство существенный, а не формальный синтез. Европейская культура приняла этот драгоценный плод и часто не могла понять всей безмерности его символов. Нужно было отказаться от Христа или извратить религиозное понимание. Отказываясь от собственного непонимания, многие отказались от истины. Вот где ошибка. Вот в чем сила.

В нашем отношении к вопросам религиозным должна произойти существенная перемена. Плодотворное развитие европейской культуры началось с момента возвращения к язычеству, с эпохи Возрождения. И однако эта же культура, сходя на нет, обращает взоры на Восток. Остается недоумение: или даже религия не способна удовлетворить человечество и обращение

к религии — показатель отчаяния. Или в понимание религиозных истин вкрались ошибки.

* * *

Соединение вершин символизма как искусства с мистикой Владимир Соловьев определял особым термином. Термин этот — теургия. «Вселюсь в них и буду ходить в них и буду их Богом», говорит Господь.²¹ Теургия — вот что воздвигает пророков, вкладывает в уста их слово, дробящее скалы.

Мудрость Ницше на более углубленной, сравнительно с трагизмом, стадии понимания можно определить как стремление к теургии. И отдельные места этой мудрости явно сквозят теургизмом. Если в символизме мы имеем первую попытку показать во временном вечное, в теургии — начало конца символизма. Здесь уже идет речь о воплощении Вечности путем преображения воскресшей личности. Личность — храм Божий, в который вселяется Господь: «Вселюсь в них и буду ходить в них» (Левит XXVI, 12).

Догматика христианства отвергнута Шопенгауэром. Житейская техника — Ницше. Утверждая личность как сосуд, вмещающий Божество, а догмат как внешне очерченный круг, замыкающий путь, бесконечно продолженный, не разрывая связи с вершинами ницшеанства, но стараясь изнутри преодолеть их, как Ницше преодолел Шопенгауэра — христиане-теурги надеются на близость *новой* благодать вести, указание на которую встречается в Писании. Разрешение вековых загадок бытия переносится по ту сторону ницшеанства. Под мину подводится контрмина. Но и ужас здесь. Дух захватывает. Ведь за Ницше обрыв. Ведь это так. И вот сознавая безнадежность стояния над обрывом и невозможность возврата в низины мысли, надеются на чудо полета. Когда летательные машины еще не усовершенствованы, полеты вообще опасная вещь. Недавно погиб Лилиэнталь — воздухоплаватель.²² Недавно мы видели неудачный, в глазах многих, полет и гибель другого воздухоплавателя — Ницше — Лилиэнтала всей культуры. Понимание христианства теургами невольно останавливает внимание. Или это последняя трусость, граничащая с бесстрашием, — скачок (потому что ведь только каменные козлы на рога бросаются в бездну), или это пророческая смелость неофитов, верующих, что в момент падения вырастут спасительные крылья и понесут человечество над историей. Задача теургов сложна. Они должны идти там, где остановился Ницше, — идти по воздуху.

Вместе с тем они должны считаться с теософским освещением вопросов бытия и не идти вразрез с исторической церковью. Тогда, быть может, приблизятся горизонты ницшевских видений, которых сам он не мог достигнуть. Он слишком вынес перед этим. Слишком длинен был его путь. Он мог только, усталый, прийти к берегу моря и созерцать в блаженном оцепенении, как заревые отсветы туч несутся в вечернем потоке лучезарных смарагдов. Он мог лишь мечтать на закате, что это — ладьи огненного золота, на которых следует уплыть: «О, душа моя, изобильна и тяжела стоишь ты теперь, виноградное дерево с темно-золотистыми гроздьями, придавленная своим счастьем. Смотри, я сам улыбаюсь, — пока по тихим тоскующим морям не понесется челнок, золотое чудо» (Заратустра).²³

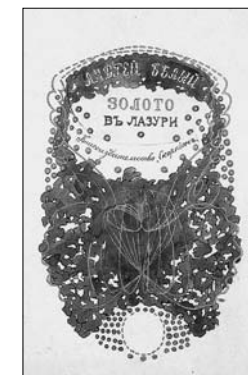
Уплыл ли Ницше в голубом море? Нет его на нашем горизонте. Наша связь с ним оборвана. Но и мы на берегу, а золотая ладья еще плещется у ног. Мы должны сесть в нее и уплыть. Мы должны плыть и тонуть в лазури.

Одни из нас обращены к прошлому, где старинное золото сжигается во имя солнечных потоков. В их очах убегающее солнце, и о сожженном золоте, быть может, они плачут.

Золотея, эфир просветится
И в восторге сгорит.
А над морем садится
Ускользящий солнечный щит.
И на море от солнца
Золотые дрожат языки.
Всюду отблесков червонца
Среди всплесков тоски.
Встали груди утесов.
Средь трепещущей, солнечной ткани.
Солнце село. Рыданий
Полон крик альбатросов:
Дети Солнца! Вновь холод бесстрастья:
Закатилось оно —
Золотое, старинное счастье,
Золотое руно.²⁴

Бесконечно веря в чудо полета, другие могут ответить им:

Зовут аргонавты
На солнечный пир



Обложка книги
Андрея Белого «Золото
в лазури» (М., 1904)

Трубя в золотеющий мир,
 Внимайте, внимайте:
 Довольно страданий,
 Броню надевайте
 Из солнечной ткани!
 Все небо в рубинах.
 Шар солнца почил.
 Все небо в рубинах.
 Над нами.
 На горных вершинах
 Наш Арго,
 Наш Арго,
 Готовясь лететь, золотыми крылами
 Забил.²⁵

III

«Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы».²⁶ Свет отличается от цвета полнотою заключенных в него цветов. Цвет есть свет, в том или другом отношении ограниченный тьмою. Отсюда феноменальность цвета. Бог является нам: 1) как существо безусловное, 2) как существо бесконечное.

Безусловное над светом. Бесконечное может быть символизировано бесконечностью цветов, заключающихся в луче белого света. Вот почему «Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы». «Увидел я», — говорит пророк Даниил, — «что поставлены были престолы и воссел Ветхий днями; одеяние на нем было как снег»...²⁷ Мы существа, созданные по образу и подобию Бога, в глубочайшем начале нашего бытия обращены к свету. Вот почему окончательная противоположность божественности открывается нам *условно* ограничением цвета до полного его отсутствия. Если белый цвет — символ воплощенной полноты бытия, черный — символ небытия, хаоса: «Посему они (нечестивые) поражены были слепотою... когда, будучи объята густою тьмою, искали каждый выхода»...²⁸ Черный цвет феноменально определяет зло как начало, нарушающее полноту бытия, придающее ему призрачность. Воплощение небытия в бытие, придающее последнему призрачность, символизирует серый цвет. И поскольку серый цвет создается отношением черного к белому, постольку возможное для нас определение зла заключается в относительной срединности, двусмысленности. Определением черта как юркого серого проходимца с насмор-

ком и с хвостом, как у датской собаки, Мережковский заложил прочный фундамент для теософии цветов, имеющей будущее.²⁹ К сожалению, сам он, открыв дверь к дальнейшим выводам, даже не заглянул в нее.

Исходя из характера серого цвета, мы постигаем реальное действие зла. Это действие заключается в возведении к сущности отношения без относящихся. Такое отношение — нуль, машина, созданная из вихрей пыли и пепла, крутящаяся неизвестно зачем и почему. Логика этой срединности такова: Положим, существует нечто безотносительное; тогда проявление безотносительного совершается особым рода измерением; назовем это измерение глубинным, а противоположное ему плоскостным. Когда для измерения предметов мы восстанавливаем три координатных оси, то от нас зависит одну из трех осей назвать измерением глубины, а оси, лежащие в плоскости перпендикулярной, суть плоскостные измерения ширины и длины. Можно обратно: измерение глубины назвать измерением ширины. От нас зависит выбор координатных осей. Если безотносительное глубоко сравнительно с относительным, то выбор глубины и плоскости с нашей стороны всегда относителен. Мы уподобляемся точке пересечения координатных осей. Мы — начало координат. Вот почему отсчет с нашей стороны по линиям глубины, ширины и длины произволен. Такая логика расплющивает всякую глубину. Все срывает и уносит... но куда не уносит, совсем как кантовский ноумен, ограничивающий призрачную действительность, но и сам не-сущий. Мир является ненужной картиной, где все бегут с искаженными, позеленевшими лицами, занавешенные дымом фабричных труб, — бегут, в ненужном порыве вскакивают на конки — ну совсем как в городах. Казалось бы — единственное бегство — в себя. Но «Я» — это единственное спасение — оказывается только черной пропастью, куда вторично врываются пыльные вихри, слагаясь в безобразные, всем нам известные картины. И вот чувствуешь, как вечно проваливаешься — со всеми призраками призрака, со всеми нулями нуль — но и не проваливаешься, потому что некуда провалиться, когда все равномерно летят, уменьшаясь равномерно. Так что мир приближается к нулю, и уже нуль, а конки плетутся; за ним бегут эти повитые бледностью нули в шляпах и картузах. Хочется крикнуть: «Очнитесь!.. Что за нескладица?», но криком собираешь толпу зевак, а может быть и городского. Нелепость растет, мстя за попытку проснуться. Вспоминаешь ницшевское: «*Пустыня растет: горе тому, в ком таятся пустыни*»³⁰ — и что-то

омерзительное охватывает сердце. Это и есть черт — серая пыль, оседающая на всем.

Только тогда всколыхнется серое марево, гасящее свет, когда из души вырвется крик отчаяния. Он разорвет фантазмагорию. «И заревет на него в тот день как бы рев разъяренного моря; и взглянет он на землю, и вот — тьма, горе, и свет померк в облаках» (Исайя).³¹ В этом состоит обман неожиданности; он обнаруживает как бы в бездну у ног. Кто скажет, что это действительная бездна, тот отношение примет за сущность. Современные любители созерцания в искусстве всяких бездн — почти все они находятся на этой стадии. Следует помнить, что здесь еще нет никакой бездны. Это — оптический обман. Туча пыли загасила в руках светильник, занавесив непроницаемой стеной вечный свет. Это — черная стена пыли, которая в первый момент кажется пропастью, подобно тому как неосвещенный чулан может казаться бездонно-черной вселенной, когда мрак, не позволяющий разглядеть его пределы, слепит глаза. Не следует бояться бунтующего хаоса. Следует помнить, что он — завеса, искус, который нужно преодолеть. Нужно вступить во мрак, чтобы выйти из него.

Первое сияние, разрезающее мрак, окрашено желто-бурым, зловещим налетом пыли. Этот зловещий отблеск хорошо знаком всем пробуждающимся, находящимся между сном и действительностью. Горе тому, кто не рассеет этот зловещий отблеск преодолением хаоса. Он падет, раздавленный призраком. И Лермонтов, не сумевший разобраться в пригрезившемся ему пути, всегда обрывал свои глубокие прозрения.

Хранится пламень неземной
Со дней младенчества во мне.
Но велено ему судьбой
Как жил, погибнуть в тишине.
(Лермонтов).³²

Ужас невоплощенных прозрений висел над ним, как занесенная секира палача:

Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской
И, как преступник перед казнью,
Ищу кругом души родной.
(Лермонтов)³³

И закат, в котором сам же Лермонтов видел священную улыбку — блещет, как жгучее пламя:

Закат горит огнистой полосой.
Любуюсь им безмолвно под окном.
Быть может завтра он заблещет надо мной
Безжизненным холодным мертвецом.
(Лермонтов)³⁴

И Лермонтов был обречен на полное непонимание сущности угнетавшего его настроения, которое могло казаться (о, ужас!) — позой, благодушным пессимизмом, мировой скорбью, «поэтической» грустью, тогда как на всем этом лежит отпечаток священной пророческой тоски.

Но такова участь «*первые открывающих глаза*». Они равно далеки и от сна, и от победы.

Слеза по щеке огневая катится,
Она не от сердца идет.
Что в сердце обманутом жизнью хранится,
То в нем навсегда и умрет,³⁵

потому что

Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово.³⁶

В судьбах отдельных выдающихся личностей, как в камер-обскуре, отражаются судьбы целых эпох, наконец, судьбы всемирно-исторические. Отдельные лица все чаще становятся актерами, разыгрывающими наши будущие трагедии, — сначала актерами, а потом, может быть, и деятелями событий. Надетая маска прирастает к лицу. Такие лица часто оказываются точками приложения и пересечения всемирно-исторических сил. Это — окна, через которые дует на нас ветер будущего.

Таким лицом был Лермонтов. В его судьбе узнаешь всем нам грозящие судьбы. Секира, занесенная над ним, грозит всем нам.

Что судьбы вам дряхлеющего мира?
 Над вашей головой колеблется секира.
 Ну что ж? Из вас один ее увижу я.
 (Лермонтов)³⁷

Ужас перед *дряхлеющим миром*, над которым занесена секира, напоминает евангельские слова о днях, в которые будет «такая скорбь, какой не было от начала творения»³⁸, — о последних днях. Еще ступенью дальше и образ грядущего Мстителя должен встать перед Лермонтовым. И он встает:

Настанет год, России черный год,
 Когда чума от смрадных мертвых тел
 Начнет бродить среди печальных сел...
 И зарево окрасит волны рек...
 В тот день явится мощный человек...
 И будет все ужасно, мрачно в нем.
 (Лермонтов)³⁹

Тут он перекликается с современными поэтами и писателями:

Конец уже близок, неожиданное сбудется скоро.
 (Вл. Соловьев)⁴⁰

Мне чудится — беда великая близка!
 Но близости ее никто еще не слышит...
 (Голенищев-Кутузов)⁴¹

«„Грязненькие“ трактиры... встречаются во всех романах Достоевского. В них-то и происходят самые важные, отвлеченные и страшные разговоры главных героев его о последних судьбах русской и всемирной истории. И... чувствуешь, что именно пошлость этой... лакейской, „смердяковской“ обстановки... придает беседам этим их особенный, современный, русский... грозовой и зловещий — как небо перед ударом грома... апокалипсический отблеск» (Мережковский).⁴²

Луч вечного света придает здесь, безобидной на взгляд, серединной серости этот ужасный, истинный для нее оттенок. Преодолевая эту стадию, мы приближаемся к другому испытанию — внезапно все окрашивается огненным блеском красного зарева. В физике известно свойство белого луча окрашиваться

красным цветом при прохождении сквозь запыленную, непрозрачную среду определенной толщины и плотности. Итак, впечатление *красного* создается отношением белого светоча к серой среде. Относительность, призрачность красного цвета, — своего рода теософское открытие. Здесь враг открывается в последней своей нам доступной сущности — в пламенно-красном зареве адского огня. Следует помнить, что это — последний предел относительности — призрак призрака, способный, однако, оказаться реальней реального, приняв очертание змия: «Вот большой, *красный* дракон с семью головами и десятью рогами, и на головах его семь диадим; хвост его увлек с неба третью часть звезд» (Откровение).⁴³

Это — Марево; это горят остатки пыли, насевшей на человеке; это — в глазах у нас. «Являлась им», говорится в Премудрости Соломона, «только сами собою горящие костры, полные ужаса, и они, страшась *невидимого призрака*, представляли себе действительность еще худшей».⁴⁴

Любовь на этой стадии окрашена огненным цветом всепожирающей страсти; она полна темных чар и злого, земного огня.

Одинокий к тебе прихожу
 Околдован огнями любви.
 Ты гадаешь — меня не зови.
 Я и сам уже давно ворожу.
 Ворожкой полоненные дни
 Я лелею года — не зови
 Только скоро ль погаснут огни
 Заколдованной, темной любви.
 (Блок)⁴⁵

Такая любовь способна явить образ той, о которой сказано в откровении: «И я увидел жену, сидящую на багряном звере... И на челе ее написано имя: тайна, Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям».⁴⁶

Здесь нельзя оставаться. Здесь сгоришь. Нужно идти вперед. Ведь и слова апостола Петра достаточно ясно говорят, что это — искушение: «Возлюбленные! *Огненного искушения, для испытания* вам посылаемого, не чуждайтесь, как приключения для вас странного; но как вы участвуете в Христовых страданиях, радуйтесь».⁴⁷ «Если будут грехи ваши, как *багряное*, — как снег убелю», — говорит пророк Исая, — «если будут *красны*, как

пурпур, как волну убелю». ⁴⁸ «Но в этом огне, в этом пожаре, от которого мир должен загореться и сгореть, остается свежесть галилейских лилий неувядаемой. Какая тайна в благоухании этих белых лилий, в благоухании белой как лилия, воскресшей Плоти» (Мережковский). ⁴⁹ От нашей воли зависит собственной кровью погасить пожар, превратить его в багряницу страдания. А то мы сгорим, и ветер помчит серый пепел, и будет кружить вихри пепла, и будет лепить из них призраков. Молитва до кровавого пота поддержит нас в часы горений, разрушит чары красных ужасов. «*Лучше мне умереть, нежели оставить молитву*», — говорит пророк Даниил. Только молитвой Даниил угасал жгучесть «*пещи огненной*». ⁵⁰

«И показал он мне Иисуса великого иерея», говорит Захария, «и сатану, стоящего по правую руку его, чтобы противодействовать... И сказал Господь сатане: Господь да запретит тебе, сатана, да запретит тебе Господь, избравший Иерусалим! *Не головня ли Он, исторгнутая от огня*». ⁵¹ Здесь Спаситель назван «*головней исторгнутой от огня*». Нужно было воплотиться Христу в средоточие борьбы и ужаса, сойти в ад, в *красное*, чтобы, преодолев борьбу, оставить путь для всех свободным. Он победил. Искушение всплыло на поверхность, как огненная река, которая, по словам Даниила, «*выходила и проходила перед ним*». ⁵²

В красном цвете сосредоточены ужас огня и тернии страданий. Понятна теософская двойственность красного. Не в силу ли предшествующей страданию стадии горения Сатаниил у богомилов — старший брат Христа. Не потому ли у манихеев два Бога Творца: добрый и злой. Все это не заполнит бездны между добром и злом. Христос останется Противопоставленным сатане, как в видении пророка Захарии.

Кровь недаром обагрила Его. В багряницу недаром облекли Его... *Сия чаша есть новый завет* в Его крови, которую Он за нас пролил. Недаром ужасался и тосковал Он, обращая горестный взор свой на дремлющих учеников: «*Душа моя скорбит смертельно*»... И пот Его, как кровь, орошал землю. «И отдали Его в багряницу, и, сплетши терновый венец, возложили на Него»... «*Был час третий, и распяли Его*»... «*В шестом же часу настала тьма*»... В девятом часу возопил Иисус громким голосом: «*Элои, элои! Ламма Савахфани*» (от Марка). ⁵³ Крест, воздвигнутый на Голгофе, навсегда разделяет ужас от грядущей радости второго пришествия, когда Он придет с небесными войсками, облеченными в «*висон белый*». ⁵⁴

Крест, воздвигнутый на Голгофе, весь покрытый каплями крови, — и венец ароматных, нетленных и белых мистических роз! Первые века христианства обагрены кровью. Вершины христианства белы, как снег. Историческая эволюция церкви есть процесс «*убеления риз кровью Агнца*». ⁵⁵ Для нашей церкви, еще не победившей, но уже предвкушающей сладость победы, характерны все оттенки заревой розовой мечтательности. Розовый цвет соединяет красный с белым. Если теософское определение красного цвета как относительности, борьбы между Богом и дьяволом сопоставить с розовым, в котором уже явно выражено преобладание белого светоча человекобожества, то следующая стадия душевного переживания окрашена в розовый цвет.

Приближаясь к безусловному, познаем идеи. Познание идеи животворит. В искусстве идеи — источник наслаждения. Когда они превращаются в знамена, влекущие к целям, искусство соприкасается с религией. Тогда идеи вдвойне животворны. Восхождение к высшим сферам бытия требует внутреннего знания путей. Наш верный проводник — молитва. Она проясняет тусклое стекло, через которое мы видим. Ослепительный блеск идеального после пролитых слез. Молитва — условие, переплавляющее скорбь в радость. Восторг есть радость об идеях. Молитва беспрепятственно проводит в душу идеи.

В молитве вершины искусства соединяются с мистикой. Соединение мистики с искусством есть теургия.

Теургия преображает отношение к идеям. Идеи — проявление божественных начал. В религии Зороастра идеи отождествлены с девятью ангельскими началами. В христианстве девять ангельских чинов. В искусстве идея пассивна. *В религии она влияет*. Созерцание идеи в искусстве освобождает от страдания. Теургическое созидание приобщает приобщение любви. Мы начинаем любить явление, видя его идею. Мы начинаем любить мир идеальной любовью. Чувства, по Шопенгауэру, суть деятельности воли. Любовь — глубочайшее чувство: глубочайшая деятельность воли. «Если я роздал все имение мое и отдал тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы». ⁵⁶ Вот что сказал Павел. Разнообразны явления любви. Часто зерно любви затуманено. Часто потеряны для нас ее истинный корень.

Если деятельность любви должна быть организована рассудком, то вопрос о степени влияния рассудка на чувство переносит определение любви в область философии. Но гармония

между рассудком и чувством не достигается компромиссами между тем и другим. Непосредственное влияние чувства на рассудок, по Канту, является источником заблуждений. Преодоление рассудка и чувства объединением их неизменно расширяет формы познания до самых общих. Мудрость — наиболее широкая ступень познания Символизм — область ее применения. Всякая любовь отсюда — прообразовательна, символична. Символическая любовь переносит в Вечность точку ее приложения. Воплощение вечности есть теургия. Любовь теургична по существу. Следовательно, в ней мистика. Организация любви религиозна.

Если же истинная любовь заключается в неорганизованном чувстве, новый ряд вопросов имеет место: каково отношение любви к нравственности, к праву, к закону? Некоторые социологи говорят, что нравственность есть оценка интересов. Право, по Соловьеву, есть исторически подвижное определение принудительного равновесия двух нравственных интересов — личной свободы и общего блага.⁵⁷ Право сводится к нравственности. Закон же — эта обязательная организация права — подчинен благодати. Благодать — проявление божественной любви. Любовь, отблеск сущности, будучи вне права, нравственности, закона, не должна упразднить ни того, ни другого, ни третьего. Ее существенными признаками для этого должны быть всеобщность и постоянство — Вечность. В теургии воплощение Вечности. Поэтому непосредственное чувство любви должно заключать в себе нечто религиозное. Она идеальна. Идеи могут быть родовые и видовые. Идеи мира и человечества наиболее всеобщие. В видимом мире человек образует высшую ступень объективации из доступных нашему наблюдению. В нем сущность мирового процесса. Идея мира и человечества условно совпадают для нас. Идею мира можно назвать душой мира. Душа мира, София, по Соловьеву, есть совершенное человечество, вечно заключающееся в божественном существе Христа. Тут мистическая сущность церкви совмещена с образом вечной женственности, невесты Агнца. Тут Альфа и Омега истинной любви. Отношение Христа к церкви — жениха к невесте — бездонно-мировой символ. Всякую окончательную любовь этот символ высвечивает. Всякая любовь есть символ этого символа. Всякий символ в последней широте явит образ Жениха и Невесты. Звук трубы призывно раздастся из «Нового Иерусалима». Вершины всякого символа — о последнем, о конце всего. Окончательная сущность

последнего символа откроется там, где будет «Новая земля и новое небо»...⁵⁸ Откровение Иоанна оканчивается голосом невесты: «Приди».⁵⁹ Вершины всех форм любви, сближенные общим символом, готовят нас к Вечности. То, что начинается здесь, окончится там.

Отблеск религиозной любви падает на брак. В браке, по словам Соловьева, мы имеем образ, освященный словом Божиим, обозначающий союз Христа с Церковью. «Главное значение (в браке)», говорит Соловьев, «принадлежит пафосу любви. Свое природное дополнение — женщину человек видит здесь не так, как она является внешнему наблюдению... а прозревает в ее идею, в то, чем она первоначально назначена быть, чем ее от века видел Бог и чем она должна окончательно стать... Она утверждается... как символ... как существо, способное... к „обожению“» (Оправдание добра).⁶⁰ Пока брак не достиг совершенства, преемственность поколений должна выполнить эту задачу.

«Жажда в созидающем, стрела и стремление к сверхчеловеку; говори, брат мой, таково ли твое стремление к браку» (Ницше).⁶¹

Постепенное осуществление брака есть задача всемирно-историческая. Его смысл только мистический. Всякое иное отношение к браку формально. Такое отношение есть источник неосуществившихся надежд.

«Пусть я кого-нибудь люблю, любовь не красит жизнь мою» — говорит Лермонтов.⁶² Но здесь наибольшее приближение к сущности. *Разочарованность или даже пресыщенность* любви есть источник вечного искания. Вечная любовь — вот зорь во всю долгую ночь.

Ничто не сблизит больше нас.
Ничто мне не отдаст покой.
И сердце шепчет мне подчас
Я не могу любить другой.
(Лермонтов)⁶³

Без мученического венца не засияет вечная звездность любви. Только тогда, когда острые шипы разорвут страдающее чело и сброшенный венец пунцовых звезд озарит небо розами, — разбитый о плотину поток оргазма повысится мерцающей звездным. Память освободит дорогой образ от черт случайного, конечного, углубит его до символа, а душа скажет:



Портрет философа Владимира Соловьева. 1892. Худ. Н. А. Ярошенко

Я не могу любить другой.

«Нет, не тебя так пылко я люблю», говорит Лермонтов.⁶⁴ Но кого же, кого?

Люблю мечты моей создание
С глазами, полными лазурного огня.
(Лермонтов)⁶⁵

Вот кого любит Лермонтов.

Если бы Лермонтов до конца сознал взаимодействие между *реальным* созданием мечты «с глазами, полными лазурного огня» и его символом, которым становится любимое существо, он сумел бы перейти черту, отделяющую земную любовь от вечной.

Брак и романтическая любовь только тогда принимают надлежащий оттенок, когда являются символами иных, еще не достигнутых, сверхчеловеческих отношений.

«Что лилия между тернами, то возлюбленная моя между девицами». Так говорит в «Песен Песней» Жених Церкви Невесте своей.

«Что яблонь между лесными деревьями, то возлюбленный мой между юношами», так отвечает Невеста-Церковь Жениху.⁶⁶

Рассеяны нам угрожавшие искусства и ласковая зоря брезжит розовыми янтарями. И вот ищешь улыбку бледно-матовых жемчугов, зоревых. Утренние звезды так и блещут, впиваясь в кусок зоревоего перламутра, — вечные бриллианты небес. Терновый венец весь как в крови брошен к ногам. Где-то внизу, вдали клубясь, догорает «злое пламя земного огня», как говорит Соловьев⁶⁷ — догорает, свиваясь в багровые кольца: это красный дракон, побежденный, уползает в безвременье; а еще ниже, где-то в туманных пропастях, глухое рокотанье отступившего хаоса. Пока еще нет полной победы, неожиданный смерч пыли, поднявшись из бездны, еще может замутить свет; тогда всемирный огонь опять подождет пространства; опять оборвется голос невесты — и опять, и опять понесется в бунтующем хаосе образ великой блудницы на багряном звере. Тернии еще вопьются в чело.

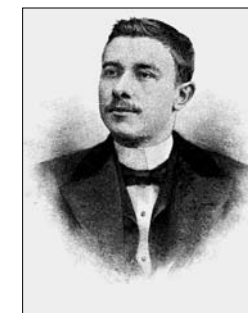
Но вид отхлынувших бурь и зоревая ласка кротко успокаивают бедное сердце.

Образ мистической церкви на границах времен и пространств. Тают пространства. Начало времен сливается с кон-

цом. Образуется круг времени — «кольцо колец — кольцо возврата».⁶⁸ Оттуда брызжет солнечность. Вот Она явит образ свой; но подымается голос из безвременья: «Ей, гряди скоро».⁶⁹

Христос — воплощенная Вечность — наш полновременный день. Приканчивается символизм, начинается воплощение. Мы должны воплощать Христа, как и Христос воплотился. Второй реальностью реальна наша любовь ко Христу. «Истинно, истинно говорю вам: Я есмь Хлеб Жизни... Ядущий Мою Плоть и пьющий Мою Кровь во Мне пребывает и Я в нем».⁷⁰ Это и есть *во-площение*, *те-ургия*, так что мы, дети, имеем надежду стать такими, как Он. И как в преображении любовью постигаем Его, так во всякую преображенную любовь воплощается Он. Ницшевский «день великого полудня», в который явится сверхчеловек, был и опять будет, вторично возвратится: «Вскоре вы не увидите Меня, и опять вскоре увидите Меня... И радости вашей никто не отнимет у вас; и в тот день вы не спросите меня ни о чем... Сие сказал Я вам, чтобы вы имели во Мне мир. В мире будете иметь скорбь; но мужайтесь: Я победил мир» (Иоанн).⁷¹ «Я вам сказываю, братие: время уже коротко, так что имеющие жен должны быть как не имеющие; и плачущие, как не плачущие...Ибо проходит образ мира сего» (Павел).⁷²

Пройти сквозь формы «мира сего», уйти туда, где все безумно во Христе, — вот наш путь. «Душа проснулась, это неспроста», говорит Метерлинк.⁷³ Мы на перевале и еще не знаем, куда можем прийти. Конец формам восприятия ведет к новым формам. Мир сей возникает в формах времени и пространства. Перемена этих форм для нашего непрекратившегося сознания изгладит образ «мира сего». Тогда будет новая земля и новое небо. Это и будет концом мира сего. Бесконечная линия причинности, развернутая во времени, с устранением времени обращается в точку. Стоящее в начале и конце — одно «Я есмь Альфа и Омега, Начало и Конец, Который есть, и был, и грядет, Вседержитель» (Откровение).⁷⁴ Кто из нас войдет за время, тот скажет со Христом: «Я уже не в мире, но они в мире, а я к Тебе иду, Отче святой»...⁷⁵ Мы посмотрим на него. И лазурно-ясный взор ничего не укажет. И вот из двух разных миров посмотрим друг на друга. В конце мира полнота утверждения, окончательность образов. И обратно: в периоды пробуждения души образы, встающие перед нами, должны принять окончательные формы. Проснулась душа, и опять заговорили о конце. Мы не знаем, будет ли наш перевал началом конца или прообразом его. Но в первых снежинках, закружившихся над нами,



М. Метерлинк

мы прочли священные обеты. В голосе первой вьюги услышали радостный зов: «Возвращается, опять возвращается»...⁷⁶ Часто застигнутые в одиноких переулках, глубокою полночью останавливались перед пунцовым огоньком умиряющей бури лампадки, моля о том, чтобы вся жизнь озарилась пунцовым. Пунцовый трепет на серебряно-снежной пыли, темно-синее небо с золотом — ясное... И неслись, и неслись грустно-милые сказки вьюги и чей-то голос подымался из безвременья. «Я увижу вас опять, и возрадуется сердце ваше, и радости вашей никто не отнимет у вас... Вы не спросите Меня ни о чем» (Иоанн).⁷⁷ Окончателность христианства, новозаветность мысли о конце, неожиданное облегчение и радость, которая неизменно содержится в этой мысли, — вот свет, запавший нам в душу. Откуда нам сие? За что?

Когда разлетятся остатки пыли и блеснет воздушная белизна... и вот сейчас же засквозит голубым. И уже *среди бела дня* мы научимся узнавать нашу радость, взирая на яснолазурно-грустящее радостью небо. Белое сияние на вне-цветном фоне мировых бездн сквозит голубым. Таков оптический закон: это бывает всегда, когда белое подстилает бесцветная бездна. И вот, глядя в лазурь, мы видим, что невозможный вид бездн мира занавешен воздушно-белой фатой. Только пристальный взор обнаруживает бездну, открывающуюся в прозрачном океане белого воздуха, как подстилающий этот океан фон, как дно — бездонное дно — как бездну. Соединение бездн мира, находящейся там, где нет ни времен, ни условий, с воздушно-белой прозрачностью как с символом идеального человечества — это соединение открывается нам в соединяющем цвете неба — этом символе богочеловечества, двуединства. «Принимая меня, принимаете Отца... Я в Отце и Отец во мне», говорит Христос.⁷⁸ Воздушная белизна, сквозящая бездной мира, — вот что такое небо. «Кто познает природу вещей и свою собственную, тот познает, что такое небо», говорит Конфуций, «потому что оно именно и есть внутренняя сущность».⁷⁹

Исходя из цветных символов мы в состоянии восстановить образ победившего мир. Пусть этот образ туманен, мы верим, что рассеется туман. Его лицо должно быть бело, как снег. Глаза его — два полета в небо — удивленно-бездонные, голубые. Как разливающийся мед — восторг святых о небе — его золотые, густые волосы. Но печаль праведников о мире — этот налет восковой на лице. Кровавый пурпур — уста его, как тот пурпур, что замыкал линию цветов в круге, как тот пурпур, который

огнем истребит миры; уста его — пурпурный огонь. То здесь, то там мы в состоянии подсмотреть на лицах окружающих ту или другую черту святости. То лазурно-бездонные очи удивят нас и мы остановимся перед ними, как перед пропастями, то снеговой оттенок чела напоминает нам облако, затуманившее лазурь. Блеснет Вечность на детски чистом лице. Блеснет и погаснет, и не узнают грустные дети, *печатать какого имени* у них на челе. Зная отблески Вечного, мы верим, что истина не покинет нас, что она — с нами. С нами любовь. Любя, победим. Лучезарность с нами. О если бы, просияв, мы вознеслись. С нами покой. И счастье с нами.



В книге Андрея Белого «Арабески» (М., 1911) статья разделена на два самостоятельных текста: разделы I—II напечатаны под заглавием «Символизм как миропонимание», раздел III — под заглавием «Священные цвета». По сравнению с журнальной публикацией в текст внесена авторская правка — в основном стилистического характера. В новейшее время «Символизм как миропонимание» и «Священные цвета» переиздавались по тексту «Арабесок»; ниже учтены сведения, приведенные в примечаниях к ним А. Л. Казина и Н. В. Кудряшевой (*Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 508–510, 516–517) и Л. А. Сугай (*Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 500–502).

Интерпретацию цветовой символики, предпринятую в разделе III статьи, Белый развивает также в статье «О религиозных переживаниях» (1903), предназначенной для журнала «Новый путь», но там не опубликованной (см.: *Белый А.* О религиозных переживаниях: К письму художника А. Б. и ответу Д. С. Мережковского, «Новый путь», февраль / Предисл., публ., примеч. А. В. Лаврова // Литературное обозрение. 1995. № 4/5. С. 4–9).



¹ Фрагмент 20-й книги Фр. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» («Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik», 1872). Ср. перевод Г. А. Рачинского: *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 139.

² В Тартар (*греч. мифол.*) — пространство, находящееся в самой глубине космоса, ниже Аида, — были низринуты титаны, побежденные Зевсом.

³ Свою оценку личности немецкого философа Эдуарда фон Гартмана Белый позднее дал в заметке о нем («Эдуард фон Гартман»), напечатанной в «Весах» (1906. № 7. С. 80–81; подпись: А. Б.).

⁴ См. примеч. 1.

⁵ Атрибут Ф. Ницше.

⁶ Образ из стихотворения А. А. Фета «Памяти Н. Я. Данилевского» (1886); использован В. Брюсовым в статье-манифесте «Ключи тайн» (см. наст. изд., с. 117).

⁷ Сопоставительному анализу этих дефиниций посвящена специальная статья Белого — «Критицизм и символизм. По поводу столетия со дня смерти Канта» (Весы. 1904. № 2. С. 1–13; перепеч.: *Белый А.* Символизм: Кн. статей. М., 1910. С. 20–30).

⁸ Ср. характеристики жанрово-смысловых особенностей афоризма в дневниковых заметках Белого за ноябрь 1901 г. (Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник, 1979. Л., 1980. С. 131–132).

⁹ Фрагменты из части 2-й (фрагмент «Самый тихий час») философской поэмы Ницше «Так говорит Заратустра» («Also sprach Zarathustra», 1883–1885). См.: *Ницше Ф.* Соч. Т. 2. С. 105–106 (перевод Ю. М. Антоновского).

¹⁰ Цитата из стихотворения Ф. И. Тютчева «Ночное небо так угрюмо...» (1865).

¹¹ Евр. 10: 1.

¹² Гал. 4: 4 (неточная цитата).

¹³ Гал. 3: 23–25 (неточная и сокращенная цитата).

¹⁴ 1 Ин. 3: 2–3.

¹⁵ Откр. 3: 21.

¹⁶ Рефрен из фрагмента «Другая танцевальная песнь» поэмы Ницше «Так говорил Заратустра» (часть 3); в переводе Ю. М. Антоновского: «О, как не стремиться мне страстно к Вечности и к брачному кольцу колец — к кольцу возвращения!» (*Ницше Ф.* Соч. Т. 2. С. 166–169).

¹⁷ Подразумеваются следующие положения: «...странно, несмотря на то, что Нитше видел в идее о вечном возвращении начало и источник своего нового мировоззрения, он нигде подробно и ясно не развивает ее. Несколько раз в *Also sprach Zarathustra* он начинает говорить о ней, но каждый раз обрывает речь чуть ли не на полуслове»; «...в „вечном возвращении“ существенно не определяемое слово, а определяющее, т. е. не возвращение, а вечность» (*Шестов Л.* Достоевский и Нитше: (Философия трагедии). СПб., 1903. С. 204, 207).

¹⁸ Цитаты из главы II («Пробуждение души») философского эссе «Сокровище смиренных» («*Le trésor des humbles*», 1896). Ср.: *Метерлинк М.* Полн. собр. соч. / В пер. Н. Минского и Л. Вилькиной. Пг., 1915. Т. 2. С. 31, 30.

¹⁹ Гал. 4: 4.

²⁰ Откр. 21: 5; 2: 17.

²¹ 2 Кор. 6: 16.

²² Немецкий инженер и воздухоплаватель О. Лилиенталь разбился при полете на построенном им аэроплане 9 августа 1896 г. в окрестностях Берлина. В мемуарах Белый отмечает, что рассматривал на рубеже веков участь Лилиенталь как символический прообраз судьбы «декадентства»: «...Лилиенталь погиб перед тем, как судьба авиации, в принципе, определилась; „символист“ — де — авиатор, осуществляющий свой полет; «декадент» — авиатор, кончающий полет гибелью»; «...для декадента крылья — крылья воздухоплавателя, Лилиенталь, доказавшего своею гибелью невозможность авиации... за несколько лет до открытия воздушных путей» (*Белый А.* Начало века. М., 1990. С. 128, 535).

²³ Цитаты из фрагмента «О великом томлении» («Так говорил Заратустра», часть 3). См.: *Ницше Ф.* Соч. Т. 2. С. 162, 163.

²⁴ Автоцитата (с неточностями) из 1-й части стихотворения «Золотое руно» (октябрь 1903 г.). См.: *Белый А.* Золото в лазури. М., 1904. С. 7.

²⁵ Авторский вариант текста 2-й части того же стихотворения. Ср. опубликованный текст: Там же. С. 8–9.

²⁶ 1 Ин. 1: 5.

²⁷ Дан. 7: 9 (неточная цитата).

²⁸ Искаженная цитата; в оригинале: «А людей, бывших при входе в дом, поразили слепотою, от малого до большого, так что они измучились, искав входа» (Быт. 19: 11).

²⁹ Развернутую интерпретацию темы черта у Гоголя Д. С. Мережковский дал в книге о нем, впервые опубликованной под заглавием «Судьба Гоголя. Творчество, жизнь и религия» в журнале «Новый путь» (1903. № 1–3); отдельное издание — под заглавием «Гоголь и черт» (М., 1906), 2-е издание — под заглавием «Гоголь. Творчество, жизнь и религия» (СПб., 1909). В книге Мережковского неоднократно проводятся параллели с образом черта из кошмара Ивана Карамазова; ср. слова Ивана в этой связи («Братья Карамазовы», ч. 4, кн. 11, гл. X): «Он просто черт, дрянной, мелкий черт. <...> Раздень его и наверно отыщешь хвост, длинный, гладкий, как у датской собаки, в аршин длиной, бурый...» (*Достоевский Т.* 15. С. 86).

³⁰ Фраза, начальная и заключительная, 2-й главки фрагмента «Среди дочерей пустыни» («Так говорил Заратустра», часть 4). См.: *Ницше Ф.* Соч. Т. 2. С. 221, 224.

³¹ Ис. 5: 30.

³² Цитата из стихотворения «Отрывок» («На жизнь надеяться страшась...», 1830).

³³ Первые строки стихотворения «Гляжу на будущность с боязнь» (1837–1838).

³⁴ Неточно цитируются первые строки стихотворения «Смерть» (1830).

³⁵ Неточная цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Романс» («Хоть бегут по струнам моим звуки веселья...» (1831).

³⁶ Цитата из стихотворения Лермонтова «Есть речи — значенье...» (1840).

³⁷ Неточно цитируются заключительные строки стихотворения «На буйном пиршестве задумчив он сидел...», 1839).

³⁸ Мф. 24: 21 (неточная цитата).

³⁹ Фрагменты из стихотворения «Предсказание» (1830).

⁴⁰ Заключительная строка стихотворения «Сон наяву» («Лазурное око...», 1895).

⁴¹ Неточная цитата из стихотворения «1-е января 1902-го года» («Чем громче праздный пир шумит вокруг меня...»). См.: *Голенищев-Кутузов А.* Соч. СПб., 1904. Т. 1. С. 276.

⁴² Неточная и сокращенная цитата из книги «Л. Толстой и Достоевский» («Жизнь и творчество», ч. 2, гл. 6). См.: *Мережковский Д. С. Л.* Толстой и Достоевский. М., 2000. С. 164–165.

⁴³ Откр. 12: 3–4.

⁴⁴ Прем. 17: 6 (неточная цитата).

⁴⁵ 1-я и 3-я строфы стихотворения (1901). Сохранились два списка этого стихотворения, сделанных рукой Белого, на одном — его помета: («страшно и гениально») (см.: *Котрелев Н. В.* Неизвестные автографы ранних стихотворений Блока // *ЛН*. Т. 92: кн. 1. С. 244).

⁴⁶ Откр. 17: 3 (неточная цитата), 5.

⁴⁷ 1 Петр. 4: 12–13.

⁴⁸ Ис. 1: 18.

⁴⁹ Неточная цитата из книги «Л. Толстой и Достоевский» («Жизнь и творчество», ч. 2, гл. 4). См.: *Мережковский Д. С. Л.* Толстой и Достоевский. С. 137.

⁵⁰ Дан. 6: 3–23.

⁵¹ Зах. 3: 1, 2 (сокращенная цитата).

⁵² Дан. 7: 10

⁵³ Мк. 14: 34; 15: 17, 25, 33–34.

⁵⁴ Откр. 19: 14.

⁵⁵ Откр. 7: 14: «они <...> убелили одежды свои кровию Агнца».

⁵⁶ 1 Кор. 13: 3 (неточная цитата).

⁵⁷ Определение естественного права в книге Вл. Соловьева «Оправдание добра. Нравственная философия» (гл. 17, VII). См.: *Соловьев Вл. С. Соч.:* В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 453.

⁵⁸ Откр. 21: 1: «И увидел я новое небо и новую землю».

⁵⁹ Откр. 22: 17.

⁶⁰ Контаминация сокращенных цитат из «Оправдания добра» (гл. 19, III). См.: *Соловьев Вл. С. Соч.:* В 2 т. Т. 1. С. 491.

⁶¹ Цитата из фрагмента «О ребенке и браке» («Так говорил Заратустра», ч. 1). См.: *Ницше Ф. Соч. Т. 2. С. 51.*

⁶² Начальные строки стихотворения (1831).

⁶³ Неточная цитата из стихотворения «Стансы» («Взгляни, как мой спокоен взор...», 1830).

⁶⁴ Первая строка стихотворения (1841).

⁶⁵ Цитата из стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840).

⁶⁶ Песн. II: 2–3.

⁶⁷ Заключительная строка стихотворения Вл. Соловьева «Вся в лазури сегодня явилась...» (1875).

⁶⁸ Формулировка Ф. Ницше (см. выше, примеч. 16).

⁶⁹ Откр. 22: 20.

⁷⁰ Ин. 6: 47, 48, 54, 56 (неточные цитаты).

⁷¹ Ин. 16: 19 (неточная цитата), 22–23, 33.

⁷² 1 Кор. 7: 29–31 (сокращенная цитата).

⁷³ См. гл. II («Пробуждение души») философского эссе Метерлинка «Сокровище смиренных» (*Метерлинк М. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 30–35.*)

⁷⁴ Откр. 1: 8 (сокращенная цитата).

⁷⁵ Ин. 17: 11.

⁷⁶ Рефрен из «Симфонии (2-й, драматической)» (1901) Белого. См.: *Белый А. Симфонии. Л., 1991. С. 156, 158, 162, 175.*

⁷⁷ Ин. 16: 22, 23 (сокращенная цитата).

⁷⁸ Ин. 14: 10 (неточная цитата), 11.

⁷⁹ Вероятно, пересказывается следующий фрагмент (XXII) из книги «Средина и Постоянство», входящей в состав кодекса конфуцианских священных книг, в переводе Д. Конисси:

«Познавший натуру человека будет в силах постигнуть сущность вещей.

Кто постиг сущность вещей, тот будет в состоянии помочь вещам достигнуть своего назначения.

Могущий пособить вещам достигнуть своего назначения будет в состоянии участвовать в мировой жизни (т. е. в жизни неба и земли)» (Вопросы философии и психологии. 1895. Кн. 29 (4). С. 397).



ВЕНОК ИЛИ ВЕНЕЦ

Пусть поэт творит
не свои книги, а свою жизнь.
Валерий Брюсов¹

Горе, кто обменяет
На венек венец.
Валерий Брюсов²



Обмен мнений о судьбах и назначении символизма, происходящий на страницах «Аполлона», пробуждает меня высказать несколько слов.

Будучи не согласен в корне со статьей В. Я. Брюсова, «*О речи рабской, в защиту поэзии*», невольно выписываю слова В. Я. Брюсова из статьи его «*Священная жертва*» (Весы № 1, 1905 г.). Вот эти слова:

«*Мы требуем от поэта, чтобы он неустанно приносил свои „священные жертвы“ не только стихами, но каждым часом своей жизни, каждым чувством, — своей любовью, своей ненавистью, достижениями и падениями*».³

И я подписываюсь под каждым словом... В прекрасной, глубокопрочувствованной статье А. Блок в сущности говорит только это; он как бы спрашивает себя и нас, приносим ли мы свои «*священные жертвы*» каждым чувством, каждым часом своей жизни. С другой стороны, В. Иванов определенно высказывается в том смысле, что символизм не есть только школа в искусстве. Казалось бы, Брюсову, выступавшему, несколько лет назад, от лица русской символической поэзии со своим credo, только радоваться этому совпадению признания В. Иванова с собой.

«*Символизм не хотел и не мог быть только искусством*», исповедует В. Иванов.⁴

«*Мы требуем от поэта, чтобы он неустанно приносил свои „священные жертвы“ не только стихами*», исповедовал В. Я. Брюсов в 1905 году.

Оба лозунга открыто признают за символизмом нечто большее, нежели литературную школу; в течении, сложившемся во Франции как литературная школа, а в Германии — как новое миросозерцание (к символистам причислял себя Ницше), могло и должно было содержаться нечто большее, нежели рассуждение о чеканке стиха. Французский символизм, правда,

Впервые: Аполлон. 1910. № 11 (Окт./нояб.). Отд. II (Хроника). С. 1–4.



Обложка журнала «Аполлон». 1910. № 11

создался как литературная школа, но германский символизм слагался не только в пределах истории литературы. И важно нам не то, как слагался символизм исторически; нам важно, что такое символизм, отразившийся здесь — как школа, а там — как проповедь нового мироощущения. Признание двух крупнейших представителей русского символизма в том, что символизм не только литературная школа, указывает вовсе не на измену заветам символического искусства, а на характер русского символизма, оригинально выразившегося.

Брюсов, в 1905 году давший одинаковое с Ивановым и Блоком определение задач художника, в 1910 году возражает Иванову и Блоку следующими юмористическими, но вовсе не убедительными словами: «*Молотком следует вбивать гвозди, а не писать картины. Из ружья лучше стрелять, чем пить ликеры... Дедушка Крылов предостерегает от таких певцов, главное достоинство которых в том, что они в рот хмельного не берут*» («Аполлон» № 9, стр. 31).⁵ Из того, что молотком выбивают гвозди, вовсе не следует, чтобы я, подвергшись нападению разбойников и не имея никакого орудия, кроме молотка, позволил себя убить, не защищаясь молотком только потому, что им вбивают гвозди. Из ружья, правда, не пьют ликера, но ружье в армии осуществляет две, по существу не совпадающих цели: 1) из него стреляют, 2) к нему привинчивают штык и действуют им, как холодным оружием. Конечно, не в том красота певца, что он не берет в рот хмельного; но отсюда не следует вовсе, что певец не смеет заботиться о своей трезвости; вино, как мы знаем, ослабляет творчество. Чего хочет В. Я. Брюсов? Не хочет ли он, чтобы не защищались молотком, даже когда нет иного оружия; чтобы воины, расстреляв патроны и видя наступление врага на крепость, лучше бросили бы ружья и сдались в плен, нежели привинтили к ружьям штыки? Или он не хочет, чтобы поэты боролись с алкоголизмом? Конечно, В. Я. Брюсов будет отрицать столь явное применение толстовского принципа *непротивления злу* по отношению к любимому им искусству; но выходит, что в данном случае именно такое непротивление он проповедует.

Искусство искони символично; против символизма всяческого искусства никто не спорит; символизм этот приближается к нам, когда мы поднимаемся к снеговым вершинам творческого Олимпа. Символизм Гёте, Данте, Шекспира аристократичен не только в переносном смысле, но и в буквальном, как была аристократична подлинная наука, подлинная философия.

С середины XIX столетия возросла демократизация знаний и философии; целые слои, доселе никак не причастные искусству, являлись все более и более законодателями его судеб; в настоящую эпоху не кружки эстетически образованных людей — активные участники жизни искусства; демократические массы отнеслись к искусству активно, сместилась линия развития искусств; искусство — в опасности.

Развитие символической школы в искусстве, как проповедь символизма у Ницше и Ибсена, явились ответом на распространяющуюся вульгаризацию искусства; аристократические глубины вечного символизма предстали перед массой в явной, проповеднической форме: символическая школа в поэзии суммировала индивидуальные лозунги художников (исповедуемые, как *Privat-Sache*⁶), провозглашением этих лозунгов как параграфов художественной платформы; в демократических кабаках, а не на высотах академического олимпийства началась проповедь символистов. Первые символисты выступали и как теоретики, и как художники: «*неуловимое*» всякого символа выбросили они на поверхность образа. В символизме французской школы «*тайное*» всякого образа, извне отчетливого, стало «*явным*», туман — образом. Гёте — извне ясен; и только под ясностью формы, где-то там, в глубине, нас встречают бездонные коридоры «*неуловимого*»; Верлэн — извне туманен; но под туманной оболочкой у него часто сквозит простая и ясная мысль. Первый — аристократ; второй — демократ.

Если в классически законченных формах гётевского символизма не встает с настойчивостью вопрос о происхождении мистической дымки запредельного, почиющей на искусстве, то в утрированно крикливом подчеркивании такой дымки у позднейших символистов этот вопрос встает, а вместе с тем встает по-новому вопрос о цели, о смысле Художественного Творчества, о месте его в иерархии знаний и творчеств (напр., религиозного). Этот вопрос теперь волнует не только теоретика; он волнует и художника; разобраться в задачах и целях искусства, независимо от сложившихся исторически его форм, есть ныне вопрос совести художника, а особенно художника-символиста, в силу положения своего подчеркнувшего многое из того, что прежде замалчивалось, выставившего явно пред всеми как лозунг индивидуальные заявления художников прошлого. *Венок лавровый*, стыдливо покрывший *жреческий венец*, символисты сорвали с себя в лице Ницше, Ибсена; религиозные искания Бодлера, Верлэна, Уайльда, Гюисманса, Стриндберга,

В. Иванова, Блока не заглушить анкетами о свободном стихе; в мучениях совести, в борьбе за дальние горизонты жизни не только любовь к искусству проявилась у современных поэтов-символистов. «Только жреческий нож, рассекающий грудь, дает право на имя поэта», — писал сам Брюсов.⁷ Венок был сменен на венец. На венец сменил свой венки и Брюсов, заявивший определенно:

Горе, кто обменяет
На венки венец.

А вот в статье своей № 9 «Аполлона» он именно меняет на венки венец; не хотелось бы ответить ему его же словами: Горе...

В проповеднической ноте, проявившейся у величайших символистов нашего времени Ницше и Ибсена, в том, что они признают в художнике творца жизни, мы усматриваем привнесение цели, диктуемой искусству: из искусства выйдет новая жизнь и спасение человечества. Это и есть тот штык, который привинчивает к ружью завоеватель-художник; в искусстве кроется религиозное творчество самой жизни, определяющее само познание; так отвечает развитие главнейших русл современной психологии и теории знания: штык дарится художнику философом; штык нужен; а Брюсов в критический момент высматривает употребление штыка неудачным сравнением штыка с ликером. Так подступая, он рубит ветку, на которой сидит, отрекается от своих слов: «На алтарь нашего божества мы бросаем самих себя».⁸

На алтарь своего божества, веруя в магическую силу творчества как начала преобразования жизни, — бросают В. Иванов и Блок свою деятельность как литераторов: они исполняют завет Брюсова; от этого, верим, лишь разгорится пламя их художественного творчества: В. Иванов даст еще более совершенные сонеты, Блок — драмы. Но Брюсов смеется над их жреческим отношением к искусству.

Я не отвечу ему его же словами: Горе...

Я простил этот ответ Брюсову на продолжении и развитии его шуток о ружье и ликере. Помимо шуток, В. Я. Брюсов опровергает Иванова указанием на то, что символизм есть определенное историческое явление; Брюсов предлагает остаться и современным символистам на той теоретической почве, какую имели под собой французские символисты. Но признаемся:

у них не было никакой теоретической почвы; самый интерес к стиху, самые рассуждения о форме хороши тогда, когда мы знаем, что такое искусство, форма, стих; лозунги символистов требуют философского оправдания и раскрытия; оставаться на почве истории невозможно; сожалеть о том, что современные русские символисты вышли из круга интересов французских символистов, равнозначно сожалению о том, что человечество вышло из первобытного состояния. Да и кроме того: приурочивать символизм к Франции — узко: ведь Ницше определенно заявлял себя символистом; а круг его тем несоизмерим с кругом тем, разрабатываемых во Франции. Символизм — всемирно-историческое явление; он весь еще — в будущем, забывать его во Францию и измеривать десятилетием жестоко; от символизма не останется ничего. «Спросите Верхарна и Вилье-де-Гриффина, — восклицает Брюсов, — и я уверен, что все они скажут единогласно, что хотели одного»...⁹ Было бы обидно за символизм, если бы судьбы его определялись личным мнением Верхарна и Вилье-де-Гриффина. Надеюсь, что символизм нечто большее, нежели Вилье-де-Гриффин...

Стремление символистов не в том, чтобы разрушить тысячелетия прошлого искусства, а в том, чтобы осветить и углубить эти тысячелетия светом будущего. Эта вера в будущее и двигает всеми нами, заявляющими открыто, что судьбы русского символизма не зависят от Франции, как не зависят они и от школьных определений.

Иначе Брюсову пришлось бы согласиться с жестокой критикой французских символистов, напечатанной в том же № «Аполлона» в статье «Парижский диалог». Вот что пишет автор диалога: «Последовательные символисты не оставят творений или оставят такие, которые через сто лет будут читаться только ради любопытства».¹⁰ Символизм, понимаемый как метод литературной школы, обречен на гибель: это — ясно. Неужели Брюсов хочет гибели символизму? Но Брюсов двойится.

«Путь поэт творит не свои книги, а жизнь», — пишет он в 1905 году. «Символизм хотел быть и всегда был только искусством», — пишет он в 1910 году.¹¹

Горе, кто обменяет
На венки венец.
Вал. Брюсов

Венки или венец?

Статья представляет собой полемический отклик на статью В. Брюсова «О „речи рабской“, в защиту поэзии» (Аполлон. 1910. № 9; наст. изд., с. 145), направленной, в свою очередь, против концепции символизма, изложенной в статьях Вяч. Иванова («Заветы символизма») и А. Блока («О современном состоянии русского символизма») (см. наст. изд., с. 282, 322).

О поступлении статьи Белого в редакцию «Аполлона» секретарь журнала, Е. А. Зноско-Боровский, информировал С. К. Маковского в письме от 4 сентября 1910 г. (ГПБ. Ф. 124. № 1770). 20 сентября 1910 г. Маковский писал Вяч. Иванову: «...я вполне согласен с Вашим желанием продолжать интересный спор. Настолько согласен, что отвечать Брюсову в „Аполлоне“ предоставил и Андрею Белому, когда он запросил об этом редакцию» (Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 145; подгот. текста Н. А. Богомолова и С. С. Гречишкина).

Тексту статьи Белого в «Аполлоне» было предпослано редакционное примечание: «Признавая первостепенное значение того спора, который поднят статьями Вячеслава Иванова и Александра Блока и перешел уже в общую прессу, и желая по возможности всесторонне осветить его, редакция переносит печатание статей о символизме в хронику: только таким путем недостаток места может быть устранен». Статьей Белого полемика, завязавшаяся на страницах «Аполлона», завершилась.



¹ Цитата из статьи «Священная жертва», опубликованной в № 1 журнала «Весы» за 1905 г. (наст. изд., с. 136).

² Цитата из стихотворения «Искушение» («Я иду. Спотыкаясь и падая ниц...», 1902), входящего в книгу Брюсова «Urbi et orbi» (Брюсов. Т. 1. С. 298).

³ См. наст. изд., с. 141.

⁴ Цитата из VI раздела статьи «Заветы символизма» (наст. изд., с. 293).

⁵ См. наст. изд., с. 145.

⁶ частное дело (нем.)

⁷ Заключительная фраза статьи «Священная жертва» (наст. изд., с. 141).

⁸ Цитата из той же статьи (наст. изд., с. 141).

⁹ Сокращенная цитата из статьи «О „речи рабской“, в защиту поэзии» (наст. изд., с. 147). Здесь и ниже Белый искаженно воспроизводит фамилию Ф. Вьеле-Гриффена.

¹⁰ Цитируется статья: *Charpentier J. L.* Парижский диалог: О возврате к классицизму // Аполлон. 1910. № 9. Отд. II. С. 25.

¹¹ Цитата из статьи «О „речи рабской“, в защиту поэзии» (наст. изд., с. 147).



О СИМВОЛИЗМЕ

1



Символизм в искусстве определяли многократно, многообразно: определяли художественно, истори-

чески, религиозно, даже... логически; определяли — определяют, будут всегда определять; и не определять, если не проникнуться неуловимым ароматом, которым дышат на нас произведения подлинных символистов; думать и говорить, как думают и говорят символисты, обязаны определители. Символистами должны они быть в мельчайших подробностях жизни.

Определяли, определяют, будут определять; но во всех определениях этих нет ничего наглядного, так что кажется, будто и нет предмета определений — нет символизма: не было никогда, никогда и не будет.

Все же то, что называем мы символами, суть предлежащие образы искусств. И тогда вот окажется, что символизм даже не искусство всех времен и народов: символизмом окажется и все творчество вообще; ибо все сотворенное имеет свой образ; с символизмом тогда совпадет и всякая образность. В частности, останется небольшая кучка французских писателей, некогда занимавших внимание европейского общества формой литературных приемов (кстати сказать, не требующих своего обязательного определения как символизма), останется пресловутое напоминание Ницше о том, что какие-то «мы» — символисты, два-три незаконченных очерка литературных эстетик, две-три попытки (верней, покушения) на создание собственной метафизики, да догадка о том, что отец французского символизма, Стефан Маллармэ, свою систему... — имел! Но мы знаем об этой системе лишь то, что она — своеобразное преломление Гегеля.¹ И вот — все.

Право, уж есть ли и сам символизм?

2

Никто не станет оспаривать того положения, что иные из именующих себя символистами были громадными мастерами; но ведь они ими и были бы все равно, назови они себя как угодно. Где же у нас основания для того, чтобы подлинно мы таковыми считали их?

При попытке уяснить себе самые творческие приемы, внесенные символистами, недоумеваем мы. Кто, собственно говоря, символист? Маллармэ? Но с успехом могли бы мы назвать инструменталистом. Символистом некогда называл себя называл Мореас: исследуя пути его творчества, мы то нападаем в них на наследие парнасизма; а то — романтизма. Неоромантизмом назвали не раз символизм; у сейчас говорящего автора



Обложка журнала «Труды и дни». 1912. № 1

есть сложнейшая теория творчества: смысл ее в указании на символизм творческого процесса вообще и в установлении характера символизации.

Отсюда может казаться, что символично искусство; но сказать *символизм в искусстве* все равно, что сказать *искусность искусства*. Не ломится ль автор с целым течением тогда в открытую дверь?

„*Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss*“² — сказал еще Гёте в те годы, когда о литературной школе символизма еще не было и помину: со времени Гёте истина эта стала истиной ясной; и доказывать праздно ее; эту истину еще знал и Платон; так почему же известный, пусть правильный, круг мыслей о творчестве называем мы символизмом? Этот круг мыслей с успехом мог бы скрываться и в платонизме; это во-первых. Во-вторых: от круга мыслей на творчество до самого творчества огромное расстояние.

Есть ли символизм мировоззрение или художественное творчество? И символисты — есть ли у нас? Выдвигали ли эти таинственные существа с достаточной ясностью перед обществом, что такое, по мнению их, они сами: мудрецы, поэты, философы или же фанатические сектанты какой-то религии, укрытые под маскою, сшитой из лоскутов всех школ и всех направлений: но тогда не символисты они: они — синкретисты. Тогда философия символизма есть типичнейший эклектизм, и пока символист не покажет нам, в чем единый луч, пронизывающий и мысли, и волю, и чувства его, он для нас — бедный рыцарь, рыцарь печального образа, если он не обманщик, не шарлатан и не шут гороховый.

Праздно слоняется он между искусством, философией, мистикой со своим невообразимым единством, называя и линию мысли, и линию статуи все какими-то *символами*, праздно путается во всевозможнейших толках, мешая все грани, и на этих смещениях, именуемых символами, воздвигает свои туманом дымящиеся словесные башни.

«Ты молод: ты еще не умеешь правильно мыслить; техника слова еще далека от тебя»: так говорит все почтенное, старое, чтимое. «Ты — впал в детство, и тебя давно пора уже сдать в архив»: так, не выражаясь открыто, все же можно мыслить иные из молодежи.

А символист — рыцарь печального образа — праздно слоняется здесь и там, предъявляя патент на первородство от каких-то никому неведомых точно родителей, если он не заявляет прав на родство со всем прекрасным и вечным.

3

В одном случае символист заявляет решительно, что символизм есть мирозерцание, а он, символист, не певчая птица, что искусство идейно, преследуя далекие и высокие цели — более того: одной из задач его — моральная высота.

В другом случае символист еще решительнее высказывается о том, что символизм утверждает искусство как таковое и поэт именно есть певчая птица, а искусство не преследует никаких решительных целей; что же касается до чистоты, то вот... давно ли русская критика самое толкование символизма как искусства, соединяющего: 1) два образа в один, 2) форму и содержание в нераздельную цельность, — давно ли русская критика перестала понимать символизм... порнографически?

А то примется вдруг символист утверждать, что ему и не надо искусства, что символизм есть теургия; а теургия не нуждается в идолах: и ждет твердь разрезающей молнии и последней судьбы.

Если же не принимать во внимание всего того, что говорилось со стороны о символизме, если отправляться от сокровеннейших заявлений символистов о себе, начиная от В. И. Иванова, А. А. Блока, вашего покорного слуги и др... вплоть до Ницше и Ибсена, то окажется, что признанья те подчас уничтожают друг друга.

Если я символист и мои утверждения показательны, то придется сознаться, что собрание упомянутых, противоречивейших заявлений, отмеченных только что, принадлежат мне.

И слова мои меня разрывают на части.

Так как я символист, так как слова мои меня разорвали на части, я как писатель — подсуден. Но вердиктам судей и всем вообще приговорам неизменно предшествуют слова обвиняемых. Я сам себя обвинил: и себе — не другим — говорю я несколько оправдательных слов.

Да — я символист. И да — я утверждаю, что искусство свободно, а поэт есть певчая птица.

Одновременно я утверждаю и то, что искусство лишь медь гремящая и кимвал звучащий,³ если оно не преследует целей.

Наконец, утверждаю я, что искусство есть идол.

Утверждая все то, я — прав.

4

Когда я говорю, что искусство свободно, а поэт — певчая птица, что я, собственно, утверждаю тут? Я утверждаю непро-

извольность, неискушенность художественной совести, а художественную совесть считаю я в неомраченности самого творчества чуждыми этому творчеству целями: принадлежность к той или иной политической, умственной или какой угодно группе не играет никакой сознательной роли в течение работы над воплощением песен, образов, снов: и прекрасные сны облекаются так свободно в прекрасное слово.

Главное наше требование к поэту заключается в том, чтобы он целомудренно сохранил чистоту душевных волнений, запечатленных ритмом, дабы метр его слов, по прекрасному выражению одного теоретика,* был бы лишь только *моментом инерции ритма*, обусловленной словом.⁴

Самый же путь воплощения слова, оставаясь бессознательным в глубине, измеряем брошенным в творчество *лотом* сознания; в этом смысле участие сознания в творчестве — совершенно побочно; оно отвердевает на нем, как на мягком теле моллюска отвердевает с течением времени ракушка; оттого-то так бывают прекрасны раковины индийских морей, что не искусственно их создавали из извести; создавало неуловимо их мягкое тело глубинного существа.

По степени осознания работы над воплощением, осознаваема и степень ее разумности; а по степени разумности мы усматриваем и ряд целесообразно расположенных технических средств; тот или другой учебник советов, которыми не мешало бы иной раз руководиться при творчестве, образует художественную школу; одна школа может более углубиться в изучение формы; возникает, возникает, возникнет ряд поэтических школ — от сознанием отчетливо расчлененного парнасизма до аморфного романтизма и наивного декадентства. Следует помнить, что все эти школы отражают сознанием лишь внешней образовавшейся творчески слой (что ли — ракушку на моллюске); корень творчества, тело творчества не следуют школе; и свободен певец певческого искусства.

Оставаясь свободным, может он помогать челну творчества своего и *веслами школы*: но плыть он может лишь по течению творчества: весло веслу рознь; иной привык в гребле к маленьким веслам, другой — к веслам тяжелым. Может быть спор о том, кому с собой брать какой формы весло.

Этот спор — есть спор школ.

* Н. В. Недоброво.

Они всегда утверждают: дыши образами — техника да спотыкается тебе; а другие на это ответят: техника не зависит от пения. И пресловутому *нутру* могут противопоставить *внешний канон*. Только то искусство свободно от действительности, где школьные рассуждения о *нутре* не насилуют это нутро, предоставляя и нутряному художнику полное право изнутри *нутро* нарушать: зацветать звонко построенной и сознанием исправленной фразой. Только то искусство свободно, где *формальный канон* на плечо не ложится горестным бременем, не ломает поэту его развернутых крылий.

Могут быть школы, исповедующие нутро; могут быть школы формального канона. Те и другие школы назову я догматическими. Может ли существовать художественная школа, перечисляющая вовсе не одни правила написания и вместе не становящаяся в полицейское отношение к трезвому пониманию тех или других правил? Лишь предостерегающий характер по отношению к крайностям друг с другом враждующих и внутренний творческий корень давящих догматик имели бы ее правила. Эта школа была бы школой и только школой, ибо она ничего не говорила бы нам о содержании разумных путей творчества: не была бы она метафизикой, ни теорией творчества. Она была бы лишь свободнейшей практикой. Ограничительная роль ее касалась бы лишь ограниченностей самых разнообразнейших школ, когда школы эти из собрания полезных советов, ни к чему не обязывающих, стремились бы превратиться в вехи целых путей. По отношению к школьному догматизму эту школу назвал бы я критической; по отношению же к нормам творчества — оберегающей свободу их проявлений. По отношению к содержанию творческих — описующей творчества.

И такая-то школа есть школа русского символизма.

5

Символическая школа в искусстве имеет и внешний канон свой; этот канон выражается всего, пожалуй, в одном положении: есть в поэзии *безусловное, нераздельное* единство между формой и содержанием, разумея под содержанием напевность.

И тут я должен сделать ряд оговорок: 1) почему положение это есть внешний канон, 2) почему утверждение единства содержания и формы есть утверждение символической школы, наконец, 3) почему под содержанием разумеется напевность, а не мысль, не идея, не образ даже?

Все это требует разъяснения.

Единство формы и содержания не берется здесь как основа своеобразной эстетики или метафизики творчества, хотя положение это, захотим мы его теоретически развивать, могли бы мы и развить тотчас в философию: но школа искусства отправляется от самих фактов творчества, не анализируя факты эти со стороны. И потому, разумея школу поэзии, разумеем мы приведенное положение как практический совет. Этот совет должен предостерегать поэта от крайностей, сопряженных с преобладающей верой в технику; есть убеждение, будто завершение поэтической техники в сочетании слов; хорошее сочетание слов, как и иные условия воплощения, играют известную роль в творческом процессе; но роль эта — односторонняя роль; и нельзя ей довериться; обратно: любое слов сочетание вызывает голос поэзии, пробуждая мелодию ритма; встает образ; и поэт улетает за содержанием; и с места отлета в стихе текут часто бескровно-вялые строчки. Следует помнить: творческий процесс таинственно идет одновременно в двух направлениях; от сочетания слов к образу и от образа к сочетанию слов; произведение искусства есть не только образ в слове или и слово в образе, а как бы слово-образ: где содержание перестает быть содержанием, не становясь голой формой; обратно, где голая форма, переставши быть формой, не становится еще от этого сплошь содержанием.

Когда говорят о единстве формы и содержания, то единство это понимают трояко.

1) *Форма есть содержание.* Здесь ударение падает на форму; и единство формы и содержания подменяется одной стороной единства; тогда полагают, будто в слове уже заключено содержание, и потому выявление содержания есть чеканка слова. Говорящие так, от истины вовсе не далеки: ведь само происхождение хотя бы фонетики языка покоится на чисто эстетическом корне. Забывают одно: звук слова, будучи символическим сначала, в глухие времена первобытного детства народа, с течением времени однако выветривается: содержательность звука утрачена нами; и одной из задач поэзии является снова возврат к первобытной свежести слова; тот возврат достигается более сложными средствами; и простым сочетанием слов не вернуть потерявшему девственность слову содержательность образа; потому-то и утверждение, будто *форма есть содержание*, подменяет единство содержаний и форм звуковым формализмом и душевным упадком.

2) *Содержание есть форма.* Здесь ударение падает на содержание; единство формы и содержания подменяется опять-таки одной стороной единства; тогда полагают, будто в самом содержании заключена уже форма, и потому выявление формы есть выявление содержания; если под содержанием разумеется мысль — выявляется мысль; если образ — так образ; если напевность — напевность; и появляются произведения, полные мысли, полные блестящих образов, наконец, полные ритма — но в убого звучащих строках. Говорящие о преимуществе содержания, которое есть уже само по себе форма, все же от истины недалеки: ведь само происхождение образов — в музыкальной стихии вдохновением настроенной души. Забывают одно: мелодия песни, разрешаясь образностью, должна разрешиться и яркими звуками слов; содержание самый звук слова пронизывает особенно, сообщая ему позабытый, девственный смысл.

3) *Содержание есть нечто само по себе, а форма — сама по себе:* содержание есть напевность души; форма же — материал с его оформляющей техникой; а единство того и другого лишь увенчивает творенье; оно — *творческий акт*, то третье, что поэзии придает совершенно особый смысл; форма, содержание и единство их воплощено в материальном теле художества, образуют как бы треугольник, вершина которого есть единство, а углы у подножия суть в процессе творения еще разделенные содержание и форма.

Такое понимание единства формы и содержания есть понимание символистов. Антиномичность формы и содержания (двоица) вот начало творения: непонятное увенчание их единством есть конец. И конец тот в произведении дань. Внешний взор здесь ощупывает лишь форму; внутреннее чувство волнуется выражаемым образом в форме. Эстетическое чувство говорит о слиянии их в одно: выньте из произведения то, что кажется техникой, — перестанет оставшийся образ волновать вашу душу; выньте то, что называем образом, мыслью или лейтмотивом творения, произведение точно так же перестанет нас волновать; а созвучия, обращенные к внешнему уху, будут только *свистульками*.

Под содержанием разумеется символистом не мысль и не образ; под содержанием разумеется символистом основная стихия глубоко потрясенной души: ее музыкальные безобразно вставшие порывы, разрешаясь волнами мелодий, на вершинах своих завиваются, будто белые гребни, многообразными образами; образы эти текучи: тают они, будто белая пена, на

голубоватой небесной поверхности лирически возмущенной души; образы эти впоследствии уподобляемы мыслям, ибо всякая мысль есть условное отражение символического образа переживаний.

Символист — это тот, кто самое вдохновение поэзии произвольно видит в музыкой порожденном видении; в этом он совпадает с романтиком.

Символист — это тот, кто музыкой порожденное явление, эту плоть его песни, заключает в крепкое слово. И потому-то за крепкое кованное слово он стоит всей душой; эта кованность слова позволяет ему и быть классиком.

Символист — это тот, кто за крепкость и кованность слова не отдаст бессловесности, безымянности ему звучащих мелодий, как и тот, кто во имя этих волнений не предаст прекрасной звучности слова, взятой самое по себе.

И потому-то можно сказать, что внешний канон символической школы, как растение в зерне, заключен в одном положении: *есть нераздельное единство поэзии между содержанием и формой; содержание же есть напевность.*

6

Содержательный и конкретный канон символической школы выделяет метафору, отмечая ее из всех изобразительных средств языка.

Обыкновенно наряду с эпитетом, сравнением, метонимией и синекдохой отмечают метафору. На самом же деле метафора отмечает предел слияния двух предметов в один или двух признаков в один. Сравнение есть лишь сопоставление предметов или признаков: оно устанавливает соответствие, параллель: но соответствие, параллель еще не есть соединение, слияние — не есть символ; метонимия есть замена предметов или признаков их по отношению, т. е. в ней часто лишь механическое присоединение к одной частей другого. Механическое присоединение или замена — не символ.

Лишь в метафоре имеет слияние мы, и потому-то метафора есть реальная форма реального словесного символа.

А поскольку мифическое творчество и творчество языка обусловлены взаимно, поскольку употребление метафор органически цельно в поэте лишь в том случае, если для него метафора — символ реальный, то есть, родина мифа.

От такой реальной метафоры, метафоры собственно поэтической, следует отличать, согласно установившемуся обычаю,

метафору риторическую вроде: «*Повесь уши свои на гвоздь внимания*».

Бессознательная любовь к метафоре-символу отмечает поэта-символиста; преобладание синекдох и метонимий, наоборот, поэзию несимволическую; преобладание риторической формы метафоры характеризуют искусственно насаждаемые школы — например, парнасизм.

Строгая архитектоника строк, обилие музыкального ритма и обилие подлинных метафор — все это внешние признаки как символической поэзии, так и символической прозы: все то уже содержится в основном определении символизма как поэтической школы: *в единстве формы и содержания.*

С этой точки зрения, например, символист, как поэт — Ницше; с этой точки зрения истые символисты из русских — Тютчев и Гоголь, а из более поздних считаю я символистами, например, Вячеслава Иванова, Блока, Ремизова и др.

С этой точки зрения Мережковский, Гиппиус, Минский, будучи близки в мировоззрении к символизму, — как поэты вовсе не символисты.

7

Символическая школа в поэзии утверждает единство между содержанием (напевом) и формой наиболее полно, не подчиняя предвзято каноны чисто технических школ одной только напевности, не подчиняя напевность одной только канонической форме. И никоим образом единство содержания и формы, данное в воплощении, не превращает оно в равенство содержания и формы, взятых самих по себе, ибо равенство это превратит форму в *так сказать* форму; содержание — в *так сказать* содержание.

В берегах символизма уживаются парнасизм с *нутряным* искусством; а опасные крайности того и другого, спасая свободу искусства, символизм отрицает; ибо в нем обретается свобода в гармонии, мере; а гармония, мера не только там, где *чуть-чуть* и *слегка*.

Та гармония и та мера в слиянии противоборствующего; то слияние в изобразительных формах — метафора. О метафоре в этом смысле говорили Потебня⁵ и В. И. Иванов. Почему великая сила поэзии скрыта в метафоре, в чем ее чарующая власть над нашей душой? Тут мы сходим с точки зрения исповедания нашего как песни. Раз ставится вопрос *почему*, следует членораздельно углубить мысль. Углубляя же мысль, я самую

творческую способность превращая лишь в предмет постоянного рассмотрения; и ответом на поставленный вопрос была бы теория.

Существует ряд глубоких эстетик, ряд серьезных рассматриваний вопросов творчества; существует и путь рассмотрения, предложенный философией символизма. Философия символизма есть уже теория творчества.

С точки зрения теории и художники-символисты, не насиловать свободы своего и чужого творчества, предлагали свои догадки к пониманию смысла творчества, ибо не бессмысленно творчество. Сказать, что творчество можно рассматривать философски, или даже поэту предчувствовать ценность и смысл своих вдохновений, вовсе не значит, что в смысле том они обязаны связать свое творчество и тащить его на вожжах мысли.

Определить смысл творчества философским или даже сказать о нем в песне — значит на свободе своей ощутить *внутренний канон*: ибо свобода есть свобода в каноне, а не свобода от канона, а сказать, что искусство имеет внутренний свой канон, это значит утвердить свободу искусства как путь — и не как беспутьицу вовсе. Так почему же законное устремление символистов-художников иметь свой взгляд⁶ на поэзию подозревают в желании оседлать художество бескровною мыслью? Неужели во всякой попытке построить теорию творчества, не насиловать творчества, видят попытку внести в центр его самого гнетущую и тугую узду? Видеть так — значит смешивать теорию о чем бы то ни было с чем бы то ни было: то есть мысль о пище с самою пищей. Но допустить такое смешенье — заявить себя умственным варваром.

Глубокопрочувствованное признание-песнь Александра Блока о смысле его художественной деятельности, напечатанное в Аполлоне за 1910 год,⁷ прочли как рекомендацию рецепта, как требование писать так — не иначе.

В. И. Иванов в «Заветах символизма» сказал глубокое слово, например, о трагедии творчества у Тютчева;⁸ у него прочтывают нелепое устремление похоронить творчество вообще; и защищая свободу свободного творчества от свободнейших из поэтов нашего времени, совершенно неуместную реплику подает В. Я. Брюсов: «По мне уж лучше пей, да дело разумеи».⁹ Как будто А. Блок и В. Иванов дела своего не разумеют...

В. И. Иванов сказал, что словесный символ магичен (кстати сказать, это же по-иному утверждает Потебня всей огромностью своих бесценных трудов): только умственный варвар мог

отсюда бы вычитать заявление, будто слово поэзии единственно создано для каких-то там шаманских напевов.

«Символизм», пишет Иванов, «кажется упреждением той гипотетически мыслимой... религиозной эпохи языка».¹⁰ А нас, символистов, упрекают эстеты в религиозной писаревщине, несмотря на множество заявлений, совершенно обратных. Намечая исторические судьбы русского символизма, Иванов рисует *символически* же ряды в религию восходящих углублений в пределах *все того же искусства* соответственно углублению словесных значений, то есть, говоря языком Потебни, предрекает жизнь и текучесть слова в его внутренней форме; но Иванову отвечают, будто он нарушает каноны искусства; это значит: искусство не терпит славословий Творцу: художник, восславляющий и Господа, и Дявола,¹¹ есть художник; художник, не восславляющий Дявола, не художник. Не стоим ли мы перед новой тенденциозностью, нам сулящей принести горшие беды, нежели та религиозная писаревщина, в котором путем передержек нам бросают упрек.

В. И. Иванову и А. А. Блоку ответили некогда, будто они хоронят искусство. Охранять слово от художников слова задача мудреная: требовать свободы от свободного — занятие праздное.

Символизм как литературная школа мало, правда, производит слов о свободе искусства, ибо эта свобода — его предпосылка: предпосылка же — *пред-посылается*: символизм говорит лишь о том, что *посылается* предпосылкой; трубить в уши о предпосылке, вместо того, чтобы говорить о *пути посылаемого*, — шутовская задача; и кричать о свободе свободному — стыдно.

Но раз к символисту-художнику, этому свободному из свободнейших, пойдут с требованием показать паспорт своего эстетического либерализма, символист со скукою спешит заявить:

Да, да, да — искусство свободно, свободно от близких целей и целей, не коренящихся в нем самом. И во имя этой свободы не мешайте ж и нам предаться звукам «*молив*»,¹² не навязывайте нам, черт возьми, непременно демонизма, экзотики, потому что — ах! — *гашиши, дурманы, сладкие пытки*¹³ и прочее надоели давно нам. И если я мистик по идейному своему содержанию, то довольствуйтесь заявлением: я стихи пишу не формулам, взятым мной у Якова Бёме.

Да, я символист; и когда утверждаю я, что искусство свободно, певец — певчая птица, и что целей в искусстве не преследую

я, то: 1) под символизмом разумею я пока не религию, не путь, а литературную школу; 2) свободу искусства разумею я предпосылкою посылаемых далее утверждений; 3) под певцом разумею я между прочим и псаломщика Давида; 4) а под целями автономные и искусству присущие цели.

И я — прав.

8

А когда утверждаю я, что искусство в себе содержит и мирозерцание, что символист — не только певчая птица, а искусство идейно, преследуя далекие и высокие цели, то под искусством разумею я не только экстаз, воплощенный в словесном символе (экстаз как средство для создания прекрасных предметов), но экстаз, взятый сам по себе; подобно тому, как мое художественное волнение вызывает из бездны душевной *видение* творчества для воплощения в технику слова, подобно тому же открываю в себе я — связность и единство всех во мне протекающих вдохновений; и умение располагать их в себе, органически связывать в путь душевный, открывается мне как особая практика (техника — что ли), раздувающая мгновенную вспышку в вечный пожар себя самое художественно создающей души; этот дар есть дар несравненно более редкий; но развитие его, будучи связано с религиозной потребностью человека, столь же связано и с развитием его эстетического таланта. *Здесь искусство есть жизненный путь.* Здесь мелодия творчества из бессвязных и кратких обрывков развивается в грандиозную симфоническую поэму; и душевная музыка облекается в свой собственный контрапункт; а образы, уподобленные мной белопенным гребням волн, образуют картины каких-то вещей слияний друг с другом. Если поэт пытается запечатлеть их в творении, то художественное единство такого творения-символа обусловлено некою связью его влекущих частей; эта связь, взаимная, внутренних символов, запечатленных и окованных словом, налагает на символы эти и отпечаток событий: символизм на стадии этой переходит в *символику*.

В сущности певческое искусство, искусство вспышек и образов, совершеннее в лирике; но уже там, где есть фабула, бессознательно устремленные поэт и к символическому. Миф, фабула есть высшая формула поэзии: но здесь уже поэзия — открывает в ней самой звучащую цель. И подлинный лирик здесь становится эпиком, если не становится трагиком он.

Певческое искусство, углубляясь само в себя, сливает отдельные вспышки волнений души в непрерывную связность; вспышки эти становятся целостным путем с *направлением* (ибо не может быть одновременно пути на юг и на север); отпечатленная в слове, эта стадия творчества нам звучит как поэма. А во всякой поэме есть начало, есть середина и есть конец; и конец есть цель; а пути, ведущие к нему, образуют и средства; но целесообразность частей поэмы — эмблема лишь целесообразности самого пути творчества.

Всякий путь, отраженный поверхностно, есть мирозерцание, т. е. особое зрение на мир. Тот, кто видит и мелочь жизни по-своему, сообразно строю ему данной лиры, тот не может уже, оставаясь глубоким художником и только художником, одновременно идти на север, юг, запад, восток: точно так же не может он равномерно славить Бога и Дьявола. «Либо — либо» стоит перед ним; от его *свободного выбора* и зависит равномерно крепость его искусства.

Что же? Разве такое искусство разрушает прежнее, свободное здание и насилует слово поэтов, щебечущих будто певчие птицы? Нет: такое искусство свободное здание творчества, его подпирающее, рассматривает как самодовлеющий первый этаж; но здание поднимается в облака; бывшее *преlestным* стало ныне *высоким* в душе художника.

Вот поэзия горного восхождения — этих жалких Ибсенов, Данте, Гёте и Ницше, которых не терпит праздно свободу свою отстаивающий современный эстет.

Символизм, оставляя в свободе певчее творчество, защищает свободу выхода из этой свободы к свободно принятому пути. Не покушаясь на Верхарнов и Брюсовых, с большей страстью поклоняется Гёте он.

И канон символической школы как только школы, понимая единство содержания и формы не в форме и не в содержании, полагает его за пределами от содержания и формы; мистический горизонт свободного творчества беспрепятственно в символизме бросает блеск дальних зорь и в более близкие творчества.

Неужели свобода искусства заключается в том, чтобы поэта, лелеющего отблески дальнего в своем поэтическом творчестве, провозгласить уже не художником больше?

Когда я говорю, что искусство есть путь, что оно преследует цели, разумею я собственно внутренний творческий круг, заключенный в круг внешний; образу, запечатленному в этом круге, вполне соответствует и образ внешнего круга; гипсовой

статуи Аполлона и Музы соответствует внутреннее значение их как Жениха и Невесты.

И когда говорю я проникновенно-художественным словом Апокалипсиса видению своему: «Приди», углубляя самый смысл себя как поэта, ибо знаю я, что Муза — живая Муза (не аллегория вовсе), что Аполлон — божество и что портик искусства — не портик, сквозь колонны которого светит тьма пустоты: это портик пред подлинным храмом.

Оставаясь художником, только художником, не бросая, а углубляя искусство, открываю я в нем посвящение, трагедию, борьбу Бога и Дьявола в сердцах человеческих.¹⁴ И в венке лавровом певчего искусства прибавляется мне новый ряд лепестков; и я вижу — венок мой принял форму венца.

Говоря о цели искусства, говорю я как посвященный. И если я — посвященный, то горе мне, если венец обменяю я на венок.

Горе, кто обменяет
На венок венец.
В. Брюсов.¹⁵

Со мной да поступлено будет как с изменником.

9

Оставаясь художником, только художником, начинаю искать я и Лик цели искусства. И найдя этот Лик, я уже знаю, что Лик этой цели — Тот Самый, Кто ведет человечество сквозь века и миры. И голос поэзии — лишь инструмент, проводящий отзвук Единого Голоса; так понимаю я, что без этого Голоса и все звуки искусств — медь гремящая и кимвал звучащий.

Так, оставаясь художником, только художником, прохожу я тройной круг посвящений.

Символизм как литературная школа не требует выхода из искусства: но символизм как школа оставляет право художнику совершить полный свой путь, не закупоривая художнический путь выкриками о внешних канонах, нутряном искусстве и прочими покушениями на свободу пути художника.

Как художественная школа символизм борется с школьной узостью, противопоставляя внешним канонам канон внутренний: более того — облакая даже этот канон во внешнюю форму.

Как мировоззрение борется он со всеми мировоззрениями, не свободно текущими из творчеств.

Как теургия символизм борется за право художника увидеть воочию и запечатлеть Лик самой цели искусства, чтоб и мы поняли: Лик цели — Единый Лик Жизни.

Да, — я символист. И да — я утверждаю, что искусство свободно, а поэт есть певчая птица; утверждая так, защищаю искусство я от всяческих покушений построением внешнего круга защиты.

Одновременно утверждаю я и то, что искусство исповедует ему самому присущую цель. Утверждая так, защищаю от косности я мое художественное волнение, раздуваю искру в бурный пламень и огонь построением нового круга внутри внешнего круга.

Одновременно утверждаю я, что искусство есть идол: утверждая так, призываю я Лик самой цели искусства, ибо без него все образы — кумиры и весь путь — беспутица; защищаясь так, я внутри круга второго повторяю круг третий.

Да, я — прав как художник и только художник; и — да! — слова мои на части не разорвали меня.



¹ На связь эстетического учения Ст. Малларме с диалектическим панлогизмом Гегеля указывал Эллис в своей книге «Русские символисты» (1910). См.: Эллис. Русские символисты. Томск, 1996. С. 23; Дубровкин Р. Стефан Малларме в России. Bern etc., 1998. С. 175–176.

² Слова, провозглашаемые Мистическим хором в заключительной сцене 2-й части «Фауста»: «Все преходящее — только подобие (символ, сравнение)»; формула, воспринятая русскими религиозными символистами как краеугольное положение своей философской эстетики.

³ 1 Кор. 13: 1: «медь звенящая, или кимвал звучащий».

⁴ Белый подразумевает положения статьи Н. В. Недоброво «Ритм, метр и их взаимоотношение», известной ему к тому времени в рукописи: «...очарование русскому стиху сообщает не признак метра, а признак ритма. <...> Что такое метр? Метр — это инерция ритма» (Труды и дни. 1912. № 2. С. 22).

⁵ Анализ учения А. А. Потебни Белый дал в статье «Мысль и язык (Философия языка А. А. Потебни)» (Логос. 1910. Кн. 2. С. 240–258). См.: Белькин Е. А. Белый и А. А. Потебня: (К постановке вопроса) // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 160–164; Пресняков О. П. А. А. Потебня и русское литературоведение конца XIX — начала XX века. Саратов, 1978. С. 156–159.

⁶ Текст исправлен по смыслу; в первоисточнике напечатано: «своем иметь взгляд».

⁷ Имеется в виду статья «О современном состоянии русского символизма» (см. наст. изд., с. 322).

⁸ См. наст. изд., с. 282

⁹ Цитата из басни И. А. Крылова «Музыканты» (Басни, кн. 1, III). См. статью В. Брюсова «О „речи рабской“, в защиту поэзии» (наст. изд., с. 145).

¹⁰ Цитата из раздела III «Заветы символизма» (наст. изд., с. 288).

¹¹ Намек на строки из стихотворения Брюсова «З. Н. Гиппиус» («Неколебимой истине...», 1901), входящего в его книгу «Urbi et orbi»: «И Господа и Дьявола / Хочу прославить я» (Брюсов. Т. 1. С. 355).

¹² Обыгрывается заключительная строка стихотворения Пушкина «Поэт и толпа» (1828): «Для звуков сладких и молитв».

¹³ Подразумевается прежде всего образный строй стихотворений Брюсова.

¹⁴ Отголосок слов Дмитрия Карамазова («Братья Карамазовы», ч. 1, кн. 3, гл. III): «...красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей» (Достоевский. Т. 14. С. 100).

¹⁵ Цитата из стихотворения «Искушение» (1902), входящего в книгу Брюсова «Urbi et orbi» (Брюсов. Т. 1. С. 298).



Сергей Соловьев



Сергей Михайлович Соловьев (1885–1942) — поэт, прозаик, религиозный публицист, переводчик, племянник Вл. С. Соловьева, троюродный брат А. Блока. Выступал как поэт с начала 1900-х гг. в кругу «младших символистов». Выпустил в свет четыре книги стихов: «Цветы ладан» (М., 1907), «Апрель» (М., 1910), «Цветник царевны» (М., 1913) «Возвращение в дом отчий» (М., 1915), а также поэму «Италия» (М., 1914), сборник художественной прозы и поэм «Sturifragium» (М., 1908), сборник «Богословские и критические очерки» (М., 1916) и др. См. также новейшие издания книг Сергея Соловьева: 1) Стихотворения 1917–1928 г. / Публ. С. М. Мисочник, М., 1999; 2) Воспоминания / Вступ. ст. А. В. Лаврова; Сост., подгот. текста и коммент. С. М. Мисочник, В. В. Нехотина; Научн. ред. М. Л. Спивак. М., 2003; 3) Собрание стихотворений / Сост., подгот. текста и примеч. В. А. Скрипкиной; Послесл. С. Гардзонио. М., 2007. Подробнее о нем см.: *Гайдено П. П.* 1) Соблазн «святой плоти»: (Сергей Соловьев и русский серебряный век) // Вопросы литературы. 1996. № 4. С. 72–127; 2) Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001. С. 356–406 (гл. 10 «Софиология и символизм. Сергей Соловьев»); Переписка Блока с С. М. Соловьевым (1896–1915) / Вступ. ст., публ. и коммент. Н. В. Котрелева и А. В. Лаврова // *ЛН*. М., 1980. Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования; кн. 1. С. 308–407; *Антоний (Венгер), иером.* Материалы к биографии Сергея Михайловича Соловьева // Соловьев С. М. Жизнь и творческая эволюция Владимира Соловьева. Брюссель, 1977. С. 1–15; *Смирнов Марк.* Последний Соловьев: Жизнь и творчество поэта и священника Сергея Соловьева. Главы из книги // *Russian Studies*. 2001. Т. III, № 4. С. 99–143.



НА ПЕРЕВАЛЕ



ХIII. СИМВОЛИЗМ И ДЕКАДЕНТСТВО

ти два слова имеют ту же роковую участь, какую некогда имело слово «романтизм». Какой журналист,

Впервые: *Весы*. 1909. № 5. С. 53–56.



Обложка журнала
«Весы». 1909. № 5

какой газетчик не злоупотребляет этими словами? Между тем под словами «декадентство» и «символизм» часто мыслятся совершенно противоположные друг другу понятия, часто и совсем ничего не мыслится. И если спросить задорного газетчика, в ужасе восклицающего: «декадент! декадент!», что, собственно значит «декадент», то единственным искренним ответом будет мнение судьи Ляпкина-Тяпкина о слове «моветон»: «А черт его знает, что оно значит! Еще хорошо, если только мошенник, а может быть и того еще хуже!».¹

Но оставим Ляпкиных-Тяпкиных. Среди самих представителей символизма не многие дадут нам ясное определение слов «символизм» и «декадентство». Подобным образом Прометеевский бунт Байрона именовался «романтизмом». А в то же время Шлегель отождествляет романтическое с... католическим.² Романтики призывали к народу, к первобытным песням, в лес, в избу. И они же питались плодами до извращенности культурного XVIII века, доходили до крайностей субъективизма, погружались в необузданную фантастику. Гёте был раз романтиком и отрицателем романтизма. Пушкин — также. Критики романтического лагеря нападали на «Бориса Годунова» как на произведение классическое. Критики классического лагеря нападали на него как на произведение романтическое.

Не бросается ли в глаза аналогия между поэтическим движением начала XIX века и поэтическим движением начала XX века? И там и здесь одинокие исполины: Байрон и Ницше. И там и здесь углубление в Грецию, в древнюю Индию: Фауст и Заратустра. А вокруг — хаос и безумие. Болезненные порывы к сверхчувственному и все виды извращенной чувственности. Бунт против культуры, неприятие ее здорового плода и упоение всеми ядами, заболевание всеми болезнями этой культуры.

Постараемся же определить сбивчивые термины — «символизм» и «декадентство».

Декадентское искусство есть плод перезрелой культуры. Термин «декадентство» столько же применим к искусству Рима, сколько и к искусству современному. И там и здесь два параллельные течения: 1) неоклассическое, 2) реалистическое.

Неоклассическое. Стремление подновить классиков. Это искусство стоит вне современной жизни. Оно питается только преданиями литературного прошлого. Таковы Стаций и Клавдиан, подражатели Вергилия и Овидия, не понимающие духа их поэзии, не понимающие простоты их стиля. Таково у нас неопушкинское движение. Направление это фальшиво

по существу, ибо источником вдохновения может являться только реальная *жизнь*, но не *книга*. Сознвая бесплодность неоклассицизма, другие поэты обращаются к современной действительности, стремятся сказать нечто совсем новое. Они стараются стать поэтами современности преходящего исторического момента. В погоне за новизной они обращают внимание на низменные стороны жизни, которыми брезговала поэзия прошлого. Таков Марциал, яростный противник Стациева неоклассицизма. Таков Брюсов в стихах, посвященных городу и современности. Таковы иногда Кузмин и Городецкий. Направление это фальшиво по существу, ибо источником вдохновения не может являться *временное* в своем *временном*. Временное существует для поэта только как *символ вечного*. Таким образом, *символизм* равно противопоставляется обеим разновидностям *декадентства*: как *неоклассицизму*, так и *неореализму*.

Символическое искусство — плод или — 1) девственного сознания людей, не утративших общения с природой, или — 2) философских умов, достигших высшей культуры, воспринявших все ее жизненные соки, но не вкусивших ее яда, здоровых столько же, сколько умы первобытных людей. Символизм — поэзия народа и философа, плод или крайнего напряжения природных сил, или крайнего напряжения философской мысли.

Символическая поэзия есть наука о Вечности, как физика и химия — наука о природе. Как всякая наука, символическая поэзия — точна и определена. Ее неясность есть сложность алгебраической формулы и ничего не имеет общего с мистицизмом и фантастикой. Она знает только природу, но природа для нее — зеркало Вечности. Она чуждается всего необычайного, всякого эксцесса, всякой экзальтации. Символист Гёте извлекает мед поэзии из скромного полевого цветка и проходит мимо роскошных роз и лилий. Чем проще явления, тем отчетливее отображается в нем сущее. Для раскрытия символа *Ewig Weibliche* Гёте берет простую девушку Гретхен, во всей правде ее мещанского мирозерцания, вплоть до соблазнения золотыми украшениями. Он вырисовывает ее образ с любовью философа. С тою же любовью изображает он скромный роман Германа и Доротеи,³ с искусством философа отбрасывая все видовые случайности, которые, подобно облакам, затемняют ясное и ровное сияние символа. Таков *символист* Гёте. Напротив, *идеалист* Шиллер питает свое вдохновение фантазией и экстазом. Беспомощная попытка бескрылого че-

ловека оторваться от земли и полететь в небо. В метрике — не легкий шум листьев, не журчанье лесного источника, не песня влюбленной мещанки за прялкой, нет: гром труб и барабанов. Сентиментальная риторика, непременно подвиги, непременно великие женщины: Мария Стюарт, Иоанна Дарк.⁴ И это — прекрасно и это — искусство, но сколько выше символическая мудрость Гёте! Для символиста вдохновение — высшее напряжение безмятежного созерцания истины. «Вдохновение нужно и в математике» — сказал Пушкин.⁵ Для идеалиста вдохновение — нервная взвинченность, экстаз, опьянение. Поэты конца XIX века, все дальше и дальше отступая от природы и науки, доходят до искусственных средств возбуждения: Бодлэр и Эдгар По не брезгают наркотиками. Но видение пьяного, будь то мужик, валяющийся на дороге, или изысканный денди в экзотическом кабинете, — бесценно для искусства. Против таких quasi-эстетических самоопьянений действительны все возражения гражданской критики.

В конце того же XIX века пышно зацвело дерево европейского символизма. К символизму пришла европейская мысль через философию Шеллинга и Шопенгауэра. Шеллинг раскрыл символы греческой религии, Шопенгауэр обратился к мистике Востока. И вот на всю Европу раздаётся лебединая песня Ницше. Сладчайший мед индийской мудрости смешан с вином Диониса. Заратустра, — откровение наших дней, наш Манфред, наш Фауст. И в ответ ему создается символическая драма Гауптмана «Потонувший колокол». Здесь все, чем страдало современное сознание, здесь — философское напряжение нашей эпохи.

Ницше по-новому освещает нам Грецию. Джон Рёскин открывает итальянских художников, возвращает нам райские сны Беато и Боттичелли, кладет начало новому эстетическому социализму. Проблема христианства и язычества, духа и материи, ставится с новой остротой. Отголосками символического движения в нашей поэзии являются: «Северная симфония» Андрея Белого, «Тантал» Вячеслава Иванова. Зарождается будущая символическая драма. И вдруг все как будто останавливается. Символические начинания нашей эпохи смываются потоком ремесленной стилизации, коммерческого эротизма, наконец, возрожденного народничества со всем его кричащим безвкусием, с его антихудожественной публицистикой. В то же время изготавливаются пародии на символическую драму: «Балаганчик» Блока⁶ и «Жизнь человека» Л. Андреева. Фило-

софская мысль отходит от проблем Шеллинга и Шопенгауэра. Философия сводится к коллекции мозговых фокусов. Религиозная мысль тонет в бесплодных попытках связать веру с наукой, религию с общественностью. Все налицо: и стилизация, и мозговые упражнения, и религиозные заседания. *Но символизма нет.*

Символизм не умрет. В России — прекрасная почва для его процветания. Еще почти не тронуты сокровища нашего народного творчества, символы наших былин, наших сказок. Вспомним символ Вольги и Микулы, определяющий все значение нашего народного духа, нашей религии — религии освященной земли, нашей поэзии — поэзии преображенной земли, нашей общественности — общественности правильно разделенной земли. Пусть теперь наша поэзия так же далека от своего назначения быть поэзией преображенной земли, как наша общественность далека от своего назначения быть общественностью правильно разделенной земли: нива вспахана и ждет сеятеля. У нас есть свой национальный миф. Есть в совершенстве выработанный поэтический язык: язык Пушкина. Народный миф, язык Пушкина — вот данные для создания русской символической поэзии.

1 апреля, с. Дедово



«На перевале» — цикл статей Андрея Белого, печатавшийся в «Весах» в 1906–1909 гг. (подписанный настоящим именем писателя: *Борис Бугаев*). Публикация статьи Сергея Соловьева в составе этого цикла — свидетельство близости идейно-эстетических позиций двух авторов (ближайших друзей с юношеских лет).



¹ «Ревизор», действие 5, явление VIII (*Гоголь*. Т. 4. С. 92).

² Идею соотнесения романтического и христианского искусства Фридрих Шлегель последовательно обосновывает в лекциях «История древней и новой литературы» (1814). См.: *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 320–323.

³ Подразумевается поэма Гёте «Герман и Доротея» (1797).

⁴ Героини драм Ф. Шиллера «Мария Стюарт» (1800) и «Орлеанская дева» (1801).

⁵ Подразумевается фраза из «Отрывков из писем, мыслей и замечаний» (1827): «Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии».

⁶ О реакции Соловьева на появление драмы А. Блока «Балаганчик» (1906) см.: *ЛН*. Т. 92, кн. 1. С. 315.



Модест Гофман

Модест Людвигович Гофман (1887–1959) — поэт, критик, историк литературы. Начиная литературную деятельность в середине 1900-х гг., будучи студентом историко-филологического факультета Петербургского университета, в окружении Вяч. Иванова (этот период жизни Гофмана отражен в его «Петербургских воспоминаниях»; см.: Новый журнал. 1955. Кн. 43. С. 120–133; Воспоминания о Серебряном веке. М., 1993. С. 367–378). Гофман — автор сборников стихов «Кольцо. Тихие песни скорби» (СПб., 1907) и «Гимны и оды» (СПб., 1910), а также брошюры философско-эстетического характера «Соборный индивидуализм» (СПб., 1907), написанной под непосредственным воздействием идей Вяч. Иванова и «мистического анархизма». В 1910-е гг. Гофман занимается главным образом историко-литературным трудом, становится одним из наиболее деятельных пушкинистов; с 1922 г. — в эмиграции, где издает ряд книг по истории русской литературы на русском и французском языках.

Наряду с Гофманом, инициаторами и составителями «Книги о русских поэтах последнего десятилетия», включавшей его статью «Романтизм, символизм и декадентство», были Б. Дикс (Б. А. Леман) и Вл. Пяст (см.: *Пяст Вл.* Встречи. М., 1997. С. 98). Издание было подготовлено в 1907 г. (о печатании «Книги...» Гофман писал В. Я. Брюсову в июне и сентябре 1907 г.; см.: *ЛН.* М., 1982. Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования; кн. 3. С. 290; см. также сообщение о предполагаемом ее выходе осенью 1907 г.: *Перевал.* 1907. № 8/9 (Июнь/июль). С. 93), однако вышло в свет со значительным опозданием — в конце января — начале февраля 1909 г. Помимо публикуемой вступительной статьи, Гофманом написаны помещенные в книге очерки о З. Н. Гиппиус, Д. С. Мережковском, Ф. Сологубе, А. Блоке, С. Городецком, а также постскриптум к статье Вл. Пяста о Вяч. Иванове. Анализ «Книги о русских поэтах...» и программной статьи Гофмана см. во вступительной статье З. Г. Минц к публикации переписки А. Блока с Вл. Пястом (*ЛН.* М., 1981. Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования; кн. 2. С. 180–181; *Минц З. Г.* Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 679–680).

РОМАНТИЗМ, СИМВОЛИЗМ И ДЕКАДЕНТСТВО

1



Мы переживаем эпоху, которую лучше всего определить именем романтизма. Нетрудно увидеть, при тщательном анализе, что романтической эпохой является не только конец XVIII-го и начало XIX-го века, но и XVII-й век, и XIV-й, и X-й, и конец XIX-го века, эпоха современная нам.

Если романтизм так всеобъемлющ и примиряет собой такие непохожие друг на друга эпохи, как X-й век и наше так называемое «декадентство», и таких полярных по настроению поэтов, как могучего северного Тантала — лорда Байрона и русского сладкого мечтателя Жуковского, то необходимо возможно детальнее разобраться в этом понятии. Полюсы же романтизма заранее говорят, что, называя поэта романтиком, мы еще несколько не определяем физиономии поэта, не различаем в ней ее характерных черт и изгибов.

Всякая тревожная, переходная эпоха может быть уже названа романтической, но это не исчерпывает еще понятия романтизма.

Романтическим в истории является такой период, который кладет резкую грань между двумя соседними враждующими и непримиримыми эпохами, которые он соединяет в себе тем, что находится еще под властью прошлой и предчувствует будущую, мечтает о ней. Романтическим настроением мы считаем то настроение, при котором силы рвутся из груди от избытка, но не знают еще себе исхода, при котором, как былинному богатырю Святогору, «грузно от силушки, как от тяжелого бремени».¹ Когда кончается какая-нибудь эпоха и подводятся ее итоги, возникает уверенность в том, что эта эпоха завершилась, высказалась, тревожное чувство неудовлетворенности настоящим и предчувствие грядущего, — романтизму остается доканчивать разрушение старых, темных кумиров для того, чтобы будущая эпоха создала новых богов.

Романтизм такого рода был во все времена у всех народов. В русской истории впервые он сказался в повести летописца об испытании веры:² революция, которую пытался произвести Владимир I, восстанавливая в Киеве отживших там языческих богов, значение которых тщетно растолковывали народу ведуньи — вещие люди, знавшие, помнившие то, о чем все

Впервые: Книга о русских поэтах последнего десятилетия / Под ред. М. Гофмана. СПб.: М.: Изд. Т-ва Вольф, <1909>. С. 3–32.



Обложка «Книги о русских поэтах последнего десятилетия» (М., 1909)

другие уже забыли, — революция эта не удалась ни Владимиру, ни «вещим» людям. Сам Владимир поддался общему чувству неудовлетворенности старыми богами, которые стали только «златом, серебром и древом». Тревожное чувство ожидания будущей — христианской — эпохи, неясные искания новых религиозных форм на место старых изжитых форм очень отчетливо выразились в рассказе летописца об испытании вер, об искании новой веры «за морем». И романтизм X века положил грань между языческой и христианской эпохами русской истории, как романтизм XVII века положил грань между Москвою XVI века и петербургским периодом XVIII века.

Над самую бездну Запада вздернул Петр Великий железною уздою Россию на скалу, и весь XVIII век прошел в лихорадочных усилиях сохранить равновесие на этой скале. К концу XVIII века равновесие это было удержано: мы более или менее усвоили западную форму и тем самым могли выразить, выявить в ней наше содержание — к началу XIX века скала разрослась и покрыла собою бездну, уничтожила ее: XVIII век столь же мало был западным, европейским, сколько и русским, самобытным, но подражательность XVIII века сменилась в XIX-м всечеловечностью Пушкина, «ставшим с веком наравне», усвоившим западную культуру и через это сделавшимся вполне самостоятельным.

XVIII-й век начал с того, что лихорадочно-тревожно бросался от слепого рабского подражания Западу до столь же слепого цинического издевательства надо всем западным, называя самые звуки иностранного языка «подлыми», а кончил тем, что усвоил Запад и стал русским. И когда окончилось, выразилось и было изжито то направление в русской литературе, которое известно под именем ложно-классического, тревожное чувство ожидания чего-то иного овладевает передовыми людьми этой эпохи. И неудовлетворенность настоящим, тем, что есть, сказалась на первых порах в масонском движении, перешедшем к нам от Запада и увлекшем многих выдающихся, крупных личностей. Под масонским влиянием воспитывался русский романтик Жуковский, перенявший западные формы романтизма.

В это время такой же кризис происходил на Западе, потрясенном Наполеоном, и тревожное чувство искания ярче всего сказывается в молодой Германии, в первых специфических ро-

мантиках — братьях Шлегелях. Наполеон является в аспекте романтиков героем, создается романтический культ Наполеона; таким же ореолом таинственности окружается католичество с его таинственностью обряда. Возникает недовольство, чувство неудовлетворенности настоящим — отсюда стремление к давно прошедшему, к Средним, романским векам, грезы о лучшем будущем, предчувствие этого будущего, которого не удастся выявить, и, вследствие этого, недовольство настоящим земным и надежды на будущий, загробный мир.

И это тревожное, ищущее настроение, обратившееся к средним векам, получило от них название романтизма. Эта черта — возвращение к прошлому — является характерною, но не исчерпывающей всего понятия, чертою романтизма. Эту характерную для романтизма черту мы наблюдаем и в нашем XII веке, когда отживал дружинный эпос и создавался новый строй, — она сказалась в певце «Слова о полку Игореве», который хочет подражать вещему певцу Баяну и воскрешает древний языческий мир и древних языческих богов, в которых он уже не верит. Эту черту мы наблюдаем в средневековых балладах и старинных русских песнях — поэзии Жуковского, в русских песнях Пушкина, в его «Египетских ночах». Ту же черту, и притом очень ясно выраженную, мы подмечаем и в современном русском искусстве: в картинах Сомова, Бакста, Лансере, в устраивании исторических выставок и концертов С. Дягилевым (пионером нового искусства), в стихотворениях Андрея Белого («Прежде и теперь»)³ и Александра Блока, в «Александрийских песнях» М. Кузмина,⁴ в стихотворениях и статьях «жреца Диониса» Вячеслава Иванова, проникшего в самое святое и священное античной души, в хлыстовской «Росянке» и описании рождения Ярилы и жертвоприношений ему Сергея Городецкого,⁵ в апокрифических рассказах («Лимонарь») Алексея Ремизова, в трилогии («Юлиан Отступник», «Леонардо да-Винчи» и «Петр и Алексей») и поэмах Д. С. Мережковского и т. д., и т. д.

Страшная, гнетущая тоска, неудовлетворенность настоящим и неизвестность будущего заставляют обращать взоры на давно прошедшее и там искать потерянной истины.

Но и прошлое не удовлетворяет романтика, его дух вечно порывается вперед, в неизвестную даль, которая манит и привлекает к себе своею неизвестностью. И поэт-романтик не знает ее, но грезит, мечтает о ней, предчувствует ее, является

слишком ранним предтечею ее. И разрушая старые, отжившие формы, не умея еще создать ничего органически-целого и осознанного на место их, романтик стремится только к тому, что не похоже на настоящее, в каких бы уродливых формах ни выражалось это «непохожее» на настоящее.

Поэт-романтик, будь то поэт 20–30-х и 70-х годов, или нашего времени, избегает говорить ясным, определенным языком: его влечет сильнее к недоговоренности, к таинственности туманного, неопределенного языка. Поэт-романтик никогда не изображает реальных предметов, а их отражения (так было в романтизме конца XVIII-го и начала XIX-го века) или передает свои впечатления от этих предметов (так было во французском импрессионизме); действие происходит не на сцене, а за сценой, и в нем принимает участие автор, разговаривающий со зрителями, — и «Балаганчик» А. Блока отличается от пьес начала XIX века разве только своей глубиной (которую, и быть может не без основания, Андрей Белый называет ералашной),⁶ музыкальной магией слов и большею живостью действия. И зеленая лошадь с красными ушами и синим хвостом потому обращает внимание романтика, что она не похожа на настоящую, не похожа на те изображения лошади, которые не удовлетворяют романтика; поэт-романтик всегда остается верным себе и всегда влечет его только к себе, «чего никогда не бывает» (Гиппиус).⁷

Романтизм всегда разрушает старое и подготавливает почву для создания нового, но сам он еще не в силах создать нового пути: в нем сильно чувство (импрессия), творческих сил у него порою так много, что «грузно от силушки, как от тяжелого бремени», но сознания у него еще так мало, оно так незначительно, что все романтические построения и теории разбиваются о подводные камни и, как аргументом, теоретик-романтик пользуется известным стихом Тютчева: «Мысль изреченная есть ложь».⁸ Гораздо богаче романтизм в передаче настроений — в импрессионизме; в импрессионизме романтизм является творческим, в теоретических построениях бессильным и явно несостоятельным.

Не находя себе успокоения, не находя истины ни в прошлом, ни в настоящем и не сознавая ещё ясно будущего, взор романтика естественно обращается к небу — прочь от этой ничтожной земли, где царят зло и неправда, — к далекому, прекрасному небу, где царит вечное Добро и Красота, — к мечтам о том,

как «за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и Бог сжалятся над нами, и мы... увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой — и отдохнем»; романтик грезит о том, как «мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихой, нежною, сладкою, как ласка» (А. П. Чехов, «Дядя Ваня»)⁹. И эти грезы о будущей загробной жизни, «сладкой, как ласка», так же характерны для Чехова и нашего романтического времени, как и для Жуковского и его романтического времени.

Это устремление от земли к небу является очень существенной чертою в романтизме; в романтизме происходит всегда раскол между небом и землею, между тем, что «здесь» и что «там»; почти всякий романтик может сказать о себе:

Все лучи моей свободы
Заалели там.
Здесь снега и непогоды
Окружили храм.
(Ал. Блок. «Стихи о Прекрасной Даме»)¹⁰

Относясь с пренебрежением к сознанию, не осознавая ни своих переживаний, ни того прекрасного будущего, о котором они грезили, — романтики начала XIX века опирались на немецкую философию (Канта, Гегеля и Шеллинга), отмечая «Критику чистого Разума» Канта и пользуясь его «Критикой Практического Разума»; романтики конца XIX века часто исходят из Шопенгауэра, из его «Мира, как воля и представление», с удивительной настойчивостью повторяя: «Sum, ergo volo»¹¹ (Вяч. Иванов) или: «Мы ничего не должны и не можем познавать, надо волить, только волить».

Романтик, нашедший свой путь, осознавший его, тем самым уже выходит из романтизма и становится представителем и нередко зачинателем новой эпохи. Таков был великий Пушкин. Пушкин начал свою деятельность в то кипучее, тревожное время, когда ломались старые устои, когда Чацкий громил старый порядок — Фамусовых, Скалозубов и Молчалиных и, как истинный романтик, не мог ничего нового поставить на место этого старого и восклицал:

Вон из Москвы! Сюда я больше не ездук.
 Пойду искать по свету,
 Где оскорбленному есть чувству уголок!¹²

Когда Жуковский воспевал «и нечто, и туману даль, и романтические розы».¹³

Этот романтизм подготовлял эпоху для Пушкина. И Пушкин начинает романтическим творчеством «Руслана и Людмилы», романтическим стремлением улететь вместе с орлом туда, где гуляет лишь ветер да орел, начинает вместе с Алеко и Онегиным скитаться по земле, не находя правды ни в городе, ни в вольных степях, у диких цыган. И в творчестве своем Пушкин нашел эту правду, отозвавшись на все явления русской и западной жизни, на всечеловеческие интересы и запросы человеческого духа, дал ответ на тревожный и неразрешимый вопрос XVIII-го века:

Куда ты скачешь, гордый конь,
 И где опустишь ты копыта?¹⁴

Пушкин нашел свой путь, вышел из романтизма и положил начало новой эпохи. Под конец своей творческой деятельности Пушкин примирился с окружающей его беспросветной действительностью, но действительность эта не могла примириться с ним... И беспросветная мгла, убившая Пушкина, возбуждала протест романтика Лермонтова, тяготившегося ею, и восклицавшего:

А жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг —
 Такая пустая и глупая шутка.¹⁵

И романтик-Лермонтов любил «мечты своей созданье» и стремился к небу: поэзии Лермонтова «звуков небес заменить не могли скучные песни земли».¹⁶

От этой спячки русское общество хотели разбудить идеалисты тридцатых и сороковых годов, русские романтики, увлекавшиеся Гегелем и Шеллингом, грезившие о чем-то неведомом, абсолютном и ходившие на свидание с старыми липами.

В то же время прозвучала и романтическая лира забытого Аполлона Григорьева, его романтические обращения:

К чему служение преданиям попранным
 И робость перед тем, что нам давно смешно,
 Когда в грядущем мы живем обетованно,
 Когда прошедшее отвергли мы давно?¹⁷

Нам представляется, что стихотворение Аполлона Григорьева «Комета» как нельзя лучше передает самое существенное в настроении романтизма и значение его:

Когда средь сонма звезд размеренно и стройно,
 Как звуков перелив, одна вослед другой,
 Определенный путь свершающих спокойно,
 Комета полетит неправильной чертой,
 Недосозданная, вся полная раздора,
 Невзвучанных стихий неистового спора,
 Горя еще сама и на пути своем
 Грозя иным звездам стремленьем и огнем...
 Что нужды ей тогда до общего смущенья,
 До разрушения гармонии?¹⁸

И такую кометой, недосозданной и полной раздора, были тридцатые и сороковые годы с их неистовыми кружковыми спорами. Романтизм сороковых годов вылился в такие противоположные течения, как западничество и славянофильство, и шестидесятые годы.

Приближалась эпоха реформ, которую подготовлял идеалист сороковых годов Рудин. Шестидесятые годы, с их деловитостью, упрекали идеалистов сороковых годов в том, что идеалисты — «сытые баричи», — только говорили о народе и высказывали благие желания, которых они не привели в исполнение. Рудин был единодушно осмеян шестидесятниками. Как это часто бывает, «дети» не поняли и отвергли «отцов»; но в исторической перспективе мы можем сказать, что шестидесятник Басистов¹⁹ потому освобождал народ и трудился на пользу народа, что его воспитал своими «разговорами» романтик Рудин и зажег его своим огнем.

Романтизм сороковых годов был переходным периодом к эпохе шестидесятых. Вследствие того, что все заботы были направлены на материальное обеспечение народа, шестидесятые годы носили порою грубо-материальный характер, и на искусство была положена печать отвержения: произведения Пушкина были объявлены мелкими, ненужными безделушка-

ми. И для русской литературы, для русского искусства наступала страшная ночь, которая становилась все темнее и мрачнее к 80-м годам.

Надежды шестидесятников не исполнились: за эпохой освободительных реформ последовала эпоха реакции, обещания были заменены репрессиями, которые были перенесены и на искусство, оказавшееся в двойных тисках — и со стороны правительства, и со стороны общественного суда. Литература была заподозрена и осуждена.

Тяжелое время переживала в 80-х годах и русская общественность и русская литература; страшно становилось за будущее, когда в настоящем только одна беспросветная мгла — ни зги не видно!

И недаром страшное отчаяние овладело русским идеалистом сороковых годов Тургеневым, мечтавшим в 40-е и надеявшимся в 60-е годы, и в своих предсмертных песнях — в «стихотворениях в прозе» — Тургенев благословил и приветствовал смерть, освобождение от жизни.

В семидесятых годах замолк уже великий поэт Тютчев, романтически надеявшийся на то, что

Еще минута — и во всей
Неизмеримости эфирной
Раздастся благовест всемирный
Победных солнечных лучей.²⁰

Одинокими, никому не нужными отшельниками и романтическими мечтателями казались Случевский, Фет «Вечерних огней» и Владимир Соловьев, ставшие учителями наших романтиков. Надсон оплакивал несбывшиеся надежды и не видел ничего отрадного на земле.

Эта безысходность 80-х годов должна была сильно отразиться в нашей литературе, должна была вызвать в ней недовольство и тревогу. И страшное беспокойство за настоящее с грезами и надеждами на лучшее будущее овладевает поэтами конца 80-х и девяностых годов, поэтами, понявшими, что они живут в переходную, романтическую эпоху. Этих обособленных поэтов-романтиков русское общество назвало «декадентами» и отвернулось от них.

Близко стоит к ним, по своему романтическому настроению, поэт сумерек русского общества, А. П. Чехов, который предвидел, что «пришло время, надвигается на всех нас громада, го-

товится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку»... («Три сестры»)²¹ В целом ряде рассказов и пьес Чехов рисовал наше безотрадное положение, представлял ту ночь, в которой «только едят, пьют, спят, потом умирают... рождаются другие и тоже едят, пьют, спят и, чтобы не отупеть от скуки, разнообразят жизнь свою гладкой сплетней, водкой, картами, сутяжничеством, и жены обманывают мужей, а мужья лгут, делают вид, что ничего не видят, ничего не слышат, и неотразимо пошлое влияние гнетет детей, и искра Божия гаснет в них, и они становятся такими же жалкими, похожими друг на друга мертвецами, как их отцы и матери»... И, представив такую ужасную картину действительности, Чехов начинает мечтать: «Настоящее противно, но зато, когда я думаю о будущем, то как хорошо! Становится так легко, так просторно; и вдаль забрезжит свет»...²² Так же мечтают о будущем и все любимые чеховские герои; в чем будет выражаться эта прекрасная жизнь они, как и всякие романтики, предчувствующие, но не осознающие будущее, — не знают, но все они надеются на то, что «через двести-триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней... Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а пока надо жить... надо работать, только работать»!.. («Три сестры»)²³ Чехов до конца дней своих остался верен безрелигиозности восьмидесятых годов, но его искания религии предзнаменовали уже тот подъем религиозного интереса и исканий, какой мы замечаем в наши дни. И в пьесе Чехова «Три сестры» Маша говорит: «Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звезды на небе»...²⁴ И заключительным романтическим аккордом, полным ожидания и надежды, звучат слова Ольги: «Если бы знать, если бы знать!»²⁵ А «Дядя Ваня» кончается грезами Сони о загробном мире...

В особенности же ярко выразился романтизм в новом течении русской поэзии, неудовлетворенном настоящим, той ночью, в которой пребывало искусство 80-х годов. И новое течение порвало с ним всякие связи. И «декаденты», как их называли, стали предвестниками утра — ранее других проснувшимися романтиками.

Этот романтизм очень сильно выразился в стихотворении Мережковского.

Дети ночи

Устремляя наши очи
На бледнеющий восток,
Дети скорби, дети ночи,
Ждем, придет ли наш пророк.

Мы неведомое чуем
И с надеждою в сердцах,
Умирая, мы тоскуем
О несозданных мирах.

Дерзновенны наши речи,
Но на смерть осуждены
Слишком ранние предтечи
Слишком медленной весны.

Погребенных воскресенье,
И, среди глубокой тьмы,
Петуха ночное пенье,
Холод утра — это мы.

Мы — над бездною ступени,
Дети мрака, солнца ждем,
Свет увидим и, как тени,
Мы в лучах его умрем.²⁶

И в своем романтическом бессилии Мережковский молится о крыльях:

О спаси нас от бессилья,
Дай нам крылья, дай нам крылья,
Крылья духа Твоего!²⁷

И, возвращаясь к давно прошедшему, Мережковский и там находит предвестие будущего и называет Леонардо да Винчи «предвестником еще неведомого дня».²⁸ Такой же романтизм, то же ожидание мы находим и в его восклицании:

Грядите, новые пророки!
Грядите, вещие певцы,
Еще неведомые миру!²⁹

Романтическим поэтом является Зинаида Гиппиус с ее ожиданиями:

О, пусть будет то, чего не бывает,
Никогда не бывает...
Мне нужно то, чего нет на свете,
Чего нет на свете.³⁰

И Гиппиус проснулась тою же ночью, и она увидела себя «в тесной келье — в этом мире»,³¹ в четырех углах которой «четыре неутомимых паука», увидела, что «все кругом» — «страшное, грубое, липкое, грязное»... и, как романтик, поверила в то, что

жалоб не надо; что радости в плаче?
Мы знаем, мы знаем: *все будет иначе*.³²

В другом стихотворении («Стук») она описывает ночь:

Полночная тень. Тишина.
Стук сердца и стук часов.
Как ночь непонятно черна!
Как тяжек ее покров!
.....
И стала живой тишина.
В ней, темной, слышу ответ:
*Пусть ночь бесконечно длинна,
Из тьмы да родится свет!*³³

И Гиппиус предчувствует уже рождение света:

Сердце исполнено счастьем желанья,
Счастьем возможности и ожиданья,³⁴

но у нее нет сил еще для того, чтобы исполнить это ожидаемое, она предчувствует его, но не может осознать:

Я к солнцу, к солнцу руки простираю
И вижу полог бледных облаков...

*Мне кажется, что истину я знаю
И только для нее не знаю слов.³⁵*

Чувствует и Федор Сологуб, что

*В беспредельности пространства
Где-то есть земля иная.
И на ней моя невеста,
К небу очи подымая,
Как и я же, ищет взором
Чуть заметного светила,
Под которым мне томиться
Участь горькая судила.³⁶*

Не менее ясно выражен романтизм и у К. Д. Бальмонта:

*Я жить не могу настоящим,
Люблю беспокойные сны...
Желаньем томясь несказанным
В неясным грядущем живу...³⁷*

И вместе с другими «декадентами» Валерий Брюсов разрушает старых, темных кумиров:

*Где вы — гроза, губящая стихия,
Я — голос ваш, я вашим хмелем пьян,
Зову крушить устои вековые,
Творить простор для будущих семян.³⁸*

И совсем романтически Брюсов говорит:

*...чую блеск иного света,
Возможность новых совершенств!
Меня зовет к безвестным высям
В горах поющая весна...³⁹*

У Брюсова мы находим стих — «не знаю сам какая, и все ж я миру весть!»⁴⁰ — который является в высшей степени характерным для романтизма всех времен и всех народов.

В сжатой форме, но очень сильно выражено у Вячеслава Иванова ожидание света в будущем после тьмы настоящего:

*Из Хаоса, из черного,
Рождается звезда...
Из Нет, из непокорного,
Восставь святое Да!..⁴¹*

«Скорей к горизонту!» — восклицает Андрей Белый — «Там занавес красный, весь соткан из грез и огня»:⁴²

*И я ушел. И я среди вершин.
Один, один. Жду знамений неожиданных.
Один, один,
Средь бурь туманных.
Все как в огне. И жду, и жду Тебя.⁴³*

И Андрей Белый предчувствует «грядущие, священные годы»:

*Сердце вещее радостно чует
Призрак близкой, священной войны.⁴⁴*

«Нечаянная Радость — это мой образ грядущего мира... Слышно, как вскипают моря и воют корабельные сирены. Все мы потечем на мол, где зажглись сигнальные огни. Новой Радостью загорятся сердца народов, когда за узким мысом появятся большие корабли»...

Приведенный нами отрывок из предисловия Александра Блока к его книжке стихов «Нечаянная радость»⁴⁵ достаточно уже ясно говорит о романтичности Блока. Александр Блок — поэт романтик по преимуществу и притом романтик Лермонтовского типа. Мотив его поэзии — ожидание Прекрасной Дамы — очень сходен с ожиданием Вечной Женственности у Владимира Соловьева. Его устремление к неземному:

*Все лучи моей свободы
Заалели там.
Здесь снега и непогоды
Окружили храм,⁴⁶ —*

очень напоминает Лермонтова, которому звуков небес заметить не могли скучные песни земли. Его обращения к Прекрасной Даме:

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо.
Все в облике одном предчувствую Тебя⁴⁷ —

полны романтизма, как романтично же его стихотворение:

Верю в Солнце завета,
Вижу зори вдали.
Жду вселенского света
От весенней земли...⁴⁸

Из приведенных нами примеров становится очевидным, что мы с полным правом можем называть наших «декадентов» романтиками и нашу поэзию, нашу эпоху — романтической, переходной. И романтики 90-х годов начинают уже осознавать свои искания, находят для них форму, выходят из романтизма, из неопределенных, неосознанных, туманных настроений к тому осознанному пути, о котором они грезили в первом периоде так называемого «декадентства».

Запоздалым романтическим явлением в явно несостоятельной (для романтизма) форме — теоретической, — возник в 1906 году, под впечатлением пережитой нами романтической эпохи, «мистический анархизм». То, что мирилось в искусстве, в творчестве — разрушение старых форм искусства и создание новых, — привело в заколдованный круг в теоретическом построении: мистический анархизм проповедует одно разрушение, только разрушение, только одно «непримиримое Нет» всему существующему и ожидает, что из этого «Непримиримого Нет» будет «слепительное Да». Когда в творчестве «декаденты» разрушали старые формы и *создавали* новые, тогда было понятно, каким образом из «непримиримого Нет» получалось «слепительное Да», но каким образом из нигилистической проповеди разрушения всего, кроме воли, может возникнуть что-нибудь (не говоря уж о «слепительном Да») — это совершенно непонятно и эту тайну мистические анархисты скрыли, ответив на все вопросы стихом Тютчева — «Мысль изреченная есть ложь». Впрочем, бессильный мистический анархизм не является опасным для развития современного искусства. Более опасным кажется нам то общее состояние болезненности, унаследованной еще от 80-х годов, которое сказывалось уже в самом возникновении нового течения, и романтизм 90-х годов на

первых порах выражался в очень уродливых формах. Эта болезненность дошла впоследствии до истерической полемики Андрея Белого, до истерического смеха и кривляния Александра Блока:

Я был весь в пестрых лоскутках,
Белый, красный, в безобразной маске,
Хохотал и кривлялся на распутьях,
И рассказывал шуточные сказки,⁴⁹ —

до болезненно-извращенной мании Федора Сологуба и т. д. и т. д.

Вячеслав Иванов, поэт по преимуществу здоровый и озаренный нежным венком мудрости, оказался причастным «мистическому анархизму»...

Причину такой истеричности мы видим в том, что внезапный подъем и напряжение сил 90-х годов не могли пройти бесследно в русской поэзии, — подъем оказался свыше сил... Наша поэзия является романтической — и потому уже нельзя пройти мимо течения в русском искусстве, что оно, как переходное, романтическое, несет в себе зародыши будущего искусства и намечает те пути, по которым пойдет это искусство, как романтизм сороковых годов наметил пути шестидесятых и как поэзия Жуковского возвестила поэзию Пушкина.

2

Называя наших поэтов романтиками, мы еще несколько не определяем этим ни их индивидуальной физиономии, ни тех течений и направлений, которые являются господствующими в современной поэзии. Романтическим является конец X-го и конец XI-го вв., но общее между этими двумя романтическими периодами истории заключается лишь в смутном, тревожном чувстве неудовлетворенности настоящим и предчувствии и искании неведомого, но близкого будущего.

Таковыми главными, определяющими течениями в современной русской поэзии представляются нам символизм и декадентство. Названия эти — символизм и декадентство — очень распространены в настоящее время, они употребляются на каждом шагу, но сущность их является еще далеко не для всех определенной с достаточной степенью ясности.

Об этом можно судить потому, что между этими противоположными друг другу понятиями нередко ставится знак равенства и употребляются выражения, вроде: наши поэты — символисты «или» декаденты, наше декадентство «или» символизм и т. п.

На самом же деле между декадентством и символизмом столько же общего, сколько общего между упадком творчества и развитием его. Символизм является всегда творческим, богатым, религиозным, между тем как бессилие и безрелигиозность составляют отличительные свойства декадентства.

Более того: символизм и есть то же самое, что творчество.^{*50} Высказывая такие положения, которые на первый взгляд могут показаться даже парадоксальными, мы обязаны их развить.

В самом деле, как создается художественное произведение? Художник берет материальный предмет — камень (или мрамор, или краски и холст, или слова, или звуки) и передает в камне то духовное нечто, что живет в его душе; свою мысль он изрекает в слове — в художественном образе. И только тогда возможно творчество, когда художник верит в то, что форма может являться носителем содержания, художественный образ может указывать на ту мысль, которую он должен передать, когда художник верит в *соединение* материального с духовным, когда он верит в то, что материальное — образ может символизироваться, соединяться (*συνβάλλω* — соединяю) с духовным содержанием. Греческому глаголу — *συνβάλλειν* — соединять, соответствует в латинском языке глагол — *religare*. Первоначальное значение этого глагола было — опасаться, остерегаться. И подобно тому, как у древних при входе в дом были прибиты дощечки — «*save sanem!*» — «бойся собак!», — подобно этому у древних был страх перед священными рощами, которых так же нужно было остерегаться, потому что *здесь*, в этих рощах, обитает небесное, присутствует то божественное, которое пребывает на небесах, *там*. И символист-художник всегда верит, как в реальное существование этого *там*, так и в то, что это *там* присутствует *здесь*, небо на земле, и что форма, образ, передает содержание, становится его символом. Таким символистом-художником в XIX веке был Фет, к которому Тютчев обращался со словами:

* Мы не можем не отметить совпадения нашего с Андреем Белым в определении символизма как творчества, как искусства, а не как школы в искусстве (см. «Весы», 1907 г.).

Великой матерью любимый,
 Стократ завидный твой удел —
Не раз под оболочкой зримой
*Ты самое ее узрел...*⁵¹

Таким символистом был в особенности сам Тютчев, для которого вся природа была символом, который видел в «бездушном лике» природы и любовь, и свободу, и душу и который находил язык, форму, в которой передавал эту тайну природы, и не было лжи в его «изреченной мысли».

Тютчев, проникавший и в тайну дня, и в тайну ночи — в «мир души ночной», передавший этот «мир души ночной» в образе природы:

На мир дневной спустилася завеса;
 Изнемогло движенье, труд уснул;
 Над спящим градом, как в вершинах леса,
 Проснулся чудный, еженочный гул...
 Откуда он, сей гул непостижимый?
 Иль смертных дум, освобожденных сном,
 Мир бестелесный, слышный, но незримый,
 Теперь роится в хаосе ночном?..⁵²

или в другом стихотворении:

Ночное небо так угрюмо,
 Заволокло со всех сторон:
 То не угроза и не дума —
 То вялый, безотрадный сон.
 Одне зарницы огневые,
 Воспламеняясь чередой,
 Как демоны глухонемые,
 Ведут беседу меж собой.
 Как по условленному знаку,
 Вдруг неба вспыхнет полоса,
 И быстро выступят из мраку
 Поля и дальние леса!
 И вот опять все потемнело,
 Все стихло в чуткой темноте,
 Как бы таинственное дело
 Решалось там — на высоте...⁵³

Тютчев, передавший в том же образе природы безумие:

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...⁵⁴ —

Тютчев понял, что и человеческая мысль, и природа суть только символы, образы одной стихии:

Дума за думой, волна за волной —
Два проявленья стихии одной!
В сердце ли тесном, в безбрежном ли море,
Здесь — в заключении, там на просторе:
Тот же все вечный прибой и отбой!⁵⁵

И Тютчев может считаться лучшим представителем символизма, поэтом-символистом по преимуществу.

Символистом же был и Владимир Соловьев, увидевший во всем земном, во всем, что *здесь, теперь*, — то вечное, которое пребывает *там*:

Да! С нами Бог — не там, в шатре лазурном,
Не за пределами бесчисленных миров,
Не в злом огне и не в дыханьи бурном,
И не в уснувшей памяти веков.
Он *здесь, теперь* — средь суеты случайной,
В потоке мутном жизненных тревог.
Владеешь ты всерадостною тайной...
Бессильно зло, мы вечны! С нами Бог!⁵⁶

И символизм в искусстве заключается не в том только, чтобы чувствовать реальность этого *там*, но в том, чтобы суметь выразить его в художественном образе, который был бы символом его. В символизме глубокое творческое содержание находит себе глубокий, богатый, творческий художественный образ. Символизм является *вечным* искусства, символ — художественный образ — дает знак душе, который вызывает в ней

какой-то необычайный подъем, какое-то молитвенное пенье, приближение к какой-то неведомой грани восторга Красоты, которое доходит до упоения и экстаза, и о символической, а потому творческой поэзии Тютчева можно сказать:

Кто б ни был ты, но, встреться с ней,
Душою чистой иль греховной,
Ты вдруг почувствуешь живей,
Что есть мир лучший, мир духовный.⁵⁷

В символизме — в соединении ультра-реалистического с ультра-мистическим — заключается, по нашему мнению, все творческое, все живое в искусстве. И символистами-художниками были величайшие поэты и гении нашего века: Гете, Пушкин и Достоевский.

Символизм в равной степени чуждается туманной неопределенности мистицизма и грубого копирования натурализма. И поскольку художник находит для выражения своего, быть может, ультра-мистического содержания реальный, реалистический образ, поскольку у него «изреченная мысль» является истиной, а не ложью, постольку художник остается творцом. И существеннейшей чертой в символизме является реализм, вера в реальность содержания и такое осознание его, каким оно было у Тютчева. И, по самому определению, в символизме не может быть ничего неясного, туманного, ничего уподочного, бессильно-бесплодного, потому что символизм и есть выявление творчества, воплощение его в художественный образ, в форму художественного произведения — в искусство. Необходимо отметить при таком широком определении символизма причину, по которой слово «символизм», отчасти же и самое понятие, возникло только в наши дни. Причина заключается не столько во внутренней сущности, сколько в методе: в наши дни все более и более развивается градация символов, градация образов, перенесение понятия и качества символа на другой, более отдаленный и часто не имеющий с ним прямой связи. В сущности же своей символизм есть *credo* искусства, а не тот или иной метод или школа в искусстве. Полную противоположность богатому творческому символизму составляет бессильное, бесплодное декадентство — упадок творчества, *décadence*. Подобно символизму, и декадентство пользуется образами (не в этом ли кроется причина смешения символизма с декадентством?), но эти образы не являются символами, форма-образ — в декадентстве

не соединяется с содержанием, он является пустым, бледным и ничего не выражает, а потому — никому не понятен, да и не может быть понятным. С внешней стороны декадентство сближается с символизмом в пользовании образами, тогда как с внутренней стороны их разделяет глубокая пропасть и в этом смысле мы можем назвать декадентство *ложным символизмом*. В декадентстве является господство религии эстетизма, иначе — теории искусства для искусства (название «религия эстетизма» возникло только в наши дни и его свободно можно заменить прежним названием — «искусство для искусства») — поклонение красивой форме, ничего собою не выражающей, а потому красивой поверхностью, не глубоко.

Почти на всем протяжении XIX-го века шел спор о том, должно ли быть искусство для искусства или же искусство для жизни. Этот спор, наивный в 80-х годах, возникает и теперь, но в более серьезной и сложной форме и является очень важным показателем положения современного искусства и его будущего, его развития. В 80-х годах под жизнью понималось только материальное, натуралистическое и художник мог без всякого колебания склониться на сторону проповедников искусства для искусства. Теперь под жизнью мы понимаем не только все материальное, но и все духовное, все, что *реально* существует. И символизм, без всякого сомнения, решает вопрос в том смысле, что искусство должно быть для жизни, или, лучше сказать — жизнь и искусство — одно и то же. Форма декадентства — религия эстетизма — иначе решает этот вопрос: для нее искусство является оторванным от жизни, тем волшебным замком грез, в котором каждый камешек отчеканен с удивительной тщательностью, но в котором все является только моим воображением и который падает от первого прикосновения свежего, здорового ветра. И строители этих воздушных, безжизненных вычурных замков склоняются к проповедникам теории искусства для искусства, или, иначе, — становятся приверженцами религии эстетизма, сильно въевшейся в современную поэзию и наиболее опасной для ее развития. В религии эстетизма прежде всего преследуется красивое для уха сочетание слов, хотя бы и ничего не выражающих, но гастроном-эстет любит ими и щекочет их звуками свой слух.

Декадентство часто развивается в романтизме — когда бессознательно создаются художественные образы, которые остаются не вполне осознанными самим художником; с течением времени эти образы становятся все менее и менее понятными

художнику, он теряет способность создавать их и творчество его приходит к упадку (*décadence*) — к декадентству.

И поскольку отличительной чертой символизма является реализм (но отнюдь не натурализм), постольку же отличительной чертой декадентства является отсутствие реализма, иллюзионизм, идеализм, полная потеря реальности религиозных и мистических переживаний.

И если мы можем назвать в этом смысле символизм религиозным, то должны признать декадентство безрелигиозным, иррелигиозным, потому что христианство и другие религиозные учения принимаются в декадентстве лишь как стройные, красивые построения, в реальность же их декадент никогда не поверит: религия в декадентстве составляет один из камешков иллюзорного волшебного замка.

Символизм верит в то, что небесное может воплощаться в земном, слова могут передавать мысли и чувства, и «мысль изреченная» не является для художника-символиста ложью».

Декадентство составляет и в этом отношении полюс символизму: декадент не верит в то, что форма, реалистический образ может передавать что-нибудь духовное, соединяться с ним. Типическим выражением декадентства всегда будет служить известный стих Тютчева:

«Мысль изреченная есть ложь».

И само собою очевидно, что художник, высказывающий эту мысль, мысль, что художественный образ не может ничего передавать, что материальная форма не может служить выражением духовного, такой художник ничего не может создавать, потому что искусство, творчество и есть выявление духовного в материальном, реалистическом, вдохновение жизни в бездушный слепок.

Характерным представителем такого рода декадентства является Гоголь последнего периода, Гоголь-аскет, стремившийся создавать религиозные образы. Интересно сравнить в этом отношении бессилие Гоголя с творчеством Пушкина. Пушкин верил в то, что небесное, «чистейший прелести чистейший образец»⁵⁸ — Мадонна — может воплощаться в реальной женщине — Н. Н. Гончаровой, и в этом образе он мог воплотить Мадонну, которая является в высшей степени жизненной, а сонет этот — глубоко религиозным и художественным. К той же цели — написать картину Мадонны, быть зрителем одной картины —

Одной, чтоб на меня с холста, как с облаков,
 Пречистая и наш божественный Спаситель
 Она — с величием, Он — с разумом в очах
 Взирали кроткие во славе и в лучах...⁵⁹

К этой же цели стремился и Гоголь, что он и выразил в своем «Портрете» почти буквально словами Пушкина. Но бессилие, декадентство Гоголя в том и сказалось, что он не поверил в возможность соединения реального с мистическим, земного с небесным. Гоголь не мог «выдумать из головы» (как он сам говорил) чистейшего образца чистейшей прелести, не мог выдумать художественного религиозного образа, воплощение же чистейшей прелести в земном, в женщине, казалось Гоголю кощунственным, оскорбительным для религии. И Гоголь, как Хома Брут, бежал от мертвого, но все еще прекрасного нагого тела панночки-ведьмы, и дивно нарисованный им образ красавицы в «Невском проспекте» оказывается образом не небесной красоты, а земного разврата: резко и жутко звучат слова этой красавицы: «Я вчера была пьяна» или: «Я не прачка какая, чтобы работать».⁶⁰ Гоголь не поверил в символизм, в передачу духовного содержания в земном, натуралистическом образе — художественного содержания в художественной форме (что и составляет искусство), и весь второй период жизни этого великого художника прошел в тщетных, бесплодных усилиях создать невозможное и, как следствие этого, — в сидении у горящего камина, куда он бросал неудачающиеся попытки.

По тем же самым причинам декадентство постигло и другого великого художника — «великого писателя земли русской» Л. Н. Толстого во втором периоде его деятельности. У Гоголя оказалось только больше художественного чувства и разборчивости: вот почему декадентские произведения Гоголя были сожжены, тогда как декадентские произведения Толстого были напечатаны.

Если между декадентством и символизмом существует такая пропасть, то невольно возникает вопрос: почему же происходит такое странное смешение, почему наших поэтов-романтиков называют декадентами «или» символистами? На этот вопрос может быть такой ответ: ошибка заключается в слове *или*, в знаке равенства, и, если называть наших поэтов декадентами *и* символистами, — никакой ошибки и не будет. И прочтя внимательно произведения З. Гиппиус, Д. С. Мережковского, Федора Сологуба, Валерия Брюсова, К. Д. Баль-

монта, Вячеслава Иванова, Андрея Белого, Александра Блока и других поэтов современности, нетрудно увидеть, что они являются символистами с одной стороны и декадентами с другой.

Задача наша сводится теперь к тому, чтобы показать, каким образом могут примиряться друг с другом символизм и декадентство.

Чаще всего в символизме происходит уклон к декадентству, реже можно наблюдать обратное.

Символист-художник иногда перестает верить в реальность и символизм тех образов, которые он создает. Очень сильно чувствовал это Тютчев, когда говорил:

Как верим верою живою,
 Как сердцу радостно, светло!
 Как бы эфирною струею
 По жилам небо протекло!
 Но, ах, не нам его судили!
Мы в небе скоро устаем —
И не дано ничтожной пыли
*Дышать божественным огнем.*⁶¹

И эта струна усталости, упадка, прозвучавшая еще в самом начале творчества Тютчева (в 1826 году), никогда не переставала звучать в нем, и великий поэт приближался иногда к декадентству. В эти минуты упадка Тютчев чувствовал, что

Мысль, как подстреленная птица,
 Подняться хочет и не может...
 Нет ни полета, ни размаху;
 Висят поломанные крылья,
 И вся дрожит, прижавшись к праху
 В сознании грустного бессилья...⁶²

И Тютчев признавался в этом бессилии —

И, жалкий чародей перед волшебным миром,
 Мною созданным самим, без веры я стою...⁶³ —

и предчувствовал уже свое последнее бессилие, декадентство, ночь своей поэзии и писал Полонскому:

Во мне глухая ночь, и нет для ней утра!
И скоро улетит, во мраке незаметный
Последний скудный дым с потухшего костра.⁶⁴

Тютчев, призывавший еще в 35-м году к молчанию, потому что сердцу нельзя себя высказать — «мысль изреченная есть ложь», позднее же с отчаянием восклицавший:

И нет в творении Творца,
И смысла нет в мольбе!⁶⁵

пришел в 70-х годах — в последний период своего творчества — к упадку, к бессилию. И живший одной жизнью с природой, увидевший ее самое — под оболочкой зримой, и не только увидевший, но и осязавший ее, передавший ее, выливший в своих дивных песнях, Тютчев писал в 70-м году так о тайне природы, подслушанной им:

Природа сфинкс. И тем она верней
Своим искусом губит человека,
Что, может стать, никакой, *от века,*
*Загадки нет и не было у ней.*⁶⁶

Типическим выражением того, как символизм делает уклон к декадентству, теряет реальность своих переживаний, реальность символа, мы считаем следующее стихотворение Зинаиды Гиппиус:

Уж третий день ни с кем не говорю..
А мысли — жадные и злые.
Болят спина; куда ни посмотрю —
Повсюду пятна голубые.

Церковный колокол гудел; умолк;
Я все наедине с собою.
Скрипит и гнется жарко-алый шелк
Под неумелою иглою.

На всех явлениях лежит печать.
Одно с другим как будто слито.
Приняв одно — стараюсь угадать
За ним другое — то, что скрыто.

И этот шелк мне кажется огнем.
И вот уж не огнем — а кровью.
А кровь — лишь знак того, что мы зовем
На бедном языке — Любовью.

Любовь — лишь звук... Но в этот поздний час
Того, что дальше — не открою.
Нет, не огонь, не кровь... а лишь атлас
Скрипит под робкою иглою.⁶⁷

В этом стихотворении, очень искреннем, ясно и ярко выражено, как для художника шелк становится символом любви, через постепенные градации символики шелка огнем и кровью (символом любви). Художник видит на всех явлениях печать, и «одно с другим как будто слито». И вдруг резко, как струна, обрывается символизм фразой «Любовь — лишь звук», поэт перестает чувствовать реальность любви, она становится для него иллюзорной, и потому шелк перестает быть символом огня, крови и любви: творчество прекращается, поэт не может больше создавать образов, так как они не являются более для него связаны друг с другом, слитыми одной реальной связью:

Нет, не огонь, не кровь... а лишь атлас
Скрипит под робкою иглою.

И такой уклон к декадентству сказался не только у Тютчева, но и у Владимира Соловьева, сказывается он и в современной русской поэзии.

Есть, однако, выход и из декадентства, из религии эстетизма, когда поэт почувствует себя «жалким» чародеем перед волшебным миром, им созданным, когда он придет к иллюзионизму и солипсизму — к тому взгляду, по которому все окружающее меня есть только моя греза.

И когда поэт почувствует только реальность чего-нибудь существующего, когда он почувствует живое дыхание жизни и начнет чувствовать чуждую одушевленность, осязать ее, как невидимо устанавливается связь, координация с внешним и внутренним миром, и поэт выходит из декадентства, в нем восстанавливается потерянное им отношение реальности религиозных переживаний, и он возвращается к свободному, богатому, адогматическому творчеству — к символизму.

И наше декадентство всегда стремилось выйти за свои пределы (см. об этом подробнее мой очерк «Соборный индивидуализм»), но сказать, что современные поэты совсем вышли из декадентства, мы не имеем никакого права: декадентство существует и в настоящее время в русской поэзии и является очень опасным для ее развития: слишком серьезно больна современная русская поэзия, чтобы можно было одним только «хотением в силу бессилие преобразить» (Гиппиус)⁶⁸ и преодолеть декадентство.

В отдельных очерках, посвященных выдающимся поэтам за последние 10 лет, будут представлены творческие индивидуальности поэтов, но, чтобы оценить новейшее течение русской поэзии ни выше, ни ниже того, что оно есть, необходимо учесть три элемента, три струи — романтизм, символизм и декадентство, очерченные в настоящей вступительной статье. Мы отказываемся предсказывать какое бы то ни было будущее, какой бы то ни было путь нашему романтическому творчеству — романтизм, переходная эпоха служит преддверием как к Пушкину, так и к хлыстовщине, и кто знает — находимся ли мы накануне величайшего расцвета искусства в России или накануне его гибели?

Каменка. Май. 1907.



¹ Слова из былины «Святогор и тяга земная» (см.: Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. 2-е изд. М., 1909. Т. I. № 86).

² См.: Повесть временных лет. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 1996. С. 48–49.

³ Заглавие 2-го раздела книги А. Белого «Золото в лазури» (М., 1904).

⁴ «Александрские песни» М. Кузмина публиковались в журнале «Весы» (1906. № 7. 11 стихотворений) и в сборнике стихов и прозы «Корабли» (М., 1907. 4 стихотворения); впервые в полном объеме цикл был напечатан в составе первой книги стихов Кузмина «Сети» (М., 1908).

⁵ Имеются в виду стихотворение «Росзянка. Хлыстовская» («Землица яровая...») и цикл из трех стихотворений «Ярила» (*Городецкий С. Ярь*. Стихи лирические и лироэпические. СПб., 1907. С. 47–48, 24–29).

⁶ В опубликованных отзывах Андрея Белого о «Балаганчике» — «Символический театр» (Утро России. 1907. 16 сент. № 1; 28 сент. № 11), «Обломки миров» (Весы. 1908. № 5) и др. — такая характеристика не обнаружена.

⁷ Неточная цитата из стихотворения «Песня» («Окно мое высоко над землею...», 1893), открывающего книгу З. Н. Гиппиус «Собрание стихов. 1889–1903» (М., 1904).

⁸ Строка из стихотворения «Silentium!» («Молчи, скрывайся и таи...»).

⁹ Сокращенная цитата из монолога Сони в 4-м действии пьесы. См.: *Чехов. Соч.* Т. 13. С. 115–116.

¹⁰ Строфа из стихотворения «Сны раздумий небывалых...» (1902). См.: Блок А. Стихи о Прекрасной Даме. М., 1905. С. 32.

¹¹ Sum, ergo volo (*лат.*). — Я есмь, следовательно, я желаю. Философское положение, развитое в книге А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление».

¹² Сокращенная цитата из монолога Чацкого в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (д. 4, явл. 14).

¹³ Строки из «Евгения Онегина» (гл. 3, строфа X).

¹⁴ Цитата из поэмы Пушкина «Медный всадник» (ч. 2).

¹⁵ Заключительные строки стихотворения «И скучно и грустно» (1840).

¹⁶ Обыгрываются заключительные строки стихотворения М. Ю. Лермонтова «Ангел» («По небу полуночи ангел летел...», 1831).

¹⁷ Неточная цитата из стихотворения «К Лелии» («Я верю, мы равны... Неуголимой жаждой...», 1845). См.: *Григорьев А.* Стихотворения. Поэмы. Драммы. СПб., 2001. С. 82. (Новая Б-ка поэта).

¹⁸ Начальные строки указанного стихотворения (1843). См.: Там же. С. 84.

¹⁹ Персонаж романа И. С. Тургенева «Рудин» (1855).

²⁰ Заключительные строки стихотворения Ф. И. Тютчева «Молчит сомнительно Восток...» (1865).

²¹ Слова Тузенбаха из 1-го действия драмы «Три сестры» (*Чехов. Соч.* Т. 13. С. 123).

²² Слова Андрея из 4-го действия «Трех сестер» (Там же. С. 182).

²³ Контаминация слов Вершинина из 1-го действия и слов Ирины из 4-го действия «Трех сестер» (Там же. С. 131, 187).

²⁴ Слова из 2-го действия «Трех сестер» (Там же. С. 147).

²⁵ Последняя реплика в «Трех сестрах» (Там же. С. 188).

²⁶ Текст стихотворения (1894) приведен полностью.

²⁷ Заключительные строки стихотворения «Молитва о крыльях» («Ниц простертые, унылые...», 1902). См.: *Мережковский Д. С.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. С. 527. (Новая Б-ка поэта).

²⁸ Цитата из стихотворения «Леонардо да Винчи» («О Винчи, ты во всем единый...», 1894). См.: Там же. С. 476.

²⁹ Цитата из стихотворения Д. С. Мережковского «Morituri» («Мы бесконечно одиноки...»), представляющего собой фрагмент второй песни его поэмы «Смерть» (1891). См.: Там же. С. 250, 810 (примеч. К. А. Кумпан).

³⁰ Фрагменты стихотворения «Песня». См.: *Гиппиус З. Н.* Стихотворения. СПб., 1999. С. 75. (Новая Б-ка поэта).

³¹ Цитаты из стихотворения «Пауки» («Я в тесной келье — в этом мире...», 1903). См.: Там же. С. 139.

³² Начальная и заключительные строки стихотворения «Всё кругом» (1904), опубликованного в «Вессах» в 1906 г. (№ 3/4. С. 8). См.: *Гиппиус З. Н.* Стихотворения. С. 147–148.

³³ Первая и последняя строфы стихотворения (1900). См.: Там же. С. 104.

³⁴ Начальные строки стихотворения «Предел» (1901). См.: Там же. С. 106.

³⁵ Заключительная строфа стихотворения «Бессилье» («Смотрю на море жадными очами...», 1893). См.: Там же. С. 79.

³⁶ См.: *Сологуб Ф.* Стихи. СПб., 1896. Кн. 1. С. 78.

³⁷ Цитаты из стихотворения «Ветер» (*Бальмонт К. В.* безбрежности. М., 1895. С. 36).

³⁸ Строчка из 1-го стихотворения цикла «Близким» («Нет, я не ваш! Мне чужды цели ваши...», 1905), опубликованного в альманахе «Факелы» (СПб., 1906. Кн. 1. С. 26) и в книгах стихов Брюсова не перепечатывавшегося. См.: Брюсов. Т. 3. С. 288.

³⁹ Цитата из стихотворения «У себя» («Так все понятно и знакомо...», 1901), входящего в книгу Брюсова «Urbi et orbi». См.: Брюсов. Т. 1. С. 271.

⁴⁰ Заключительная строка стихотворения «In hac lacrimarum valle» («Весь долгий путь свершив, по высям и низинам...», 1902), входящего в книгу «Urbi et orbi». См.: Там же. С. 308.

⁴¹ Цитата из дифирамба «Огненосцы», опубликованного в альманахе «Факелы» (Кн. 1. С. 5–9). См.: Иванов Вяч. Cog ardens. М., 1911. Ч. 1. С. 26.

⁴² Заключительные строки стихотворения «За солнцем» («Пожаром закат златомирный пылает...», 1903). См.: Андрей Б. Золото в лазури. М., 1904. С. 16.

⁴³ Цитата из 1-го стихотворения («Один, один среди гор. Ищу Тебя...») цикла «Блоку» (Там же. С. 244).

⁴⁴ Начальные строки стихотворения «С. М. Соловьеву» (Там же. С. 259).

⁴⁵ «Вместо предисловия» (1906), начальная и заключительные фразы. См.: Блок А. Нечаянная Радость: Второй сб. стихов. М., 1907. С. <VII, VIII>.

⁴⁶ См. выше, примеч. 10.

⁴⁷ Начальные строки стихотворения (1901). См.: Блок А. Стихи о Прекрасной Даме. М., 1905. С. 9.

⁴⁸ Первая строка стихотворения (1902). См.: Там же. С. 38.

⁴⁹ Первая строка стихотворения (1903). См.: Там же. С. 81.

⁵⁰ Какие именно публикации Андрея Белого в «Весах» за 1907 г. здесь подразумеваются, неясно.

⁵¹ Заключительная строка стихотворения «Иным достался от природы...» (1862), впервые опубликованного в 1868 г. как одно целое со стихотворением «А. А. Фету» («Тебе сердечный мой поклон...») и печатавшегося в такой редакции в последующие десятилетия. Принятая ныне версия текста установлена на основании изучения автографов Б. Я. Бухштабом в статье «Разыскания по истории русской литературы XIX века. Три стихотворные послания Тютчева» (Труды Ленинградского гос. Библиотечного института им. Н. К. Крупской. Л., 1956. Т. I. С. 235–236).

⁵² Две заключительные строфы стихотворения «Как сладко дремлет сад темнозеленый...».

⁵³ Весь текст стихотворения (1865).

⁵⁴ Начальные четверостишия стихотворения «Безумие» (1830).

⁵⁵ Стихотворение «Волна и дума» (1851) без заключительной строки.

⁵⁶ Два заключительных четверостишия стихотворения «Имману-Эль» («Во тьму веков та ночь уж отступила...», 1892).

⁵⁷ Весь текст стихотворения Ф. И. Тютчева (1864).

⁵⁸ Заключительная строка сонета А. С. Пушкина «Мадонна» («Не множеством картин старинных мастеров...», 1830).

⁵⁹ Цитата из того же стихотворения.

⁶⁰ Неточные цитаты из повести «Невский проспект» (1835). См.: Гоголь. Т. 3. С. 32.

⁶¹ Цитата из стихотворения «Проблеск» («Слышал ли в сумраке глубоком...», 1825).

⁶² Цитата из стихотворения «О, этот Юг, о, эта Ницца!..» (1864) в редакции, восходящей к списку М. Ф. Тютчевой-Бирилевой. См.: Тютчев Ф. И. Лирика. М., 1965. Т. I. С. 193, 266. (Лит. памятники).

⁶³ Цитата из стихотворения «О, не тревожь меня укорой справедливой!..» (1851–1852).

⁶⁴ Цитата из стихотворения «Другу моему Я. П. Полонскому» («Нет боле искр живых на голос твой приветный...», 1865).

⁶⁵ Заключительные строки стихотворения «И чувства нет в твоих очах...» (1836).

⁶⁶ Весь текст стихотворения (1869).

⁶⁷ Весь текст стихотворения «Швея» (1901). См.: Гумиус З. Н. Стихотворения. С. 119–120.

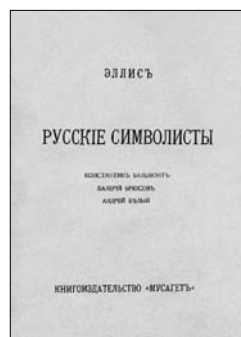
⁶⁸ Цитата из стихотворения «Нагие мысли» («Темные мысли — серые птицы...», 1902). См.: Там же. С. 131.





Эллис

Эллис (псевдоним Льва Львовича Кобылинского; 1879–1947) — поэт, переводчик, критик; в 1900-е гг. — один из ближайших идейных сподвижников Андрея Белого, в 1907–1909 гг. — ведущий критик «Весов», во многом определявший идейно-эстетическую платформу и тактико-полемическую линию журнала. Изложению своих взглядов на задачи «нового» искусства и подробному анализу творчества его крупнейших представителей — К. Бальмонта, В. Брюсова, А. Белого — Эллис посвятил книгу «Русские символисты» (М., 1910); многие положения доклада «Итоги символизма» были повторены в ней и нашли свое дальнейшее развитие. В 1909 г. Эллис — один из учредителей московского символистского издательства «Мусагет», в 1911 г. становится приверженцем антропософии и отбывает за границу (откуда в Россию уже не возвращается); разочаровавшись в учении Штейнера, переходит на ортодоксальные христианские позиции, сближается с католицизмом. В издательстве «Мусагет» выпущены в свет две книги стихов Эллиса — «Stigmata» (М., 1911) и «Арго» (М., 1914). Позднейшие стихотворения Эллиса составили сборник «Крест и лира», сохранившийся в рукописи (см.: Поляков Ф. Неизвестный сборник стихотворений и переводов Эллиса (Л. Кобылинского) // Символ. Париж, 1992. № 28. С. 279–294). Подробнее об Эллисе см.: *Willich Heide*. Lev L. Kobylinskij-Ellis: vom Symbolismus zur *ars sacra*. Eine Studie über Leben und Werk. München, 1996. (Slavistische Beiträge; Bd. 341); *Виллих Х., Козьменко М. В.* Творческий путь Эллиса за рубежом // Известия РАН. Сер. лит. и яз. 1993. Т. 52, № 1. С. 61–69; *Поляков Ф.* Чародей, рыцарь, монах: Биографические маски Эллиса (Льва Кобылинского) // *Lebenskunst-Kunstleben: Жизнетворчество в русской культуре XVIII–XX вв.* München, 1998. S. 125–139; *Poljakov Fedor B.* Leterarische Profile von Lev Kobylinskij-Ellis im Tessiner Exil: Forschungen — Texte — Kommentare. Köln etc., 2000. Об Эллисе — участнике «Весов» см.: *Лавров А. В.* Русские символисты: Этюды и разыскания. М., 2007. С. 125–142; Письма Эллиса к Блоку (1907) / Вступ. ст., публ. и коммент. А. В. Лаврова // *ЛН*. М., 1981. Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования; кн. 2. С. 273–291; Эллис в «Весках» / Предисл., публ. и коммент. А. В. Лаврова // Писатели символистского круга: Новые материалы. СПб., 2003. С. 287–327.



Обложка книги Эллиса «Русские символисты» (М., 1910)

Итоги символизма

Доклад, прочитанный на заседании
«О-ва Свободной Эстетики»,
в Москве, 25 февраля 1909



Итак, что же такое «символизм»?
Здесь наталкиваешься с самого начала на одну роковую антиномию.

С одной стороны, слово «символизм» конкретно и точно обозначает живое литературное и вообще идейное движение, возникновение около середины XIX-го в. новой художественной школы, явившейся выразительницей общего культурного перелома середины прошлого века. В этом именно понимании *символизма* его сущность и форма приурочиваются, и с полным основанием, к именам Э. По, Бодлэра, Верлэна, Маллармэ, позднее Гюисманса — во Франции, к именам сперва Ф. Ницше, позднее Ст. Георге — в Германии, к имени Г. Ибсена в Норвегии, Мэтерлинка, Роденбаха, Жилькэна, Верхарна в Бельгии, Оскара Уайльда в Англии, Мережковского, Бальмонта, Брюсова и А. Белого у нас, в России.*

Но даже в этих тесных рамках представители современного символизма очень разнятся между собой в оттенках и индивидуальных чертах и разнятся тем больше, чем победоноснее и шире становится движение вперед символизма.

Первоначальное единое и цельное зерно символизма превратилось за 50 лет его процветания в пышное и ветвистое дерево, только важнейшие ветви которого можно представить приблизительно в виде следующей схемы:

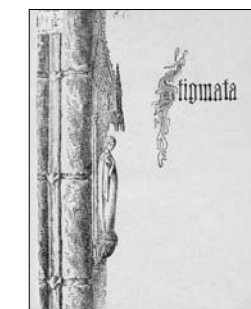
- I *Символизм* в собственном смысле: Э. По, Бодлэр, Верлэн и их ближайшие ученики: К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Белый.
а) *Эстетизм* (Уайльд, С. Георге, Гюисманс). б) *Нео-романтизм* (Мэтерлинк, Роденбах, К. Бальмонт).
II *Символизм (идейный)*, как средство: а) моралистический, б) метафизический (С. Маллармэ, Р. Гиль), с) мистический (окультурный), d) индивидуализм (Ф. Ницше, Г. Ибсен), е) коллективный (соборный): 1) с социальным оттенком (Э. Верхарн), 2) с теократическим и религиозно-общественным уклоном (Гюисманс, Д. Мережковский, В. Иванов).

* Если отнять лишь частично-принадлежащего сюда Д. Мережковского, то эти три имени и составят самый яркий лозунг русского символизма, представляя собой его первую волну.

Впервые: *Весы*.
1909. № 7.
С. 55–74.



Обложка журнала «Весы». 1909. № 7

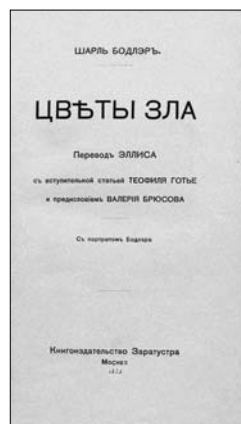


Обложка книги Эллиса «Stigmata» (М., 1911)

Конечно эта схема лишь приблизительная и имеет лишь самое общее значение.

Всех символистов объединяет нечто общее; все их разветвления и многообразие все новых и новых оттенков обращены к *будущему*, тогда как в отношении к прошлому все эти представители символизма объединены резко революционным отношением, принципиальным переворотом сознания и методом творчества.

Как бы ни хотелось сблизить таких абсолютных отрицателей реальности из семьи символистов, каковыми являются О. Уайльд, Мэтерлинк, Роденбах или К. Бальмонт (в своих первых произведениях), с романтиками начала XIX-го века, это желание оказывается призрачным при строгом изучении и тех и других школ, и достаточно перечесть статьи О. Уайльда или сравнить со сказками Андерсена и А. Гофмана «Необычайные рассказы» Э. По, и с лучшими лирическими вещами Шиллера, Новалиса «маленькие драмы» Мэтерлинка, с демоническими порывами Байрона лучшие строфы «*Fleurs du mal*»,¹ — в результате лишь станет еще более очевидной та бездна, которую вырыл символизм во второй половине прошлого века, та несравнимая ни с чем усложненность и утонченность технических методов творчества и та неизмеримо большая напряженность и психическая насыщенность, равной которой мы не знаем на всем протяжении мирового художественного творчества. Все равно, сосредоточили ли мы свое внимание исключительно на той струе символизма, которая приняла его лишь как метод чисто художественного построения образов (эстетизм), построив на этом базисе цельное завершенное и необычайно стройное миросозерцание, лозунгом которого осталось вечное желанье *романтизма* претворить жизнь в сказку, а личность — в поэму или, говоря словами Уайльда: «показать нам жизнь сквозь призму искусства, а не искусство сквозь призму жизни»,² начнем ли мы придавать сравнительно большее значение второй великой и еще более сложной волне *символизма*, понимаемого скорее как великое, незаменимое средство для целей, по существу лежащих вне его, как новой формы выражения идей, коренящихся за пределами самого процесса творчества символических образов, как новую, условную форму проповеди идей морали, чистой мистики, религиозной исповеди или даже социальной и политической пропаганды (у Верхарна), — все равно мы придем к двум важным выводам.



Обложка книги Бодлэр Ш. «Цветы Зла» в переводе Эллиса (М., 1908)

Во-первых. Мы всегда ощутим что-то *новое*, раньше неизвестное, нечто гораздо более совершенное в самом построении художественных образов, даже в том случае, когда они приобретают лишь значение методологическое, превращаясь в аллегории. Бóльшее совершенство их заключается, как общее правило, в гораздо бóльшей легкости, смелости и тонкости их построения, в большей притягательной силе каждого из них в отдельности, в большей искусственной сознательности владения ими, в большей виртуозности и большем изяществе их комбинирования, что, вместе взятое, и заставит нас последовательно признать за ними всеми чувство какой-то особой правды, и, кроме того, чувство особенной, единственной формы этой правды, т. е. чувство нового стиля. Это «*чувство стиля*» объединяет различные формы *символизма*.

Во-вторых. Простая справедливость заставит нас признать, что символизм с первых дней своего существования и до настоящего времени всегда оказывался той бесконечно чуткой, сложной и тонкой формой выявления идейных запросов, исканий и переворотов сознания современного человечества, которую без преувеличения мы можем назвать одновременно зрением, осязанием, слухом и даже совестью современной души.

Все разочарования, тайные язвы, все радости, восторги и чаяния эпохи выявлялись в течение слишком полувека в этой форме душевной деятельности, все более и более заменяя *созерцанием живых идей в явлениях*, как абстрактно-спекулятивный метод их познания, так и построение миросозерцания на основании эмпирического, чисто научного изучения связи явлений.

Таково исключительное, всеобъемлющее значение символизма на границе двух принадлежащих нам веков!

Однако, против такого определения и истолкования символизма выступает весьма важное положение, сущность которого заключается в том, что оно расширяет значение термина *символизм* до объема понятия художественного творчества вообще. «Творить, создавать художественные образы — значит уже — символизировать» — заявляет это воззрение устами одного из своих сторонников. С этой точки зрения всякий удачный *художественный образ* есть уже *eo ipso*³ *символ*, и, стало быть, критерий истинности и *ценности* художественного произведения вполне покрывается критерием *символичности* его образов.

Эта теория устраняет всякий смысл определения символизма как данной школы, как специфического метода, возникшего



О. Уайльд. Фото

в определенное время, и исключает разделение художественных произведений на символические и несимволические.

Более того, она стирает даже основную черту между реализмом и символизмом, отмечая лишь степенное, не принципиальное различие между ними и рассматривая то символизм как форму реализма, то реализм как подразделение символизма вообще.

Если «символизировать» — значит интуитивно прозревать в феноменах нумены, в вещах — воплощенные в них идеи, путем творческого созерцания прозревать в ограниченном, временном и конечном лишь разнообразные формы единого, безграничного и вечного, то разве не всегда и не все художники, поэты и мистики только и делали, что символизировали? Чем же в таком случае гордится новая символическая школа искусства? Где же просто она?

С первого взгляда может показаться, что оба приведенные выше утверждения одновременно исключают друг друга и справедливы взятые отдельно, то есть, что мы стоим перед *антиномией*.

Тем не менее, мы считаем вполне возможным примирить обе стороны данного противоречия, и попробуем этим именно путем возможно точнее определить неизвестное, то есть ответить на вопрос, что такое *символизм*.

Прежде всего мы оговоримся, что именно потому, что искание символа, адекватного объекту, неизменно составляет истинную сущность всякого искусства, быть может, даже единственную цель его, мы видим в «современном символизме» (или символизм — *soi-disant*⁴), как специфическом по своей тонкости и сложности методе, как в самом совершенном (при данных условиях) *типе* художественного творчества, всего легче, точнее и сознательнее отвечающем на этот извечный вопрос, — именно поэтому мы и видим в нем два крупных достоинства. Во-первых, теснейшую связь с его вечной и последней задачей искусства, с самой сущностью его, и, во-вторых, наибольшую приспособленность его для разрешения именно этой основной задачи.

Не будь этого, представляй собой символизм нечто по существу враждебное и несоизмеримое всем прежним методам творчества, или допускай он параллельно решение той же задачи с тем же успехом, он не имел бы права на существование.

Напротив, в сложном аккорде художественного творчества символизм лишь доминанта его; в стройном храме современ-

ного искусства символизм довольствуется тем, что служит куполом и водруженным на нем крестом всего храма, уступая низшим формам все остальное здание. Завоевав раз навсегда доминирующее значение среди форм современного искусства, символизм не стремится к поглощению низших форм, а, напротив, опирается на них, как на служебные, составные элементы его.

Таков закон существования каждого аристократического организма, каждой завершающей формы!..

Если сущность искусства «*искание символа*», то метод, дающий самое полное и сознательное овладение последним, и есть торжество метода, проникновение в заветнейшую из тайн творчества, есть, так сказать, *искусство par excellence*, всего более искусство. Таким искусством или художественным творчеством *par excellence* и является *современный символизм*, завершающий и синтезирующий в себе все предшествующие методы, опыты и формы творчества, берущий (по следам Т. Готье) «звуки со всех клавиатур и краски со всех палитр».

Не случайно именно в современном символизме получил небывалое выражение *культ музыки*, этого идеального предела всех других искусств, дошедшего до абсолютного слияния формы с содержанием.

Не случайно также и то, что лишь в начале развития современного символизма, как новой формы и нового метода творчества, явилось и самое слово «символизм». Впервые тогда слово «символ» («*symbole*») стало *сознательно* употребляться в ином, чем прежде специфическом, боевом значении, оно приобрело даже значение лозунга, пароля; оно само таинственно получило то значение, о котором вещало, то есть значение *символистическое*, стало само своим собственным символом.

Итак, наша задача сводится к доказательству двух положений: во-первых, того, что сущность художественного творчества — искание символа, и, во-вторых, того, что метод современного символизма всего лучше удовлетворяет эту потребность художественного творчества. Тогда сам собой решится и третий из поставленных нами вопросов, — возможно ли принципиальное разграничение символизма и реализма в художественном творчестве.

В чем же сущность художественного творчества вообще?

На это можно без затруднения дать один ответ, — сущность художественного творчества по существу та же, что и сущность всех внешних выводов душевной деятельности, — *познание*.

Процесс низшего познания, начинающийся в наблюдении реального мира, постепенно переходящий к изучению соотношений явлений (наука), и их классификации, затем к абстрактно-спекулятивному построению общих законов бытия и установлению первичных принципов, всего сущего (метафизика), завершается в высших формах познания, *познания творческого, активного* и овладевающего не связью явлений, не общими нормами этой связи, а самой непосредственной, живой сущностью их («идеей»), то есть в познании через *созерцание*, художественное творчество. Следующей окончательной стадией того же процесса познания явлений дает непосредственное откровение и религиозно-мистический опыт, но существо этого последнего лежит за пределами анализа и даже деятельности разума вообще.

Напротив, на вопрос, что же является *предметом* познания в художественном творчестве, ответить решительно невозможно до тех пор, пока не исчерпается до конца по существу бесконечный ряд объектов творческого познания, ибо здесь не может быть указано никакого предела, и эстетическое познание одинаково имеет место, как в творческом созерцании «идей» в реальных (эмпирических) объектах, так и в постижении не данных эмпирически форм совершенно-прекрасного, как в разгадывании и сочетании письмен, уже вписанных в великую книгу бытия самой Природой, так и в трагическом искании через высочайшее напряжение творческого экстаза *новых* форм и законов *Прекрасного*, чтобы заново вписать их в эту великую книгу, сначала воплотить их в исключительные формы искусственного, ибо самая действительность, преображенная сквозь призму творчества, преображается в себе, уступая таинственному воздействию творческой Мечты.

Даже созерцая отрешенные сферы чистого Идеала, все образы которого воспринимаются художником лишь как должное в силу своего совершенства, лишь как существующее в своем стремлении к воплощению, а, стало быть, существующее в ином мире, даже поклоняясь чистой Мечте, художник, уточняя и усложняя акт познания до безграничности, совершает все же акт познания.

Такое воззрение на сущность художественного творчества многократно высказывалось теоретиками искусства, но оно нигде не нашло себе столь глубокого и прекрасного выражения, как в учении о Прекрасном А. Шопенгауэра. Поэтому мы приведем здесь некоторые из его формул.

Объект искусства по Шопенгауэру «*платоническая идея*», объективированная в мире явлений; средство познания идей — *созерцание их*.

Самый процесс *созерцания* Шопенгауэр определяет следующим образом:⁵

В этом случае мы отдаем всю силу нашего духа созерцанию, вполне в него погружаемся и пополняем все наше сознание спокойным лицезрением непосредственно предстоящего естественного предмета, будет ли то ландшафт, дерево, скала, строение или что бы то ни было, причем, по глубокому выражению, *теряешься* в этом предмете... и остаешься лишь *чистым субъектом*, чистым зеркалом объекта, так что кажется, будто предмет остался один без кого-либо, кто его воспринимает, и уже нельзя отделить созерцающего от созерцаемого... тогда то, что познается таким образом, уже не отдельная вещь как таковая, а уже *идея*, вечная форма, а сам предающийся созерцанию уже более не индивидуум, а *чистый*, безвольный, безболезненный, безвременный *субъект познания*» («Мир как воля и представление», стр. 183).

Созерцание есть временное абсолютное равновесие субъекта и объекта, их взаимная, проникающая взаимно связь, побеждающая «закон достаточного основания» и превращающая вещи в «идеи», ибо отдельные вещи всех времен и пространств не что иное, «как посредством *закона основания* умноженные и потому в их чистой объективности омраченные *идеи*» (стр. 184 *ibid.*).

Все существенное вещи и есть «идея», познание идей и есть сфера художественного творчества.

«Искусство повторяет воспринятые чистым созерцанием вечные идеи, существенное и непреходящее всех явлений мира... Познание идеи его единственный источник; сообщение этого познания — его единственная цель» (стр. 189). Особенное *свойство созерцательного познания* Шопенгауэр поясняет гениальным символическим сравнением, уподобляя познание явлений в границах закона основания (то есть опытному, научному наблюдению их) — «бесчисленным, сильно мятущимся брызгам водопада, вечно меняющимся, не отдыхающим ни на мгновенье», а познание идей (через созерцание) — «радуге, тихо почившей на этом бушующем смятении» (стр. 190).

Если мы прибавим, что Шопенгауэр созерцание понимал не только как познание «действительных объектов», как всегда адекватное их *реальному* содержанию, но также и как творче-



А. Шопенгауэр. Фото

ское, окрыленное воображением (фантазией), видоизменение самих объектов, как данных эмпирического восприятия,* то понимание искусства, как различных видов единого, великого процесса познания, будет установлено окончательно. Принимая в общих чертах и формулу и поэтическое сравнение великого пессимиста, мы, однако, не можем закрыть глаза на одну существенную неполноту в учении Шопенгауэра, которая вытекает, с одной стороны, из основной антиномии всей его системы, с другой — из несогласованности его эстетики с его метафизикой. Эта антиномия заключается в том, что, с одной стороны, великий пессимист считал первоосновой всего сущего и единственной «вещью в себе» — слепую, мятежную и постигаемую лишь как роковая неизбежность мировую волю, считая представление лишь вторичным, зависимым явлением, лишь функцией, даже просто «мозговым феноменом», с другой же стороны, в своем учении о «платонических идеях», он считал возможным разрешение волевых порывов в *чистом созерцании*, то есть считал возможным пересилить мятеж воли напряженностью созерцания мира, как отрешенного от воли и закона основания, как совокупность чистых («платонических») идей, в которых единственно он и усматривал *вечные формы*.**

Кроме того, он видел в этой стройной системе «платонических» идей, особенно же в самом безболезненном процессе их построения через созерцание — высочайшие ступени и формы Прекрасного, вечные формы красоты, лицезрение которых он вслед за Эпикуром называл «высшим благом и состоянием богов» (стр. 202). Очевидно, что высшее, божественное наслаждение не может быть только «безболезненным состоянием», то есть простым отдыхом от напора мучительной воли, равно как сведение чувства Прекрасного исключительно к самому процессу созерцания, то есть опять-таки к чисто отрицательному состоянию, к избавлению от преходящих волнений воли и разлада между субъектом и объектом, также противоречит воззрению на *идеи*, как на вечные формы истинно сущего и вечно



Обложка книги А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» (СПб., 1881)

* «Познание гения было бы ограничено идеями реально предстоящих объектов и зависело бы от сцепления обстоятельств, если бы фантазия не расширяла его горизонта далеко за пределы его личного опыта и не давала бы ему возможности из малого, реально подлежащего его наблюдению, восстанавливать все остальное» (стр. 191).

** Так, он говорит: «Сознание, если представить себе все идеи или ступени объективации воли, по очереди через него проходящими, собственно и составляет *весь мир, как представление*» (стр. 184).

прекрасного, то есть совершенного, и даже самому изображению их в виде стройного ряда ступеней.

Следовательно, необходимо допустить, кроме изначальности и абсолютности воли, и самобытное, независимое от нее бытие Прекрасного, как «вещи в себе», различными степенями отражения которого и являются «платонические идеи». Тогда станет понятным и возможность победы *созерцания* над *воле-нием*. Эта ошибка эстетики Шопенгауэра нашла свое выражение и в его символическом сравнении созерцания с радугой. Во-первых, в нем остается непонятным, откуда берется эта радуга на мятущихся брызгах, ей по существу противоположных, и из себя ее явить, очевидно, неспособных. Во-вторых, и здесь смешивается самый процесс созерцания с идеальным объектом его, то есть с самими «платоническими идеями». *Ведь сознание не есть еще eo ipso «идея»!* С другой стороны, «идея» не содержится и в реальном объекте созерцания (феномене), не в самом субъекте его (индивидууме). Где же она существует, если сознание имеет дело лишь с бледным отблеском ее, лишь с отражением, да и то временным?

Продолжая сравнение великого поэта-философа, хочется упрекнуть его в том, что он забыл о солнце, о том первичном источнике радуги («идей»), которое само по себе недостижимо созерцанию, как абсолютное, но без влияния которого необъяснимо появление радуги на каплях воды. Напротив, допустив существование незримого, но рождающего, как свой отблеск, радугу, Светила, то есть потустороннего, сверхчувственного, совершенного мира, или положительного бытия конечного объекта созерцания, мы легко выходим из противоречия. Тогда объект созерцания не будет сливаться с самым процессом его, станет понятным появление за феноменальной, видимой оболочкой объектов их идеальной, бесконечной сущности, станет окончательно понятной и возможность положительного содержания в результате процесса созерцания, а также и победа созерцания над волнением.

Именно такое развитие сделанного Шопенгауэром сравнения находим мы во II части (сцена I-я) «*Фауста*» В. Гёте, этого величайшего поэта-мистика нашей эпохи, этого предвозвестника и вдохновителя всей современной эстетики и современного *символизма*. Позволим себе привести в нашем переводе заключительные слова замечательного монолога Фауста, выражающего в них не только *положительное* (утверждающее) учение о Прекрасном, как истинно-сущем, но и цельное, строй-

ное мирозерцание, основывающееся на мистическом культе *Красоты*, которое столь чудесно сближает его с самыми заветными учениями и верованиями *современного символизма* в лице его высших представителей. Напомним, что и в этой сцене Гёте заставляет Фауста стать спиной к ослепляющему его зрению и недостижимому его созерцанию Солнцу, игра лучей и отблесков которого на струях каскада — единственная, доступная смертному взору форма созерцания вечного. Вот эти вещи, бессмертные слова:⁶

Пусть за моей спиной пребудет Солнца лик!
Вот шумный водопад по скалам ниспадает,
Исполнив грудь мою восторгом каждый миг,

С уступа на уступ он скачет и кидает
Потоков тысячи и, в сети струй разбит,
За пеной пену ввысь по воздуху швыряет,

Но чудно стелется по небу и горит
Великолепная дуга, на брызгах пены
Дождем рожденная, лишь солнце озарит,

Она цвета свои сменяет неизменно;
То в ясных линиях, то расплываясь вдруг,
Она трепещет вся, сияет и блаженно

Благоухание и свежесть льет вокруг.
Всех человеческих порывов в ней движенье,
Впери в нее свой взор, и твой постигнет дух, —

Что вся земная жизнь — *лишь* красок отраженье!

Едва ли возможно найти более прекрасное и точное выражение той основной идеи, которую мы неизбежно найдем во всякой серьезной попытке определить цель и смысл творческого созерцания.

Ту же глубокую идею находим мы еще раз повторенной и в заключительной сцене «Фауста» в словах мистического Хора:

Alles Vergängliches
Ist nur ein Gleichniss.⁷

«*Alles Vergängliches ist nur ein Gleichniss*» — такова классическая формула В. Гёте. Знаменательно, насколько она совпадает во всем главном с учением А. Шопенгауэра о созерцании как о познании «идей» в объектах.

Однако Гёте не придает такого исключительного значения самому процессу созерцания, а, напротив, точно и смело устанавливает в качестве цели созерцания самостоятельный, идеальный объект.

Если идея во всей ее целостности не дана, то все-таки всякая форма бытия, каждый объект созерцания, каждый миг жизни — ценен и осмыслен исключительно лишь в зависимости от ценности познания этой верховной идеи, Прекрасного, как истинно сущего.

Гёте допускает, как мистик, бытие *иного мира*, мира совершенных и вечных форм Прекрасного и в сильном тяготении к нему усматривает единственную ценность и смысл «всех человеческих порывов». Однако, созерцание форм этой идеи (радуги) требует очищения и напряжения всех духовных сил субъекта, что находит свое выражение в призыве: «впери в нее свой взор, и твой постигнет дух!» — и подобно тому, как и Шопенгауэр считал условием созерцания превращение индивидуума в «чистый субъект» познания.

Таков закон взаимодействия субъекта и объекта.

Другим основным законом созерцания является тесная связь и взаимодействие двух миров, реального (*Vergängliche*) и идеального (*Ewige*), то есть того неизвестного, отражением чего и является все преходящее.

Оба эти закона теснейшим образом связаны друг с другом. Только углубление в мир явлений дает возможность достичь идеи; следовательно, созерцание должно направляться не *от* реального, а *сквозь* реальное, *сквозь видимое* к бесконечному невидимому. Явление имеет смысл не *an sich*,⁸ а лишь как *Gleichniss*, лишь как отблеск иного, таинственно-скрытого, совершенного мира. Следовательно, ищущий дух должен неминуемо выйти за пределы эмпирически данного, за границу *опыта* и чувственно ощущаемого.

Условие последнего — изменение самого субъекта, то есть углубление созерцания и углубление объекта, требуют прежде всего очищения и напряжения субъекта, работы над собой духа, то есть *самоусовершенствования*. Такова связь этики с эстетикой в учении В. Гёте.

Но зато очищение и метаморфоза субъекта немислимы без материала, без объекта, без того, на созерцании чего эта связь осуществилась бы.

Таким образом, созерцание — целостный, сложный процесс всех взаимодействий субъекта и объекта, целью которого является достижение ими абсолютного развития. Отсюда следует, что теоретически невозможно установить никаких границ этому процессу, а практически они могут быть установлены лишь *уровнем* самого субъекта, метаморфозой его, превращением созерцания в ясновидение, духовидение и теургию.

Важно отметить, что с этой точки зрения далеко не всякая форма художественного творчества может быть признана *формой истинного созерцания*, или всякая форма художественного творчества лишь постольку признается целесообразной и истинной, поскольку она соответствует основному требованию, стремлению постигать *вечное* в каждой *преходящей* форме. Чем глубже и сознательнее художественное творчество, тем все более и более она начинает смотреть на все видимое, реальное, лишь, как *Gleichniss*, лишь как на значок, как на оболочку или *символ* великого неизвестного, определить которое и представляется возможным, единственно отпавляясь от преходящего, как от искаженной и отраженной копии Вечного. Если мы добавим к этому, что основным учением, основным требованием и убеждением «современного символизма» является именно это самое воззрение на художественное творчество, как на претворение всех реальностей в значки, то есть символы воплощенных в них идей, то станет совершенно понятным, почему мы считаем именно «современный символизм» самой сознательной и самой высшей формой искусства.

В лице своих лучших представителей символизм бесспорно, раз навсегда провел черту между созерцанием «искусства сквозь призму жизни» и «созерцанием жизни сквозь призму искусства», отдав решительное предпочтение второму миросозерцанию.

Никогда на мировой арене художественного творчества не выступало одновременно такое число гениев, давших целый ряд блестящих теорий независимости, исключительной ценности и самоцельности художественного творчества, никогда столько совершенных творений не оправдывало этих теоретических требований.

Никогда и нигде раньше мы не встретим такой сознательности, такой ясности и такого воодушевления, даже фанатизма

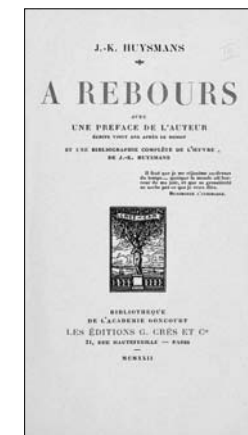


Ж. К. Гюисманс.
Худ. Ф. Валлатон

в построении небывало стройной схемы, сводящей все свои послышки и выводы к одному центральному понятию, нашедшему впервые свое точное, научное обозначение, то есть к *symbole*, равно как и в созидании невиданно сложных, утонченных и углубленных *символических* образов.

Symbole — именно это слово было написано на знамени *новой школы*, и ему скоро было суждено победоносно развиваться надо всем миром!

Поистине изумительна магическая, притягательная сила этой новой эмблемы, вокруг которой сосредоточилось столь бесконечное разнообразие литературных школ, течений и даже мировоззрений: и безумно-мудрая фантастика Э. По, которая непостижимым образом соединила самые крайние полюсы воображения с глубочайшим инстинктом истинно-сущего, и пластическое безумие законодателя новой школы, Ш. Бодлэра, и жалостные напевы «бедного Лелиана» (П. Верлэна), этого рыцаря Девы Марии, брошенного враждебной планетой в лабиринт современных парижских вертепов, и божественные полеты романтической фантазии *Вилье де Лиль-Адана*, имевший, однако, свои чисто-механические пружины, и весь полный предчувствиями гениально-капризный бред идущей за ними плеяды «*poètes maudits*»,⁹ и далее бессмертные творения целых двух новых, расцветших на той же почве школ, великой патрицианской школы *Ст. Георге* и новой бельгийской поэзии, окрестившей себя именем «молодой Бельгии», в рядах которой выступили такие великие творцы, как Верхарн, Роденбах, Мэтерлинк, Жилькэн, Жиро и целая плеяда прозаиков. То же знамя *символизма* развеивается над быстро растущей северной литературой с *Ибсенем* и *Гамсуном* во главе, основная тенденция которой пока идет к сочетанию символизма с изображением быта, то есть в обратном отношении к бельгийской школе поэтов, приблизившихся, насколько возможно, к заветам романтизма (Роденбах, Мэтерлинк, Северэн). Та же эмблема осеняет и гениальную попытку С. Маллармэ найти синтез гегелевской метафизики с мистикой и эстетизмом современных настроений, и необычайную попытку *Гюисманса* переоценить всю сокровищницу многовековой литературы с точки зрения своеобразного эстетического солипсизма («*A rebours*»),¹⁰ и стремление заговорить на *символическом языке* о научных проблемах (Верхарн, Р. Гиль) и дать символическую картину величайшего из современных жизненных явлений, *социализма* («Города-осьминоги» Верхарна)¹¹ и дать новую религию Красоты,



Обложка романа
Ж. К. Гюисманса
«A Rebours» (Paris, 1884)

новый догмат, катехизис и манифест *эстетизма* (О. Уайльд) и титаническое дерзание Ф. Ницше «переоценить все ценности» с точки зрения нового Идеала, того самого Ницше, который, отрицая все современное искусство, истощив все иные методы, заветнейшие заповеди свои воплотил в символическом образе Заратустры. Все наши русские идейные движения и порывы, начиная с классически строгих форм символизма и эстетизма Брюсова, романтического лиризма Бальмонта и Блока, искания всестороннего теоретического синтеза А. Белым* и кончая теократическими доктринами Д. Мережковского — возросла на той же почве символизма, окрепла и оформилась под той же эмблемой.

Основные черты всей этой новой школы — ее сознательность.

Уже первый пророк ее, Э. По, имел определенные теоретические убеждения. Достаточно указать хотя бы на его «Предисловие к „Ворону“», «Поэтический принцип» или его «*Ευρηχα*»,¹³ где метафизическая глубина соединена с совершенством художественной формы. Основное воззрение Э. По на творчество требует полной сознательности, намеренности и даже расчета эффектов, взвешивания на золотых весах разума каждой рифмы, аллитерации и каждой запятой. По метафизическим воззрениям Э. По очень близок к А. Шопенгауэру, допуская, однако, существование иного, астрального мира, даже считая землю лишь простым «намеком», несовершенным отражением, быть может, даже пародией *небесного*. Ограничимся здесь одной цитатой из его знаменитой статьи, напомнив то место ее, где говорится о врожденном и бессмертном чувстве *Прекрасного*: «Этот дивный, бессмертный *инстинкт Прекрасного* заставляет нас видеть в земле и ее зрелищах лишь намек, лишь облик соответствия *Небесному*. Красоту и Величие, скрытые за могилой, душа проводит в поэзии и через поэзию, в музыке и через музыку. И, когда дивная поэма вызывает слезы на наши глаза, то слезы эти льются не от избытка наслаждения: они говорят о пробужденной грусти, об одухотворении нервов, о природе, страждущей в несовершенстве, которая стремится сейчас же, здесь же, на могиле, овладеть отверстым для нее *Раем!*»

Переходя к Ш. Бодлэру, этому таинственному двойнику Э. По, мы прежде всего должны категорически заявить, что счи-

* Я здесь особенно имею в виду оригинальную идею А. Белого (к сожалению, пока выраженную им лишь отрывочно) о синтезе теории символизации в современной гносеологии.¹²

таем неуместным всякий краткий разбор теорий этого столь же изумительного мыслителя, как и поэта. Потому мы ограничимся приведением здесь двух строф его известного сонета «*Соответствия*» («*Correspondances*»),* этой квинтэссенции бодлэризма, этой программы всего *современного символизма*:¹⁴

Природа — строгий храм, где строй живых колонн
Порой чуть внятный звук украдкой уронит;
Лесами *символов* бредет, в их чашах тонет
Смущенный человек, их взглядом умилен.

Как эхо отзвуков в один аккорд неясный,
Где все едино свет и ночи темнота,
Благоухания и звуки и цвета
В ней сочетаются в гармонии согласной.

Если основным стимулом созерцания и творчества является «*gout d'infini*» («*влечение к бесконечному*»), то методом творчества является установление бесконечно тонких и сложных рядов *соответствий* (*correspondances*) между явлениями видимого мира и смутными, внутренними переживаниями поэта.

В следующей части сонета Бодлэр дает для примера несколько таких соответствий:

Есть запах девственный: как луг он чист и свят,
Как тело детское, высокий звук гобоя,
И есть торжественно-развратный аромат —

Сиянье ладана, и амбры, и бензоля,
В нем *бесконечное* доступно вдруг для нас,
В нем высших дум восторг и лучших чувств экстаз!

«*Цветы зла*» явились самым блестящим оправданием, развитием этой теории соответствий; их образы всегда вырастают

* Этим сонетом, вместе с несколькими другими, однородными произведениями, говорящими о мистическом культе Beauté, и открывается великая книга «*Цветы зла*». В этом сонете математическая точность формулировки сочеталась с самым свободным дыханием лиризма. Быть может, в нем мы имеем лучшее определение сущности *символизма*, его методов и целей. По крайней мере, для самого Бодлэра термин „*correspondance*“ сохранил навсегда основное значение. Из него позднее развилось и известное *учение об аналогиях* С. Маллармэ.



Обложка книги Ш. Бодлера «Цветы Зла» в переводе Эллиса (М., 1908)

из действительности, но всегда претворяются в символы, находя соответствие между своим объективным бытием и субъективным значением в душе поэта.

Из этого учения о «correspondances»^{*} развилось учение С. Маллармэ об аналогиях. Среди теоретиков символизма первое место, бесспорно, принадлежит С. Маллармэ. Исходя из основной идеи великого синтеза науки, искусства (то есть символического искусства) и религии (в смысле свободной мистики), С. Маллармэ требовал от художника, значение которого он приравнивал к значению пророка и жреца, отрешения от всякого реалистического восприятия явлений. Явление само по себе совершенно перестало существовать для этого жреца символизма. Подобно гегельянцам чистой воды, учение которых он сам пережил и преодолел до конца, взирающих на всякую реальность исключительно как на форму проявления единственно сущего разума, Маллармэ довел свою теорию до той же чистоты и законченности, рассматривая каждое явление исключительно как символ, объявив изучение вещей «*pour eux même*» бесплодным и пустым занятием. Заветная цель художника — построение стройной и сложной системы символов, увенчанной символическим отображением конечной идеи всего сущего, то есть последней стадией *Богопознания*. «*L'art c'est la manifestation mystique*» — такова основная заповедь великого теоретика символизма.¹⁵ Он определенно и сознательно поставил символическое искусство в тесное соприкосновение с метафизикой и мистикой и даже теологией. Мир представлялся ему в виде строгой системы *символов*, иерархически подчиненной системе чистых идей, управляемых космическими законами, совокупность которых образует «*divinité*». Каждый символ — обнаружение и видимое воплощение той вечной сущности, которую Маллармэ на своем полугегельянском языке называл «*la Raison centrale*». Вся Вселенная — бесконечный трактат, каждый предмет — особая буква, совокупность всех вещей — обнаружение Божества; мыслящие существа постигают смысл этого божественного символического трактата через науку, искусство и религию. «*Ils déchiffrent la divinité même et la créent progressivement*». Вся сущность лишь, как средство об-

^{*} Подробное развитие и теоретическое обоснование, однако, отрывочное и часто исключительно афористическое, этого учения мы находим в прозаических статьях Ш. Бодлера, в его статьях о живописцах Salon, в его предисловии к переводу Э. По, в некоторых местах его дневника „*Mon coeur mis a nu*“ и некоторых посмертных отрывках.

наружить «*les idées pures*», как неизбежные посредники между человеческим сознанием и Божеством. Учение Маллармэ — гениальная попытка сочетать мистицизм Якова Бёме, Сведенборга и Эмерсона с панлогизмом Гегеля и субъективизмом Фихте. Это — своеобразная система *символической метафизики*, но сущность ее, тайный огонь ее — экстатическое вдохновение чистого мистика, для которого даже лирика прежде всего «*exaltations lyriques de l'homme vers la Divinité*».

Метод построения символов — радость угадывания, подыскивание аналогий между всеми вещами, как иерархически координированными элементами единой космической системы, единой мистической книги Божественной мудрости. В своих знаменитых сонетах Маллармэ дал примеры построения аналогий даже между вещами, совершенно далекими по значению и своему месту в природе; такое божественно-возвышенное понимание символизма заставило Маллармэ предъявить необычайные по строгости требования и к самому поэтическому языку, который он пытался превратить в *литургический*, в специальный язык посвященных и жрецов, вовсе чуждый жизненной обычности и толпе.

Отсюда получила начало теория и критика *инструментализации* поэтической речи. Предел и идеал лирики — музыка; поэтому техника стиха должна стать особым рода контрапунктом, и Маллармэ требовал этого от символического искусства. В его глазах красная строка получила значение музыкальной паузы, знаки препинания стали равносильны диетам и бемолям, звучность и окраска гласных, сочетания шипящих, гортанных согласных, длина каждого стиха и все условия, даже капризные случайности ритма возвысились в его глазах до вопросов целой новой музыкальной теории стиха, до специально-научных вопросов стилистики, синтаксиса и даже грамматики.^{*} Не меньшие требования совершенства ставил он и художественной прозе. Тем же духом проникнуто и его учение об идеальном театре, на котором ярко сказалось вообще сильно отразившееся на нем учение Р. Вагнера, одним из первых адептов которого он и был.

Напротив, у Ф. Ницше мы не находим вовсе попыток теоретически обосновать метод символизации. Ницше, быть может, удивился бы, услышав, что его сравнивают с так называемыми «символистами». Его задачи были чисто практические, его за-

^{*} Для него стих был «*un orchestra réduit à une musique de chambre*».

ветные скрижали были за тысячу верст от всякой «эстетики», и, тем не менее, с неизбежностью его форма творчества и проповеди, его художественная ценность прежде всего символизм, и все почти его образы — *символы* в самом строгом значении этого слова. Так, величайшей ценностью среди всего созданного им является, бесспорно, образ Заратустры, этот *символ*, воплотивший основную идею Ф. Ницше о будущем спасении гибнущего человечества через пришествие *сверхчеловека*. Однако и Ницше иногда бросал отдельные выражения, смысл которых вполне очевиден и показывает, что у него было ясное представление о том художественно-интуитивном постижении мира, которое и является сущностью символизма, как мы то старались показать.

«Символы суть все имена доброго и злого: они не говорят, они только кивают. Глупец тот, кто хочет узнать от них что-либо!»* и далее: «Ах, люди, для меня в камне спит образ, образ моих образов!»¹⁶

«Пусть для меня будет *незапятнанным* познанием всех вещей то, что я ничего не хочу от вещей, кроме того, как лежат перед ними, подобно стоглазому зеркалу», так формулирует Ницше один из самых страшных соблазнов, — соблазн шопенгауэровской эстетики, соблазн чистого созерцания, самым прекрасным представителем которого да послужит он сам.

Примечательно, что даже самую заветную книгу свою «Also sprach Zarathustra» он сам назвал «символической поэмой».

Нас могут обвинять в том, что, определяя символизм и даже характеризуя его, мы почти всегда ограничивались образным языком и не затрагивали вопрос чистой теории, не столько *доказывая*, сколько просто *показывая* свои положения.

Мы делали это не потому, что считаем обоснование научное или гносеологическое наших воззрений на сущность современного символизма излишним или невозможным. Напротив, мы с надеждой ждем того счастливого мига, когда две туннели, с разных сторон пробивающиеся ту же твердыню, наконец, сойдутся и учение современного символизма, неизменное во всех своих пропорциях, окажется подпертым солидным фундаментом, чисто интеллектуальным, но, несмотря на это, а, быть может, именно благодаря большому уважению к чисто философской поступательной работе, мы видим себя вынужденными на неопределенное время отказаться от докучного и бесплод-

* «Так говорит Заратустра».

ного смешения стилей, от смешения художественных образов с специально-метафизическими терминами, от традиционного переплетения языка символизма с сухим стуком мертвых костей абстракции, словом, от всех тех многократно-неудачных попыток дать невозможный и преждевременный синтез, которые явно осуждены историей.

Кроме того, вопросы теоретического анализа и всесторонней философской разработки вопросов символизма — предмет, требующий специальной работы и во всяком случае не популярного характера.

Наша же задача заключалась в том, чтобы сжато и ярко наметить, по возможности, лишь самые существенные элементы в сложном (и все более и более растущем в своей сложности) процессе развития современного символизма. Главная же наша задача исторического, точнее — историко-критического характера.

Однако, прежде чем перейти к этой нашей главной теме, мы должны остановиться на двух частных вопросах. Мы должны сказать о двух опасностях символизма, о Сцилле и Харибде этого самого свободного и неумирающего вида творчества-познания. Эти две опасности — возврат к *реализму* (в какой бы то ни было форме) и смерть в *догматизме*. История учит, предостерегает нас в этих обоих случаях весьма недвусмысленно.

Гибель и вырождение *романтизма*, этого старшего брата современного *символизма*, не произошла ли именно этими двумя путями, — омертвлением в догматике католической церковности и разменом в целом ряде компромиссов с той или иной формой жизненной действительности, общественности и т. п., по существу чуждой высотам художественного творчества атмосферы?

Для всякого, согласного с нашим основным взглядом на *символизм* как на самую совершенную форму созерцания, а на созерцание как на единственный метод познания живой сущности явлений, само собою очевидно, что до тех пор, пока самый метод *созерцания* не извращен и не поколеблен, то есть его направление, которое по существу всегда то же, неизменно устремляется сквозь реально-эмпирическое в неизвестное, сверхчувственное, но единственно истинно-сущее, до тех пор, пока основное требование символизации, созерцать явления не *an sich*, а лишь, как средства, как брызги водопада, важные лишь, как среда, отражающая лучи света, не нарушено, творческий взор, брошенный в безбрежность с поверхности покрова Майи, *никогда, ни при каких условиях*, не может, не изменяя се-

бе, остановиться на второй реальности, второй эмпирической поверхности.

Напротив, неизменно углубляясь в бездну *истинно-сущего*, в бесконечность созерцания, неизбежно отрешаясь от первичной грубой реальности и, что особенно важно, все более и более сам преображаясь и одухотворяясь, субъект созерцания неминуемо начинает все более и более видеть в *ges* лишь призраки, лишь фантомы и сам уподобляться живым существам иных сфер, то есть таинственно и чудесно преображаться, что является высочайшим смыслом, оправданием и самой священной миссией этического влияния художественного творчества.

Здесь-то и возникает вторая, еще более ужасная опасность для творческой души, уже вознесенной над всей сферой непосредственно-чувственного, *реального*. Здесь душа может утратить язык; в моменты высочайшего блаженства и перед ликом лучезарнейших видений преображенный дух, отрешенный окончательно от чувственных явлений и сферы опыта, должен испытать величайшую попытку от невозможности выразить на понятном для других языке свои прозрения и откровения, ибо никакое художественное творчество немислимо без формы, а форма — без чувственного материала.

Тогда-то и является дьявольское искушение *догматизировать*, то есть, условно, аллегорически и безапелляционно фиксировать свои переживания, данные своего внутреннего опыта. Тогда *символизм* превращается в догматы положительной религии, в сектантство, в условно скомбинированные, чуждые всякой свободной, художественной и даже творческой вообще ценности, тезисы катехизиса, которые одновременно вещают своим мертвым языком и слишком много и слишком мало, все и ничего. Иногда же попытки запечатлеть в художественных формах последние откровения приводят к необычайно туманному и расплывчатому языку символов, где все растекается в один общий парообразный сумрак и где на выручку являются неизбежные аллегии, абстрактные понятия с большой буквы или условные абсолютно, словно ждущие за кулисами желанного момента для того, чтобы своим мистическим скоморошеством окончательно озадачить и огорчить зрителя.

В этих случаях аллегория, это абстракция сердца, и абстракция, эта аллегория разума, тесно обнимают друг друга и наступают конец всякому искусству. Эта опасность особенно знакома чистому романтизму, то есть художественному созерцанию, дерзко отрешившемуся от последних форм осязательности

и презревшему зрелище пестрой радуги жизни в надежде стать лицом к лицу с самим Светилом и... не ослепнуть от этого.

Не менее понятным для всякого станет и наше резко отрицательное отношение ко всякой «общественности», «соборности», и «народности» в искусстве.

Если сущность художественного творчества коренится в созерцании, а дар последнего — удел лишь немногих исключительных душ, то о каком же общественном значении, тем более «коллективном творчестве», может быть речь в данном случае? Уместно здесь вспомнить бессмертные слова Шопенгауэра, умевшего всегда героически защищать сокровенное и божественное от толпы, то есть вульгарного:

«Обыкновенный человек, этот фабричный товар природы, каких она ежедневно производит тысячами, совершенно несовершен, по крайней мере, на продолжительное в полном смысле незаинтересованное наблюдение, составляющее собственно созерцательность. Поэтому-то он так скоро управляется со всем, с произведениями искусства, прекрасными произведениями природы и с созерцанием жизни, всюду и во всех сценах исполненном значительности» (стр. 192).

Всякий общественный взгляд на предмет созерцания всегда обратен истине, вульгарен и даже кощунствен. Искусство по существу — дело немногих и для немногих. Отсюда вытекает великое достоинство *отверженности* каждого художника и его абсолютная бесполезность в утилитарном смысле.

В данный момент в России стало модой говорить об общественном и народном в искусстве и даже мистике, причем эти слова употребляются в условном, *новом* значении. Но уместно спросить при этом, — возможна ли общественность без реального общества и народность без реального народа, а затем уже решать нетрудный вопрос о том, насколько всякое реальное общество способно к созерцанию, а реальный народ — к коллективному творчеству.

Еще более отрицательное отношение питаем мы к так называемой проповеди «*соборного действия*», во-первых, потому, что до сих пор еще нигде не нашлось смельчака, взявшего на себя труд дать определенный ответ на это, а, во-вторых, и потому, что возможность коллективного, мистического («религиозного») «действия» там, где немислимо даже коллективное созерцание, более чем немислимо, то есть является вопросом праздным.

Мы полагаем, что *истинный символизм* одинаково чужд этим всем смертельным опасностям, ибо его сущность — свободная,

творческая работа высшего познания, его форма неизбежно и всегда *аристократична и индивидуалистична*.



¹ «Les Fleurs du Mal» («Цветы зла», 1857) — книга стихов Ш. Бодлера; переведена Эллисом целиком, см.: *Бодлер Ш. Цветы Зла* / Пер. Эллиса; С вступ. ст. Т. Готье и предисл. В. Брюсова. М.: Заратустра, 1908 (новейшие переиздания: *Бодлер Ш. 1) Цветы зла и стихотворения в прозе* в переводе Эллиса. Томск, 1993; 2) *Цветы зла. Обломки. Парижский Сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве*. М., 1997. С. 17–132).

² В формулировке интегрированы многочисленные высказывания Уайльда по затрагиваемому вопросу, например (диалог «Упадок лжи», 1889): «Искусство достигает высшего совершенства в себе самом, а не ищет его во внешнем мире»; «Жизнь подражает Искусству гораздо более, нежели Искусство — Жизни»; «Литература всегда превосходит жизнь. Она ей не подражает, а придает ей нужные для своих целей формы» (*Уайльд О.* Полн. собр. соч. 2-е изд. М.: Изд. В. М. Саблина, 1910. Т. 5: Искания / Пер. М. Языковой. С. 37, 39, 43).

³ вследствие этого (*лат.*)

⁴ претендующий быть (*фр.*)

⁵ Эллис цитирует здесь и далее (с сокращениями и неточностями) труд Шопенгауэра в переводе А. А. Фета. См.: *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление / Пер. А. Фета. 4-е изд. СПб.: Изд. А. Ф. Маркса, <1899>.

⁶ «Фауст», ч. 2, ст. 4715–4725 (акт I, сцена «Красивая местность»). Текст переложен терцинами, которых нет в оригинале. Ср. перевод Б. Пастернака: *Гёте И.-В.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1976. Т. 2. С. 186.

⁷ «Все преходящее — только подобие» (*нем.*); в переводе Б. Пастернака: «Все быстротечное — / Символ, сравнение» (Там же. С. 440).

⁸ само по себе (*нем.*)

⁹ «проклятых поэтов» (*фр.*)

¹⁰ Роман Ж. К. Гюисманса «Наоборот» (1884).

¹¹ Книга стихов Э. Верхарна «Les Villes tentaculaires» («Города-спруты», 1895).

¹² Наиболее полное воплощение эта идея нашла в статье А. Белого «Эмблематика смысла», впервые опубликованной в составе его книги «Символизм» (М., 1910).

¹³ Теоретико-эстетические работы Э. По — статья «Философия творчества» (1846), раскрывающая механизмы творческого процесса через опыт работы автора над поэмой «Ворон», лекция «Поэтический принцип» (1848), философская поэма в прозе «Эврика» (1848).

¹⁴ Эллис приводит сонет Бодлера в собственном переводе.

¹⁵ В своем изложении философско-эстетических взглядов Малларме Эллис опирается на книгу К. Моклера «L'Art en silence» (Paris, 1901). См.: *Дубровкин Р.* Стефан Малларме и Россия. Bern etc., 1998. С. 175–177.

¹⁶ «Так говорил Заратустра», ч. 1, фрагмент «О дарящей добродетели», 1. Ср. в переводе Ю. М. Антоновского: *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 54.

«ТРУДЫ И ДНИ»

РЕДАКЦИОННЫЕ МАНИФЕСТЫ

Публикуемые манифесты были помещены в 1-м номере двухмесячника московского издательства «Мусагет» «Труды и дни», выходявшего под редакцией А. Белого и Э. К. Метнера, и были призваны определить триединую задачу этого периодического органа издательства (основанного в 1909 г.). Согласно исходным установкам, деятельность предприятия осуществлялась по трем направлениям, которые были обозначены издательскими марками «Мусагет», «Орфей», «Логос». А. Белый свидетельствует в «Воспоминаниях о Блоке»: «Задуман <...> был „*Musaget*“ широко, распадаясь в три линии: в линию собственно „*Musageta*“, имеющего — литературные цели, в „*Orpheus*“, где строилась линия нашего мистического и морального устремления; и в линию „*Logos*“, философского обоснования проблемы культуры. В составе же „*Logos*“ действовали: Ф. А. Степун, С. И. Гессен, Б. В. Яковенко и Э. К. Метнер; в „*Musagete*“ — я, Эллис, Метнер; в „*Orpheus*“ — Петровский, Сизов, Киселев; все три линии стремились вытянуться возможно длиннее; внутри „*Musageta*“ всегда наблюдалась борьба трех тенденций (мистической, эстетической, философской)» (*Белый А.* О Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М., 1997. С. 348).

Линия «Логоса» в практике «Мусагета» сводилась главным образом к изданию одноименного международного журнала по философии культуры, выходявшего в России с 1910 г. под редакцией С. И. Гессена, Э. К. Метнера, Ф. А. Степуна (с 1911 г. — также Б. В. Яковенко) и объединявшего, главным образом, философов-неокантианцев; деятельность «логосцев» в рамках «Мусагета» была до известной степени автономной (см.: *Безродный М. В.* Из истории русского неокантианства (журнал «Логос» и его редакторы) // Лица: Биограф. альм. М.; СПб., 1992. Вып. 1. С. 372–397). Более тесно были сближены линии «Орфея» (религиозно-мистическая) и собственно «Мусагета» (эстетико-культурологическая); практически деятель-

Впервые: Труды и дни. 1912. № 1. С. 53–75.



Обложка журнала «Труды и дни». 1912. № 1

ность «Орфея» свелась к выпуску в свет шести книг: *Рэйсбрук Удивительный*. Одевание духовного брака / Вступ. ст. М. Мэтерлинка; Пер. М. Сизова (1910); *Гераклит Ефесский*. Фрагменты / Пер. Вл. Нилендера (1910); *Мейстер Экхарт*. Проповеди / Пер. М. В. Сабашниковой (1912); Цветочки святого Франциска Ассизского / Пер. А. П. Печковского; Вступ. ст. С. Н. Дурьлина (1913); *Сведенборг Э.* Увеселения премудрости о любви супружественной / Пер. автора неизвестного; Издал по рукописи 1850 года В. Пашуканис (1914); *Бёме Я.* Аурага, или Утренняя Заря в восхождении / Пер. Ал. Петровского (1914). Подробнее о литературной и идейно-эстетической позиции «Мусагета» и «мусагетского» журнала «Труды и дни» см.: *Лавров А. В.* «Труды и дни» // Русская литература и журналистика начала XX века, 1905–1917: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984. С. 191–211; *Толстых Г. А.* Издательство «Мусагет» // Книга: Исследования и материалы. М., 1988. Сб. LVI. С. 112–133; *Безродный М. В.* 1) Издательство «Мусагет»: групповой портрет на фоне модернизма // Русская литература. 1998. № 2. С. 119–131; 2) Из истории русского германофильства: издательство «Мусагет» // Исследования по истории русской мысли: Ежегодник за 1999 год. М., 1999. С. 157–158; 3) Издательство «Мусагет» // Книжное дело в России в XIX – начале XX века: Сб. науч. тр. СПб., 2004. Вып. 12. С. 40–56.



Эмилий Метнер



Эмилий Карлович Метнер (основной литературный псевдоним Вольфинг; 1872–1936) — музыкальный и литературный критик, философ-культуролог, основатель и руководитель издательства «Мусагет». С кругом русских символистов сблизился через Андрея Белого, с которым с начала 1900-х гг. состоял в близкой дружбе и интенсивной переписке; вместе с Белым и Эллисом выработал основную концепцию деятельности и литературно-тактическую линию «Мусагета» (о Метнере — руководителе «Мусагета» см. публикации: *Фрумкина Н. А., Флейшман Л. С.* А. А. Блок между «Мусагетом» и «Сирином» // Блоковский сборник. Тарту, 1972. II. С. 385–397; В. И. Иванов и Э. К. Метнер. Переписка из двух миров / Вступ. ст. и публ. В. Сапова // Вопросы литературы. 1994. Вып. 2. С. 307–346; Вып. 3. С. 281–317; Неизданная переписка А. Блока и Э. К. Метнера / Публ., предисл. и коммент. А. В. Лаврова // Александр Блок: Исследования и материалы. СПб., 1988. С. 195–223). В «Мусагете» Метнер издал две свои

книги — «Модернизм и музыка. Статьи критические и полемические» (1912; под псевдонимом Вольфинг) и «Размышления о Гёте. Кн. 1. Разбор взглядов Р. Штейнера в связи с вопросами критицизма, символизма и оккультизма» (1914), в которой выразил свое резко критическое отношение к антропософии и оккультическим учениям в целом. С 1914 г. Метнер живет за границей (главным образом в Швейцарии и Германии), становится последователем швейцарского психолога и философа культуры К. Г. Юнга (см.: *Эткинд А.* Эрос невозможного: История психоанализа в России. СПб., 1993. С. 71–80). Наиболее развернутые сведения о Метнере — в монографии: *Юнггрен М.* Русский Мефистофель: Жизнь и творчество Эмилия Метнера. СПб., 2001.



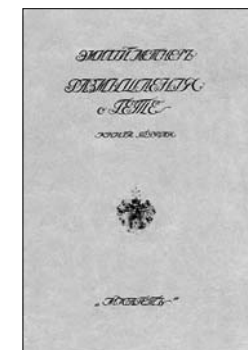
Федор Степун

Федор Августович Степун (Степпун; 1884–1965) — философ, историк и социолог культуры, прозаик, литературный критик. В 1902–1909 гг. изучал философию в Гейдельбергском университете (под руководством В. Виндельбанда), в 1910 г. защитил диссертацию «Wladimir Solowiew» (Leipzig, 1910). В 1910–1914 гг. — один из основателей и редакторов журнала «Логос» (написал совместно с С. И. Гессеном предисловие «От редакции» в 1-м номере русского издания). О своем сотрудничестве с «Мусагетом» Степун написал в книге воспоминаний «Бывшее и несбывшееся» (1956), где, в частности, вкратце осветил историю сотрудничества «логосцев» с издательством Метнера: «Войдя в „Мусагет“, мы почувствовали себя дома и с радостью принялись за работу. С „Мусагетом“ нас объединяло стремление духовно срастить русскую культуру с западной и подвести под интуицию и откровение русского творчества солидный, профессионально-технический фундамент. <...> Когда „студийная“ молодежь „Мусагета“ разбилась на группы для изучения вопросов культуры, я взял на себя руководство секцией по вопросам эстетики. Принимали мы с Яковенко <...> деятельное участие и в создании небольшого мусагетского журнала „Труды и дни“. <...> Мир и любовь между „Мусагетом“ и редакцией „Логоса“ длились, однако, недолго. В третьем томе своих воспоминаний Белый сам рассказал о том, как, охладев к Канту и неокантианству, он при поддержке Блока настоял на том, чтобы Метнер не возобновлял с нами контракта» (*Степун Ф.* Бывшее и несбывшееся. London, 1990. Т. 1. С. 282–283).

В 1922 г. Степун был выслан большевистскими властями в Германию, где продолжал интенсивную литературную и культурно-научную деятельность.



Книга Вольфинга <Э. К. Метнер> «Модернизм и музыка. Статьи критические и полемические» (М., 1912)



Метнер Э. К. Размышления о Гёте. Кн. 1 (М., 1914)



Ф. Степун. Около 1905. Фото

«МУСАГЕТ»

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО РЕДАКТОРА



Укоренился обычай, по которому издательства обнародывают уже в самом начале своей деятельности проспекты, указывающие на основные задачи нового учреждения и на то, какое направление намереваются дать труду своему лицу, входящие в его состав. Опыт показал, что почти всегда подобные «платформы», если не считать политико-общественных, оставались не проведенными в жизнь. Мы имеем, конечно, здесь в виду не рекламные воззвания, заранее осужденные остаться мертвою буквою, а вполне чистосердечно данные обещания, о другом исполнении которых мечтала объединенная издательством группа литераторов.

Не желая выдавать никаких обязательств и в то же время чувствуя необходимость сообщить читающей публике некоторые сведения о книгоиздательстве (характер которого недостаточно выясняется небольшим списком изданных и готовящихся книг), редакция «Мусагета» решила в первых номерах журнала «Труды и дни» поместить ряд статей ближайших сотрудников о «Мусагете», «Орфее», «Логосе» вместо того, чтобы торжественно опубликовать одну коллективно и дипломатично составленную программу, которая, обязывая и сковывая, все-таки не в состоянии отразить воззрений всех ее составителей.

В качестве редактора позволю себе также и я высказать несколько основных соображений; я изложу их, как того требует характер «вступительного слова», с наивозможной ясностью, не боясь общих мест, и попытаюсь формулировать свой взгляд на задачи нашего времени так, чтобы для всех единомышленников он оказался приемлемым: для одних, может быть, как минимум, для других как максимум их собственных устремлений.

Период «бури и натиска» новых творческих исканий художественного слова прошел с лозунгом «искусство для искусства» и под односторонним знаком Диониса (который, расставаясь с Аполлоном, становится по необходимости «сомнительным и лживым идеалом»¹). Не доработавшись до своего общего всезаключающего стиля, способного наложить особый отпечаток на переживаемую эпоху, новое течение скоро вошло в узкие берега красивого, но бездушного эстетства. Лишь очень немногим суждено было довести до «классицизма» стиля лич-

ную «романтичность» своей манеры: некоторые из крупных дарований ведут еще борьбу за свой индивидуальный стиль; многие устремились от гениальничанья к стилизаторству, то есть от псевдодионисизма к псевдоаполлинизму, что, конечно, знаменует собою переход типично-александрийский. То же самое приблизительно можно сказать и об остальных искусствах преимущественно изобразительных, ибо в музыке (более широкая культурная роль которой, данная ей Вагнером, едва успела начаться), если выделить несколько имен, налицо — окончательное помрачение художественного сознания и полнейший застой творчества: либо затхлый академизм, либо варварское декадентство самого дешевого типа в соединении с беспочвенною эстрадною виртуозностью.

Своего рода «бурю и натиск» переживало в последнее время и теперь еще переживает область веры. В напряженном искании истины о Боге можно также отметить два типичных устремления: одно (индивидуалистическое) — в сторону чисто личного опыта высших духовных переживаний, другое (коллективистическое) — в сторону подчинения началу соборному существующих ли церквей или иной какой-либо общины (например, теософской). При этом новое религиозное сознание привело некоторых к идейному разрыву с искусством и вообще с культурой; творчество потеряло в их глазах самостоятельную ценность и стало ими рассматриваться только как орудие выявления и способ проповедывания религиозных воззрений, не перебродивших еще до кристальной ясности вероучительного догмата.

Наконец, что касается современной философии, то она, очевидно, накануне наступления «бури и натиска»; наблюдается общая неудовлетворенность ею и раскол между дошедшим до изумительного технического совершенства и тончайшей разработанности т. н. научно-философским мышлением самодовлеющего успокоенного неокантианства и «дилетантическими» (с точки зрения последнего) явлениями различных философов прагматистов, миропредставлений мало осведомленных в философии естественников и проповедей монистов и теософов, безнадежно наивных в своем антикритицизме.

Распад нового направления в искусстве и в литературе, религиозное брожение и подготавливающийся перевал философского творчества, — все это наводит на мысль о некотором общем кризисе всей культуры. Как пройдет этот кризис и какие он даст результаты, предсказать трудно, но хочется



Марка издательства «Мусагет»

верить, что жаждущая выразиться новая религиозная мысль, пока являясь почти еще только чувством, в мучительной борьбе своей за форму, невольно внесет достойнейший мотив в художественное творчество, освежив и высветлив его от центра до периферии, и успеет проникнуть в замкнутые лаборатории философии, чтобы наряду с другими идеями принять участие в предстоящем метафизическом творчестве; хочется верить, что произойдет это все не насильственно, не через временное нарушение автономий искусства и философии (это было бы возвратом к тенденциозности и обскурантизму, впрочем едва ли в наше время осуществимым), — а вполне органически, при сохранении, без малейшего нарушения самостоятельности второстепенных, но однако важных задач философии и тем художества, правда, далеких от религиозных глубин. Хочется ждать также благотворных результатов от соприкосновения двух изошренностей: формы современного искусства, в особенности, конечно, искусства слова, с изошренностью мысли современной т. н. научной философии; желательным был бы возврат богоискателей к искусству (от коего ныне некоторые из них упорно отрекаются) и более доверчивое углубление их в кантианские учения, к которым они большею частью уже приближаются, как непримиримые враги.

* * *

Покидая эти широкие и далекие перспективы общих судеб всей культуры и возвращаясь в тесные рамки задач литературного издательства, которые, однако, в миниатюре не могут не отражать этих перспектив, надо признать вполне естественным, что именно в это время должна была зародиться идея «Мусагета»; это имя подчеркивает аполлинизм (вовсе не отрывая его однако от дионисизма) и отмежевывается от эстетства, ибо означает объединение всех видов творчества в согласном служении цели создания культуры.

При слове «культура» каждый вправе задать вопрос, что именно разумеют под этим благородным, но как будто расплывчатым термином, а также откуда и куда идут те, что поставили это слово на своем знамени.

Величайший «философ культуры» Ницше избегал давать определение этого понятия. Чаще всего он называет культуру единством художественного стиля, охватившим все жизненные проявления народа (см. например, Werke I. 183, 314).² «Единство художественного стиля» звучит несколько по-эстетски,

но именно только *звучит*: здесь важен, конечно, не стиль ради стиля, а наличность стилистической оправы как показатель, означающий сплоченность, сплетенность, соподчиненность культурных мотивов. «Красота есть форма целесообразности предмета, поскольку эта целесообразность в нем воспринимается без представления какой-либо цели».³ Эти слова Канта применимы и к культуре: процесс формования ее движется от интуитивно-предвосхищенного невыразимого знания культурно-должного к реализации этого должного; в этом смысле культура — как бы самоцель, но опять-таки и автономно-целевой характер ее ценен не как таковой, а потому, что только при его наличности и достижима через культуру (которая, конечно, является только *одним* из возможных путей) высшая задача человечества, его последняя цель, подобно тому, как действительно утилитарно оказывается как раз чистая наука, работа которой отвлечена от соображений практической пользы.

Эта последняя цель является определенной, не будучи определенной. Она живет в душе в виде Образа. Этот Образ может иметь в различных душах различное очертание и выражение. От этих очертаний и выражений зависит — куда невольно клонится руль корабля культуры, тогда как массовая работа, безлично — «объективная», в области знания, общественности, народного образования и т. п. есть лишь маневры корабельного экипажа, которые могут содействовать или задержать ход корабля в данном направлении, могут лишь несколько видоизменить последнее, но не дать его.

Держава культуры обнимает собою искусство и философски построенное мировоззрение. В состав последнего входит и религия как сложившееся вероучение и связанное с ним теоретическое и художественное творчество. Религиозные таинства и откровения, религия как внутренний опыт, высочайшее переживание, как не выявленная еще в догмате идея, конечно, сверхкультурны, но когда подобный внутренний опыт индивидуально закреплен поэтическими образами или умозрительными терминами, то создавшееся таким путем литературное произведение в зависимости от подлинности религиозного переживания и философской или эстетической ценности его изображения становится уже достоянием культурным. Творения мистиков выделены «Мусагетом» в особый ряд под наименованием: издания «Орфей».

Выше дано *материальное* определение культуры; что касается *формального*, то здесь (примыкая к Ницше) можно опре-

делить культуру как естественно проявляющуюся власть художественного и религиозного творчества над жизнью. Только власть культуры над жизнью не следует опять-таки понимать эстетски, как оформление жизни культурой, ради самого оформления, ради изящества жизни. (У Ницше целевой характер власти двоился.) Эта власть культуры над жизнью необходима для роста культуры как *пути*.

* * *

На религиозном моменте приходится остановиться особо, так как отношение его к другим моментам культуры служит предметом наиболее упорных споров. Дело в том, что многими отвергается самая возможность или допустимость включения религии в культуру; одно течение видит в этом интегрировании опасность для культуры (с таким отсталым мнением, конечно, считаться ныне нельзя), более же современное направление возражает против интегрирования, усматривая в нем словно унижение религии, должествующей, по воззрению одних, стоять вне культуры, сторонясь от нее, по мысли же других — над нею, являясь для нее директивом.

Мне представляется этот спор просто недоразумением. Ведь, сходя с высот отрешенного от мира благочестивого делания и покидая глубины внутреннего опыта, определяясь ближе для жизни всех, принимая формы в виде догматов и обрядов, религия неизбежно вступает в отношение соподчиненности с культурным творчеством, с искусством и с философией, нисколько не теряя при этом и своего сверхкультурного значения; с другой стороны, культура, сознательно внедряя в себя религиозные данные, вовсе не должна непременно стать от этого исключительно служанкой теологии, теософии или какой-нибудь церковной либо нецерковной формы; умышленно же замыкаясь от религии, культура тем не менее безотчетно продолжает вбирать в себя религиозные ценности, и тем энергичнее, чем подлиннее и выше становится ее творчество. Таким образом, указанное соотношение между культурой (и в частности философией) и религией необходимо; оно раз навсегда заложено в общей природе их и только искажается более или менее то в одну, то в другую сторону произволом человеческого рассудка.

Вопрос об этом соотношении наверное не раз будет обсуждаться на страницах «Трудов и дней». Поэтому я ограничусь здесь тем, что приведу свидетельства двух современных фи-

лософских знаменитостей совершенно противоположных направлений. Первая цитата взята мною из одного из последних сочинений неокантианца Риккерта («О понятии философии»); вторая — из «Всеобщей истории философии» последователя Шопенгауэра и ученика индусов Дейссена.

Риккерт пишет: «Мысль, что и религии тоже относятся к исторической культуре, поможет нам убедиться в том, что, отождествляя понятие ценности с понятием культурной ценности, мы отнюдь не сужаем его. Религия, по существу своему, выходит за пределы всякой культуры и истории, и философия точно так же всегда будет стремиться к сверх-историческому и трансцендентному. И все же, подобно религии, воплощающейся всегда в земной жизни, философия так же необходимо примыкает к историческому и имманентному, как к единственно доступному ей материалу, открывающему ей уже собственные ее проблемы. Только через историческое лежит путь к сверх-историческому. Лишь анализируя исторический материал, может философия подойти к миру ценностей» (Логос I, 1910).⁴

Дейссен пишет: «Не говоря уже о том, что всюду, в Индии, в Греции и в новое время, жизнеспособнейший и плодотворнейший росток, из которого выросла философия, пробился из почвы религии, приходится признать, что вплоть до современности и новая философия, как в хорошем, так и в плохом, находится едва ли менее под влиянием религиозной традиции, нежели преемственности философской, так что каждая попытка понять нынешнее состояние философии из корней ее ведет нас обратно столько же к Иисусу и Павлу, сколько к Платону и Аристотелю». (Allgemeine Geschichte der Philosophie. Erster Band, erste Abteilung, 1906; Vorrede).

* * *

Понятно, что, имея в виду задачу культуры, необходимо строго сосредоточиться на своеобразно отграниченной области, без чего легко затеряться в подробностях, пусть ценных, но прямого касательства к культуре не имеющих. Так, приходится отказаться от внесения в программу отдельных наук, в том числе и философских. Но разумеется, международный ежегодник «Логос», посвященный философии культуры, вправе касаться иногда и более специальных вопросов той или иной философской *науки*, тесно связанных с основной темой; таким же образом в других книгах «Мусагета» и на страницах «Трудов и дней», конечно, могут обсуждаться иногда очень специ-

альные вопросы эстетики и техники искусств (например, теория ритма);⁵ далее — проблемы мифологии, религии; наконец, народное творчество и связанные с ним вопросы этнологии и дифференциальной или индивидуализированной психологии, которая, приближаясь к столь важным для проблемы культуры исследованиям душевных свойств и особенностей народов и выдающихся их представителей, незаметно превращается из далеко не сложившейся еще науки в своеобразное полуйскусство (психогнозис)... Еще менее, нежели отдельными научными дисциплинами, возможно «Мусагету» пристально заниматься вопросами общественными, экономическими, политическими (в том числе и церковными): наука и цивилизация, имея каждая свои ближайшие интересы, образуют области, только влияющие, но не сливающиеся с областью культуры. Они должны останавливать на себе внимание лишь постольку, поскольку от них зависят условия, при которых возможны в данной исторической обстановке рождение и рост культуры. Последняя может отставать или уходить далеко вперед от науки и цивилизации, гармонизировать с ними или идти с ними вразрез. Культура имеет *свою* злбу дня, которая может совпадать и не совпадать с волнующими очередными вопросами знания и общественности. Люди, иногда мысленно не выделявшие культуры в особую теоретическую и практическую область, не замечают означенных совпадений, как чего-то словно само собою разумеющегося, и смеются или негодуют, когда им бросается в глаза несвоевременность или неуместность какого-либо художественного или религиозного явления.

При естественном росте культуры вопрос об ее принципах даже не возникает; но это не значит, что этих принципов нет: невысказанные, они живут в душе единиц (реже — целого общества или народа) и оттуда направляют ход развития, как это было уже сказано по поводу Образа последней цели. Чем органичнее развивается культура, тем менее возможна формулировка ее принципов. Сознательное построение культуры по заранее определенным схемам, если оно и могло бы быть вполне осуществлено, дало бы или прочные, но застывшие формы, искажающие жизнь, или нежизнеспособный пустоцвет; самый же факт такого действия свидетельствовал бы об отсутствии творческих сил.

Отсюда и органы печати, посвятившие себя задачам культуры, не обязаны начинать деятельности с определения своего культурного идеала и должны избегать начертания подробных

и точных программ. Такие программы, если их строго провести, лишат деятельность широты и гибкости; платформа же, сама слишком широкая и гибкая, не будет иметь никакого влияния на деятельность. Остается только обозначить задачу «Мусагета» как скромное участие в искании и проложении путей к культуре, области не только независимой от областей цивилизации и знания, но даже, ввиду более высоких своих целей, долженствующей властно воздействовать на весь строй жизни, а следовательно и на каждую отдельно взятую духовную деятельность.

Эмилий Метнер



«ОРФЕЙ»

I



Знаком «Орфея» отмечены, в ряду изданий «Мусагета», книги, составляющие серию избранных произведений литературы мистической. Избрание не предопределяется никакою догматическою тенденцией; но предпочтение отдается творениям, входящим в историческую связь развития мистики европейской, корни которой лежат, с одной стороны, в христианстве, с другой — в эллинизме. Критерием же принадлежности данного произведения к литературе мистической служит для «Мусагета» убеждение, что его возникновение обусловлено действительным внутренним опытом его творца, который оно достоверно изображает.

Значение познания, основанного на так называемом внутреннем опыте и именуемого обычно мистическим, в религиозной области — явно и бесспорно; не подвергается сомнению и его прагматическая действенность. Предрешать, в том или другом смысле и объеме, вопрос об объективной или научной его ценности было бы здесь неуместно и противоречило бы усвоенному издательством принципу догматического невмешательства. Но безусловно отрицательный ответ на другой теоретический вопрос, тесно связанный с первым, — на вопрос об изрекаемости этого познания сделал бы невозможным установление и применение вышеупомянутого критерия. «Мусагет» исходит, напротив, из допущения, что мистическое познание отчасти сообщаемо и что именно сообщаемость его



Рэйсбрук Удивительный. Одеяние духовного брака (М.: Мусагет, 1910)

осуществляет возможности символизма, как в искусстве, так и в умозрении.

Отсюда следует, что серия «Орфей» равно объемлет произведения поэзии и изложения философом, поскольку оба рода могут представлять достоверные свидетельства внутреннего опыта и рассматриваться как озаглавленные изображения мистического познания.

Символика художественная идет, правда, иными путями и говорит иным языком, нежели символика учительная. С детским, доверчивым и беспритязательным, простодушием сообщает она внутренне пережитое, наравне с извне воспринятым в образах, приблизительность и необязательность которых заранее предполагается. Но ее наивная иероглифика бывает, в лучших случаях, «достоинством навсегда» для всего человечества: меняются верования, падают системы, а вечный образ-символ пребывает постоянною величиной в зыблущейся феноменологии человеческого духа. Подобный неподвижной звезде, этот образ однажды на века отметил положение, занимаемое некоторою сущностью как понятием или постулатом понятия на небосводе нашего вселенского чувствования.

Символика учительная кажется притязательною на обязательность — и уже одним этим вызывает сопротивление. С другой стороны, она невольно, в большей или меньшей мере, рационализирует содержание внутреннего опыта — и тем пробуждает в нас недоверие. Но прежде чем судить ее, мы должны быть уверены, что понимаем ее язык. Быть может, в ее догматической настоятельности мы найдем аналогии четкому образу художественного символа, а в процессе рационализации — аналогии процессу символизации. Не входит ли в мистическую теорию элемент рационалистический в обратном отношении к степени ее завершенности? Символ статичен; стремление к раскрытию связи символов есть элемент процесса и становления в мистическом познании. Мысли, глубину которых мы непосредственно ощущаем, но которым недостает логической определенности и рассудочной последовательности, — чаще всего следы по не пройденным до конца тропам, недосозданные символы. Ясность есть осуществление; и каждая истинно глубокая мысль хотела бы пожертвовать своею глубиной и стать ясной — и плоской — истиной или детским уподоблением, но еще не совершилась, не уготовилась к этой последней жертве. Мысли глубокие подобны охотничьим сигналам из дебрей; они — призывы на тропу, в конце которой мыслитель свидетельствует

зримым некий свет. С ними нельзя ни спорить, ни соглашаться; они хотят быть пережитыми; их должно проверять опытом и оценивать по плодам. Если мысль содержит в себе неразложимый элемент внутреннего опыта, она может и достойна быть лишь одним: она — путь.

Чтение произведений символики учительной было бы бесплодно без этого проникновения в душу их творцов; но при некоторой способности сочувствования и доброй воле к нему оно может полезно упражнять медитативные энергии современного человека. Типический сын «нервного века», при своих свойствах рассеянности и неустойчивого душевного равновесия, сознает себя более сложно, но и более смутно, чем люди прежних времен. В своем внутреннем мире он не находит расчлененности и координации. Акты сознания, долженствующие совершаться в недоступном внешней зыби восприятий внутреннем средоточии существа, он переносит в свою чувственную периферию. Интенсивность восприимчивости, при экстенсивности обработки воспринимаемого, делает этот тип поверхностным: он импрессионистически порывист и самолюбиво уязвим. Плодом углубления в свидетельства подлинного внутреннего опыта, творческого в духе и в жизни может явиться исправление и оздоровление присущих человеческому сознанию сил, аналогичных электромагнитической полярности. Для типически современного человека полярно противоположны его слитное и хаотическое *я* — с одной стороны, с другой — слитная и хаотическая данность внешнего мира — пугающее его своею косной и враждебной громадой *не-я*. Правильное расположение полярных сил, обращающее человека в живой и могущественный магнит, — открывающее ему пути познания одновременно дневного и ночного, рационального и иррационального, в отчетливой раздельности и гармонии обеих самостоятельных сфер, — возвращающее его к творческому инстинкту в разуме, а не в безумии, — укрепляющее его религиозную волю в совпадении с его духовною свободой, — есть живое чувство противоположности *я* внешнего и *я* внутреннего, брак между духом, определяющим себя в категории богосыновства, и душою (Психеей), или «душевым телом», «рабочю Господней» и невестою освобождаемой. Русское общество явило многими признаками свой голод сверхчувственного познания; но слишком часто этот голод удовлетворяется вредными суррогатами здоровой пищи. Доверчивое и вместе независимое изучение классических произведений мистики



Гераклит Ефесский.
Фрагменты
(М.: Мусагет, 1910)



Мейстер Эрхарт.
«Духовные проповеди
и рассуждения»
(М.: Мусагет, 1912)

здесь значит то же, что занятия серьезной музыкой при живом пробуждении музыкального чувства.

Мусагет — «водитель Муз». Вокруг лучезарного лирика движется согласный хоровод богинь — дочерей Памяти. Как планетные души окрест солнца, движась, творят они гармонию сфер. Кто был, для эллинов, божественный вождь хора? Одни говорили: «Аполлон»; другие: «Дионис». Третьи — младшие сыны древней Эллады — утверждали мистическое единство обоих. «Их двое, но они — одно», говорили эти: «нераздельны и неслиянны оба лица дельфийского бога». Но кто же, для эллинов, был Орфей? Пророк тех обоих, и больший пророка: их ипостась на земле, двуликий, таинственный воплотитель обоих. Лирник, как Феб, и устроитель ритма (Eurhythmos), он пел в ночи строй звучащих сфер и вызывал их движением солнце, сам — ночное солнце, как Дионис, и страстотерпец, как он. Мусагет мистический есть Орфей, солнце темных недр, логос глубинного, внутренне-опытного познания. Орфей — движущее мир, творческое Слово; и Бога-Слово знаменует он в христианской символической перифразе. Орфей — начало строя в хаосе; заклинатель хаоса и его освободитель в строе. Призвать имя Орфея значит воззвать божественно-организующую силу Логоса во мраке последних глубин личности, не могущей без него осознать собственное бытие: «*fiat Lux*».⁶

Вячеслав Иванов

II

Проблема культуры есть сложнейшая проблема наших дней. Понятие о культуре кроет не одно противоречие; следует путем философским, мы не в состоянии примирить основные противоречия между национальной и сверхнациональной культурой; эта же невозможность встречается нас в попытках эстетического обоснования культуры; религиозный догматизм также не в состоянии осветить и примирить многообразную сложность путей культуры. В этом смысле решение основных задач культуры стоит в связи с сочетанием элементов разнообразных систем мысли и опыта.

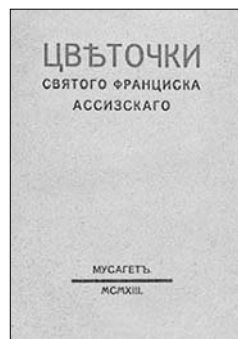
Те искания последнего синтеза, о которых красноречиво говорит нам история, переживаем мы теперь; все те синтетические системы, в которых отобразилось это искание, отчетливей говорят нашему сознанию: платонизм, пифагорейство, александрийский период; вместе с тем отчетливей стоят перед нами органически цельные жизненные пути, в которых опытно

воплотились синтетические попытки прошлого: элевсинские мистерии, христианство. Религиозно-философские системы и многообразная религиозная практика являются живыми ответами на вопрос о последних целях культуры.

Мы их сызнова переживаем теперь вместе с новыми монистическими попытками теософии и неогностицизма. Это стремление к монизму разбивалось часто в истории о теоретический и жизненный дуализм; культура насковозь дуалистична; но она возможна под условием не данного в истории монистического принципа; найти, осознать этот принцип и связать его с современностью — вот задача культуры. Только религиозное освещение последних судеб культуры приближает нас к осознанию этого принципа: дуалистический характер культуры разрешается в религиозный закон: противоречия между прошлым (нацией) и будущим (сверхнациональным), теорией и практикой, познанием и творчеством, неразрешимые в принципе, становятся вечными двигателями культуры, как только они осознаны, как подлинные основы жизненной трагедии; просветление, преобразование есть религиозная цель трагедии жизни, а вместе с тем и трагедии культуры.

Начало всякой культуры в произвольном, в стихийном творчестве нации, открывающей путь образами своего творчества; в этом смысле культура начинается с откровения; в основе ее лежит религиозная истина; эта истина запечатлевается в прошлом в той или иной исторической форме; впоследствии религиозные традиции участвуют и в создании быта, и в создании правового строя; более всего впечатлеваются они в философии и поэзии; далее: момент откровения сменяется моментами осознания непосредственно открываемого; это осознание рисует последовательные ступени образующихся наук, естественно стремящихся оторваться от родимого корня в поисках своего метода. Осознание откровения разлагает с течением времени единство национальной культуры; предстоящая сложность заслоняет единство первоисточков; с течением времени мы приходим к необходимости снова и снова объединить все растущую сложность жизни; так, по-новому возвращаемся мы к исканию религиозного единства культуры; это единство преподносится нам не как единство первоисточка, а как единство последних целей культуры.

Мы сочетаем тогда элементы сложности; наступает момент стремления к культурному синтезу; начинается эпоха постро-



Обложка книги «Цветочки святого Франциска Ассизского» (М., 1913)



Сведенборг Э. Увеселения премудрости о любви супружеской (М.: Мусагет, 1914)



Тит. лит книги Э. Сведенборга «Увеселения премудрости о любви супружеской» (М.: Мусагет, 1914)

ения всевозможных систем. Это теоретическое стремление к синтезу совпадает, — или чаще предшествует практическому осуществлению этого единства; является ряд попыток перекинуть мост от теории к практике; *синтетизм* получает тогда неизбежно форму *символизма*; воплощение символизма в жизнь совпадает с моментом начала нового религиозного творчества; это творчество есть лишь *новый* прием подойти к истинам вечным.

Расширение философии и эстетики в культуре происходит путем восхождения от частного к общему; в исторической религии берется отношение вечного к временному исходя из опыта уже бывших синтезов, символов, воплощений: историческая религия освещает вопросы искомой культуры в свете вечных истин, уже отчасти достигнутых былыми синтезами.

Разнообразны пути восхождения к вечному. Греческая философия в этом смысле расширялась через искание вечных критериев разума; греческая мифология — через углубление в практике мистерий; образы этой мифологии становились масками более глубоких образов, покрывающих до времени их еще не раскрытый смысл; пробегая ряд уже бывших религиозных систем, от более высоких до примитивных, мы встречаемся с *покровением* высоких религиозных истин разнообразными масками; пробегая этот же ряд систем в обратном порядке, мы наталкиваемся на *откровение* этих истин, высвобождение их из-под мифологических масок древности. В этом смысле не раз в сокровенном своем толковании прикасалась религия Греции к истинам более высоких религий: из-под греческой маски не раз появлялось пред нами само страдающее и воскресающее Божество.

Наша эпоха своеобразно восходит к искомому нами синтезу: в искусстве более, чем когда-либо, прозвучала мистическая нота; под преходящими образами искусства чаще видим мы непреходящий их смысл. Это-то соединение, вернее, соподчинение смыслов, заключенных в материальном образе искусства, называем мы *пока* символизмом. Всякое подлинное искусство в этом смысле для нас *символично*. Ныне мы все же не можем остановиться на *символе*; чаще и чаще спрашиваем мы себя: «Данный *символ* есть символ *чего?*» Что всякого символа может быть только религиозной реальностью, многократно, многообразно запечатленной в материальной образности искусств. И поскольку в христианстве видим мы подлинный синтез самих религий, постольку центральный образ его есть для нас

образ последней цели культуры. Обращая взгляд назад, мы видим ряды символических образов, *покровенно* выражающих в христианстве *открытый* образ; в этом смысле можно говорить о иерархической системе религиозных образов, соподчиненных центральному образу всех религий. Искание этих соподчинений открывает нам сокровенный смысл исторических религиозных форм; *непроизвольный символизм* становится *произвольной символикой*; религиозная культура начинается там, где такая *символика* есть.

Объединяя серию наших книг под названием «*Орфей*», мы должны осознать, что разумеем мы под Орфеем.

Современность живее всего восходит к религии чрез искусство, музыкальная стихия искусства есть стихия творчества вообще. В образе музыканта Орфея, заставлявшего плясать камни, мы имеем символ глубочайшего напряжения творчества вообще; музыка — последнее углубление искусства; в музыке инстинктивно соприкасаемся мы с реальной основой искусства, с жизненным его углублением. В Греции изначальной стихией искусства была изначальная религиозная стихия, отразившаяся в дионисических культах. Орфей же являлся воплощением бога Диониса. Поскольку просветленные вершины стихии Диониса непроизвольно сливались со стихией самого христианства, постольку Орфей является для нас символом самого Христа.

Катакомбный образ Орфея как символ христианский, является и нашим символом. Просветленное, подлинное христианство светит нам сквозь техническую сложность многообразных путей культуры как единая их связующая последняя цель. Эта цель в современности не адекватна путям существующей культурной работы; она — одушевляющее их чаяние.

Орфей является, так сказать, маскою нашего сознания — сознания современностью отвергаемой истины; истина та является нашею катакомбой, но у входа той катакомбы, соединяющего с миром и нас, — маска Орфея. Светочем сознания катакомбы есть реально раскрытая *любовь* в совершенной *свободе*.

На поверхности научно-философской и эстетической жизни современности совершается упорная работа осознания многообразно ветвистых путей культуры; но мы верим, что в глубине человеческого духа совершается *откровение* покровенной символики; мы верим, что осознание высочайших символов творчества пресуществит эти символы, как *реальную символику*. В этом смысле не только *Аполлон Мусагет* ограничивается



Беме Я. Aurora, или Утренняя Заря в восхождении (М.: Мусагет, 1914)

Орфеем как своим последним пределом, но и сам, пресуществленный *Орфеем*, начинает в нем и дышать, и жить: расплавляется окаменелая маска искусства; и холодный мрамор его получает движение: ибо и камни кумиров приводит в движенье *Орфей*.

В гимнах *Орфея* перед нами остатки священного ритуала; а по контурам этого ритуала мы восходим к более высокой религии. Элементы орфизма как мистической практики являются и кровью, и нервами многих памятников греческой мысли; эта мысль по-новому ныне просвещается и высветляется в религиозном свете; в таком свете представшая мысль являет собой как бы модель крыльев; мы ждем этих крыльев; мы верим, что крылья те не будут созданы Дедалом новой системы; нет, эти крылья естественно будут у нас вырастать из органического усвоения символов прошлого.

Этими символами конкретного религиозного пути являются для нас и системы средневековой мистики, и системы мистики Возрождения; мы хотим их по-новому понимать; не теоретической истины мы в них ищем; мы в них ищем истины символической, твердо помня, что истина символическая, обращенная к внутреннему переживанию, лишь условно передает единство некоторого воплощенного в жизни пути.

Настоящее нашей культуры — *в осознании*; ее будущее — *в откровении*. Настоящее — в изучении летательных аппаратов; будущее — *в свободном* полете религиозной *любви*.

Изживая многообразие теории недавнего прошлого, современность вынуждена искать органической цельности; эта цельность может быть отражением *вечного* на земле; эту цельность можем или *заново* сотворить; или можем мы творчески воспринять *вечное в старом*. К этому стремились оба великие художники, мудрецы недавнего, нас волнующего прошлого: Ницше и Вагнер. К первому порывался Ницше; порывался Вагнер ко второму. И в последнем пути мы усматриваем более величия.

Но и следуя второму пути, пути Вагнера, мы стоим перед двумя задачами: перед нами задача отыскания ключа к сознательному пониманию не вовсе понятой символики предлежащих мистических систем; перед нами задача произвольного восприятия в духе их как музыкальных звучаний. Соединить то и другое в себе и есть задача искомой нашей эпохой религиозной культуры.

И потому-то важно изучение вечных памятников образцовой мистической литературы; и потому-то важно искусство их понимать. Произвольный мистицизм современного ис-

кусства научил нас многое *видеть и слышать*, чего не умели мы видеть и слышать в эпоху недавнего прошлого. *Новое* современного искусства не оказалось ли преддверием, подготовившим нашу душу к восприятию духовных откровений, не раз совершавшихся в истории. Как знать, не окажется ли *новый* взгляд, которым подарило нас искусство недавнего прошлого, необходимым условием к усвоению вечного. Как знать, не окажется ли решение мучащих нас *по-новому* религиозных проблем возможно в свете тех исторических памятников мистики, которых мы мало знаем, которых доселе и вовсе не хотели мы знать.

«*Орфей*» обращается к «*Мусагету*». «*Орфей*» для этой задачи протягивает к нему свою лиру. Пусть серия книг *Орфей* является лишь серией *Мусагета*; с точки зрения *Орфея* он — его сокровенная душа.

Андрей Белый



«Логос»



Призванная, как размерами своей души, так и своими историческими судьбами к существенному участию в построении того космоса ценностей, который мы все именуем «европейской культурой», молодая Россия долгое время молча простояла вдали от всех идейных движений упорно созидавшейся Европы.

Безумны и безусловно неправильны те обвинения, которыми одинокий Чаадаев горько заклеил любимую им родину, но самый факт одиночества и безумия этого большого мыслителя как в своем отечестве, так и в Европе, есть глубочайшая истина об историческом лике и об исторической роли России. Где-то далеко, далеко, в том мраке, который для каждого человека и для каждого народа опоясывает горизонт его жизни и постижения, утонули для нас вершины Возрождения и только бледным заревом окрасились через 200 лет иные вершины — Великой французской революции.

Только 1812 год и предпоследний акт мировой трагедии Наполеона поставил духовные силы России, проявившиеся до тех пор лишь в одиноких порывах и подвигах, в непрерывное творческое отношение к европейской культуре. Это творческое участие в грядущих судьбах Европы требовало от России су-

щественного усвоения основных ее переживаний. В ближайшее столетие мы изжили века. *Но такое великое нарушение перспектив времени и ритма развития сразу же сильно исказило духовный облик начавшей слагаться России.* Так, уже в самом начале нашей новой жизни нам пришлось, и притом одновременно, утверждать для себя и наследие французской революции с ее идеологией, и наследие идеалистической культуры Германии. Но последняя воздвигалась в значительной степени в целительном противоречии к первой. Утверждая два противоборствующих начала как две вехи подлинных путей нашего духа, мы тем самым неизбежно поселяли великий раздор в самую сердцевину нашей жизни.

Теоретически сильные правдой немецкого идеализма, славянофилы оказывались беспомощными перед лицом практических запросов русской жизни, еще отмеченной стремлениями французской революции; практически же чуткие мудростью французской революции западники оказывались наивными и безответными перед лицом русской мысли, уже отмеченной проблемами идеалистической философии. Так распалось в России зреющее в ней великое слово, еще бессильное у руля жизни, и ее насущное дело, безответное на вершине мысли.

Так вырастал и слагался основной недуг русской жизни: глубокое раздвоение между бессознательной жизнью России и ее безжизненным сознанием. Ощущение этого недуга — самая сильная мука наших дней; острая постановка проблемы культуры — вернейшее средство к ее исцелению.

А потому: *что такое культура?*

Как бы сильно ни отличались друг от друга все мирозерцания, все же они могут быть приведены к одному знаменателю, ибо каждое из них обязано с одной стороны указать свой высший принцип и идеал, с другой же, так или иначе связать этот идеал с жизнью и назначением человека. Называя далее такой высший принцип Богом, а Его связь с человеческой жизнью — путем, мы сможем без всякой натяжки определить основную сущность всякого мирозерцания как учение о неустанном свершении человеком его пути к Богу.

При всей схематизирующей широте этой формулы, она все же устанавливает весьма важное положение о том, что всякая серьезно изживаемая жизнь всегда должна быть отмечена знаком религиозного самосовершенствования.

И вот такая восходящая к своему зениту жизнь человека или народа неминуемо сталкивается со всем обилием тех разбросанных в веках и пространствах религиозных, художественных и философских форм, которые мы именуем благами или ценностями культуры. Вырастают вопросы — в какое взаимоотношение могут и должны встать восходящая к своей вершине жизнь и все бесконечное обилие культурных благ?

Даст ли всякое сочетание тот специфический феномен, который мы называем *подлинной культурностью* человека и народа или нет; а если нет, если его дает не каждое, то какое же из всех возможных осмысливаем мы в конце концов в формуле *подлинной культурности*?

Всюду, где в жизни встречаются две силы, а в мысли два принципа, между ними по всему существу дела возможно двойное отношение. Они или вступят в борьбу друг с другом, или сольются в новую, более сложную и богатую жизнь.

Окончательная форма борьбы есть форма победы. А потому, стремясь рассмотреть борьбу свершающейся жизни с обилием культурных благ в ее окончательной форме, мы должны будем рассмотреть: 1) форму победы «жизни» над «культурой», а во-вторых, форму победы «культуры» над «жизнью».

В первом случае мы получим картину личного или народного духа, идущего к свершению своей правды и своих судеб помимо всех обликов так или иначе кристаллизовавшейся культуры; картину богатой мистической жизни, но и картину завершенной культурной безобразности (а с иной точки зрения, быть может, и безобразности). Оставляя вопрос оценки этого идеала в данном контексте мысли вполне открытым, мы резко противопоставляем его, как идеал «внекультурной святости», нашему понятию «подлинной культурности».

Во втором случае мы получим картину мертвых культурных окаменелостей, в которых иссякли священные родники жизни, картину бесконечного обилия разрозненных обликов культурных благ, но и картину полного оскудения религиозно-целостной жизни. Не входя в более детальное рассмотрение этого мертво-музейного идеала, мы, однако, резко противопоставляем его, как идеал «антикультурной цивилизации», нашему понятию «подлинной культурности».

Итак, борьба между религиозно-устремленной жизнью и теми чувствами, которые веют нам в душу с вековых вершин горного кряжа культуры, отнюдь не порождает того явления, что все мы именуем подлинной культурностью. Ее идеал выраста-

ет лишь там, где ищущая своего завершения и своей целостности (и в этом искании неминуемо религиозная) душа человека пользуется всеми формами уже кристаллизовавшейся культуры как средствами наиболее полного достижения этой своей сокровеннейшей цели и, с другой стороны, там, где та же душа, но уже творчески целостная утверждается в веках и народах в законченных образах совершенных культурных творений.

Подлинная культурность, значит, зреет лишь там, где все великие культурные образы ощущаются свершающейся душою отдельной личности или целого народа теми священными окнами храма, сквозь которые проливаются в мир гимны молящихся и нисходит к ним в душу лучистая благодать вечного света.

Все эти мысли и образы могут быть четко сформулированы в следующих положениях. Идеал «подлинной культурности» определяется: 1) твердою верою в религиозные корни всякого истинного культурного творчества и в религиозно-символическое значение всех ценностей мировой культуры; 2) решительным требованием свободного и автономного развития всех областей культуры в безусловном и исключительном подчинении внутреннему *телосу*⁷ каждой отдельной области; 3) принципиальным отклонением какого бы то ни было вмешательства религиозно-философского догматизма в работу отдельных областей культуры. Отклонение такого вмешательства сильно тем убеждением, что религиозное единство отдельных областей творчества, этих монад духа — изначально и свободно предустановлено в абсолютной сущности Божеской монады, а потому бессмысленно и излишне его насильственное установление в относительной сфере человеческой воли и человеческого знания.

Положительное решение проблемы религиозного единства культуры правомерно исключительно в смысле утверждения безусловной религиозности глубоко скрытых в жизни корней творчества и совершенно незаконно в своем стремлении к построению такой иерархии культурных ценностей, в которой все области творчества были бы существенно предопределены венчающей сферой религиозно-догматических положений.

Говоря иначе, *sub specie*⁸ последних вопросов, каждый религиозно живущий человек осознает себя двояко: он *дан* себе как *творение Божие*, он *задан* себе как *творец своих богов*. И вот важнее всех постижений то постижение, что человек-*творение* настолько же больше человека-*творца*, насколько творческий

акт Бога сильнее и совершеннее творческого акта человека. Откуда и явствует, что как бы человек ни напрягал своих творческих сил, он никогда не сможет претворить свою последнюю сущность, свое глубинное религиозное *единство* в свое последнее *достижение*, в религиозное *объединение* всех своих дел и служений в одной венчающей вершине. (Считаю своим долгом оговориться, что правомерность такого решения может быть окончательно выяснена и утверждена лишь в связи с постановкою и разрешением вопроса об откровении и благодати.) Отказ от такого претворения есть жертвенное служение покорных, стремление к нему — бессильный порыв непокорных к творческому уравниванию Бога и человека.

История назовет нам не одну эпоху и не одну великую жизнь, исполненных такими люциферианскими устремлениями. Все они отмечены одним и тем же явлением: уничтожением свободного единства духа жизни, религиозно-насильственным объединением его проявлений. А потому очерченный нами выше идеал подлинной культурности, органически требующий их свободного и полного расцвета, будет всегда поклоняться *Богу религиозно-целостной жизни* и будет всегда отстраняться от *дьявола религиозно-синтетической культуры*.

Заболевшая, в минуту своего вступления в общеевропейский совет культурного зодчества, тяжелою необходимостью асимметрического развития своего религиозно-жизненного и культурно-творческого ряда, Россия наших дней уже предчувствует свое исцеление и уже исцеляется своею верою в грядущую организованность своих духовных сил в целостном идеале подлинной культурности.

Конструированный двумя полюсами всепорождающей религиозной жизни и свободно слагающихся областей творчества, идеал этот неминуемо зажжет культурное сознание России великою жаждою оберегать и питать, с одной, стороны столь богатую великими словами и немую в величайших словах древне-мистическую традицию народов, а с другой — те оформляющие силы духа, которые, проливаясь в мир, застывают в нем безмолвным многовершинным кряжем объективных культурных ценностей.

Для каждого народа, желающего свершить орбиту подлинной культурности, бесконечно важно постоянно склоняться своим внутренним слухом к священным гимнам Орфея, т. е. существенно изживать действительно-конкретную мистическую связь со святынею вечности. Но это, согласно нашему идеалу

культурности, питающее единение с мирами иными не должно становиться на пути нашего служения здешним богам. Гимны Орфея не должны звучать соблазнительными песнями очаровательниц сирен, что топят корабли в тех же пучинах и волнах, по которым стремились они к еще неизведанным далям.

Второй полюс раскрытого нами идеала покоится в мире объективных творений. Он требует от нас, чтобы мы жертвенно оторвались от мистических глубин жизни, в которых стремятся угаснуть все формы творчества, и чтобы мы обернулись к строительству священного града культуры, с его вознесенными главами религии, искусства и философии. Он требует от нас, чтобы мы переживания наши, отмеченные знаком Орфея, осилили бы в строгих и объективных формах того высокого искусства, которому вечный покровитель Аполлон Мусагет, чтобы отдали их организующей силе Логоса и обрели бы их снова в законченной форме метафизически-символизирующей системы.

Этими положениями определяется подлинная сущность логизма, прочно устанавливается место и смысл философии.

Федор Степун



¹ Строка из стихотворения Пушкина «В начале жизни школу помню я...».

² Отсылка к лейпцигскому изданию (1903–1913) сочинений Фр. Ницше в 19 томах.

³ Формулировка III момента суждения вкуса в «Критике способности суждения». См.: *Кант И.* Критика способности суждения / Пер. Н. М. Соколова. М., 1898. С. 84–85.

⁴ Цитируется статья Г. Риккерта «О понятии философии».

⁵ Это указание подразумевает, прежде всего, вероятность появления на страницах «мусагетских» изданий публикаций, отражающих деятельность Ритмического кружка, который был организован при «Мусагете» А. Белым в 1910 г. Подготовленный Ритмическим кружком и набранный для «Трудов и дней» «Учебник ритма» не был, однако, тогда опубликован. См.: *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* О стиховедческом наследии Андрея Белого // Структура и семиотика художественного текста. Тарту, 1981. С. 105–106, 119–131. (Тр. по знаковым системам; XII. Учен. зап. Тарт. гос. ун-та; Вып. 515).

⁶ Быт. 1: 3 («Да будет свет» — *лат.*).

⁷ Τέλος (*греч.*) — результат, завершение, цель.

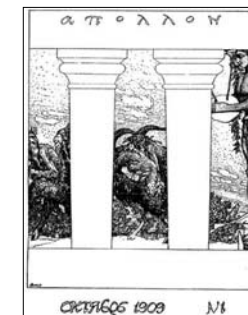
⁸ под углом зрения (*лат.*)



Постсимволизм

Рубеж 1900–1910-х гг. — хронологическая граница между двумя стилевыми формациями — символистской и постсимволистской. Выразителем новых идейно-эстетических и художественных тенденций в модернизме стал журнал «Аполлон» (редактор С. К. Маковский), предоставивший свои страницы для подведения итогов символизма и объединивший его оппонентов. Редакционное вступление к первому номеру явилось своего рода манифестом, в подготовке которого, помимо самого редактора, а также Вяч. Иванова и А. Н. Бенуа, непосредственное участие принимал И. Ф. Анненский, приверженец «ассоциативного символизма» (о его роли в выработке программы журнала см. во вступ. статье к публ.: *Анненский И. Ф.* Письма к С. К. Маковскому / Публ. А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика // *Ежегодник РО ИД.* 1976. С. 222–228). Современному искусству был предписан «широкий путь „аполлонизма“ — «строгое искание красоты», движение «к новой правде, к глубоко сознательному и стройному творчеству: от разрозненных опытов — к закономерному мастерству, от расплывчатых эффектов — к стилю, к прекрасной форме и животворящей мечте» (Аполлон. 1909. № 1 (Окт.). Отд. I. С. 3–4). Новая эстетическая ориентация была отражена и в эмблематике названия журнала: бог Аполлон, покровитель искусств, символ «стройного», просветленного искусства высокой классики, противопоставлялся Дионису — символу иррационального, экстатического творчества, ставшего к тому времени синонимом символистского искусства.

Идея «сильного и жизненного искусства за пределами болезненного распада духа и лже-новаторства», опирающегося на «законы культурной преемственности», легли в основу эстетической программы «молодой редакции» журнала (М. А. Кузмин, Н. С. Гумилев, С. А. Ауслендер при участии А. Н. Бенуа, Л. С. Бакста, М. А. Волошина). К сотрудничеству были приглашены Вяч. Иванов и В. Брюсов, однако свои творческие замыс-



Обложка журнала «Аполлон». 1909. № 1

лы редактор связывал с новым поколением, которое отвергло символистский «канон» и символистскую систему ценностей, в значительной степени релитивизировав ее. Маковский взял последовательный курс на объединение «„модернистов“ разных оттенков» без «доктринерства», «лозунгов» и «„кружковой“ программы» (Переписка В. И. Иванова с С. К. Маковским / Подгот. текста Н. А. Богомолова и С. С. Гречишкина, вступ. ст. Н. А. Богомолова, коммент. Н. А. Богомолова и О. А. Кузнецовой // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 137–164. (Ист.-лит. серия; Вып. 1: Вячеслав Иванов: Материалы и публикации / Сост. Н. В. Котрелев)). Идейное кредо журнала было отчетливо сформулировано Маковским к письму к секретарю редакции Е. А. Зноско-Боровскому от 3 февраля 1910 г., где идеологическому давлению «теургического символизма» были противопоставлены критерии эстетического порядка: «... разве журнал хуже от того, что нет в нем „идеологии“? Кому нужны эти русские вещания, эти доморощенные рацеи интеллигентского направлення? Разве искусство, хорошее, подлинное искусство, само по себе — не достаточно *объединяющая* идея для журнала? <...> Вкус, выбор, общий тон — вот что создает „физиономию“, о которой так беспокоится Вяч. Иванов. И эта „физиономия“ у „Аполлона“ есть <...>. Я никогда не назвал бы „молодую редакцию“ безыдейной, но наша молодежь прежде всего — *деловая*, а не праздноболтающая о литературе, и мне чрезвычайно нравится это деловое настроение без философских эквилибристик» (Там же. С. 155).

Подобные художественные установки отчасти воскрешали самодовлеющий эстетизм «Мира искусства» и одновременно намечали те стилевые тенденции, которые найдут воплощение в разных видах искусства и получают название «неоклассицизма», осмысляемого как альтернатива «стилю модерн» начала века. Программное самоопределение «аполлонизма» было расценено критикой как реакция на «декадентство» и духовный максимализм предшествующего периода развития «нового искусства»: «„Аполлон“ не хочет достоевщины, чужд максимализма, отворачивается от бездн нищезанятия и декадентства» (Утро России. 1910. 27 февр.). (Об идейно-эстетической программе журнала подробнее см.: *Агеев А.* Отдел критики журнала «Аполлон» как выражение новых тенденций в литературе (1909–1912 гг.) // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1979. С. 38–47; *Корецкая И. В.* «Аполлон» // Русская литература и журналистика начала XX века, 1905–



С. К. Маковский

1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984. С. 226–230).

Программными для «Аполлона» в процессе выработки новых теоретико-художественных ориентаций стали критические и эссеистические выступления М. Кузмина («О прекрасной ясности», см. с. 588–593 [594] наст. изд.), М. Волошина («Архаизм в русской живописи», «Анри де Ренье», см. с. 573–578 [584] наст. изд.), Л. Бакста («Пути классицизма в искусстве»), Н. Гумилева («Жизнь стиха», см. с. 615–624 [627] наст. изд., «Теофиль Готье»), в которых современные явления литературы и изобразительных искусств анализировались в постсимволистской перспективе или же намечались новые подходы к пониманию природы художественного творчества. Здесь уже на первый план выдвигаются интерес к предметности, декоративности, к пластике человеческой фигуры и ее пропорциям, обостренное ощущение формы, апелляция к категориям «меры» и «вкуса», требование конкретности и чувственности поэтического образа, в том числе и при воссоздании прошедших исторических эпох, при этом поэтическое слово уподобляется «материалу». Пропагандируется наследие французских «парнасцев» и постсимволистов как актуальный опыт, необходимый для воплощения «чистого аполлинического искусства», избегающего открытого лиризма и близкого в этом отношении к парнасскому идеалу «бесстрастной» формы. Несколько позже В. М. Жирмунский на примере поэтического творчества 1910-х гг. отметит доминирующие черты постсимволизма: «...переживания конкретны и определены, отчетливы и разделены. Исчезает в них и та особенная окраска, которая придается всякому переживанию мистическим присутствием бесконечного в конечном: вместо религиозно-мистической трагедии рассказывают простую и интимную жизненную повесть. Мы не встречаем вообще уединенной и сложной личности, лирически замкнутой в себе: в молодой поэзии открывается выход во внешнюю жизнь, она любит четкие очертания предметов внешнего мира, она скорее живописна, чем музыкальна» (*Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 109).

Журнал «Аполлон» сыграл определяющую роль в сплочении творческих сил послесимволистского поколения, выразив его эстетические притязания, и тем самым подготовил оформление в рамках постсимволизма нового литературного направления — акмеизма.

Н. Ю. Грякалова



Е. А. Зноско-Боровский



Иннокентий Анненский

Иннокентий Федорович Анненский (1855–1909) — поэт, переводчик, критик, филолог-классик, педагог. Наиболее плодотворными в творческом отношении для Анненского стали годы утверждения символизма на русской почве. Вышли в свет его лирические трагедии «Меланиппа-философ» (1901) и «Царь Иксион» (1902), книга стихов «Тихие песни» (1904), переводы трагедий Еврипида («Театр Еврипида». СПб., 1906. Т. 1) и собрание критических очерков («Книга отражений», 1906; «Вторая книга отражений», 1909). Все это неизбежно предполагает рассмотрение его творческого наследия в контексте развития русского символизма. Однако и критики, и исследователи творчества Анненского всегда отмечали специфичность его художественного сознания, которое не укладывалось в символистские мировоззренческие установки и эстетические поиски. В отличие от символистов главным для Анненского было не постижение онтологических универсалий мира и природы человека, не выражение мистико-религиозного опыта в слове, а закрепление в «поэзии недосказов, намеков, символов» «психологической правды». Анненский отстаивал принцип самодостаточности искусства и поэзии, раскрывающих эмоционально-чувственную и интеллектуальную природу человека. Он не раз настаивал на том, что творческая красота должна рождаться от «соприкосновения мысли с чувствительностью», от просветления мыслью «долин чувственных», и предупреждал об опасности растворения в «безликом хаосе» метафизических бездн и человеческого подсознания. Чуждость Анненского символизму осознавали уже его современники. Так, Вяч. Иванов, определяя художественный метод поэта как «ассоциативный символизм», отмечал, что он резко отличается с символизмом истинным (Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 171).

Отношения Анненского с литературной эпохой начала XX в. в целом складывались достаточно драматично. На протяжении почти всей своей жизни он был вне поля зрения литературных кругов. Снисходительное одобрение к «молодому» автору сквозило в рецензиях на «Тихие песни» В. Брюсова и А. Блока. (Аврелий <В. Брюсов>. Ник. Т-о. Тихие песни. С приложением сборника стихотворных переводов «Парнасцы и проклятые». СПб., 1904 // Весы. 1904. № 4;

Блок А. А. Ник. Т-о. Тихие песни // Блок. Т. 5). Ситуация неожиданно изменилась почти сразу после кончины Анненского. Выход в свет уже посмертно книги стихов «Кипарисовый ларец» вызвал такой литературный резонанс, который в середине 1910-х гг. перерос и оформился в своего рода культ Анненского среди молодого поколения поэтов. В. М. Жирмунский возвел поэтический метод всех гиперборейцев, «преодолевших символизм», к Анненскому, назвав последнего их учителем (см.: Жирмунский В. М. Георгий Адамович. «Облака». Стихи. «Гиперборей». Петроград. 1916 // Биржевые ведомости. 1916. 14 окт, утр. вып. № 15861. С. 5). Известно, что учителем признавали Анненского и Н. Гумилев, и А. Ахматова, которая утверждала, что «дело Анненского оживило со страшной силой в следующем поколении», называя при этом Б. Пастернака, В. Хлебникова, В. Маяковского, О. Мандельштама (см.: Ахматова А. А. Соч.: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 202). В рассуждениях Ахматовой не случайно появлялись имена не только поэтов, исторически связанных с акмеизмом, в разговоре о котором уже привычны упоминания имени Анненского, но и поэтов футуристического толка, поскольку некоторые из них и сами признавали особую роль, сыгранную Анненским в становлении их эстетики и поэтики (см.: Крючков Д. Критик-интуист: (Иннокентий Анненский) // Очарованный странник: Альм. интуитивной критики и поэзии. СПб., 1914. Вып. III. С. 13).

Но поэтическое поколение 1910-х гг. апеллировало не только к художественным открытиям Анненского. В каком-то смысле оно знало и Анненского-«теоретика», выступившего со своей эстетической программой. Теоретическая мысль Анненского первоначально формировалась в рамках научных рецензий, с которыми он регулярно с 1880-х гг. выступал на страницах журналов «Библиограф», «Филологическое обозрение», «Журнал Министерства народного просвещения», «Гермес». Можно выделить также и целый ряд публичных выступлений Анненского 1900-х гг., в которых не только раскрывалась та или иная научная проблематика, но и обосновалась его собственная эстетическая позиция, его взгляд на развитие литературного процесса начала XX в. В 1902 г. в Кружке любителей художественного чтения и музыки Анненский прочел лекцию «Античная трагедия». Помимо изложения своего понимания античной трагедии, отличного от строго научных интерпретаций того времени (например, от теорий Ф. Ф. Зелинского), помимо полемики с идеей религиозного значения античного театра Д. С. Мережковского и с концепцией античной трагедии Ф. Ницше, здесь Анненский завуалированно говорил о мифе как продуктивной форме современной творческой мысли. Только в мифе, в отличие от символистов, он искал не религиозной, а психологической сущности. Свою мифотворческую идею Анненский попытается сначала реализовать в лирических трагедиях, основанных на реконструировании античных сюжетов, а затем в лирике (не случайно книга стихов «Тихие песни» выйдет под псевдонимом «Ник.



Обложка книги И. Ф. Анненского «Книга отражений» (СПб., 1906). Тит. лист с дарственной надписью Н. С. Гумилеву



Обложка книги И. Ф. Анненского «Кипарисовый ларец» (СПб., 1910)



Обложка книги
Ник. Т-о «Тихие песни»
(СПб., 1904)

Т-о», ориентирующим читателя на мифологема Одиссея, ищущего свою Итаку). Не менее важным этапом становления Анненского-теоретика оказалось его выступление в 1905 г. в Неофилологическом обществе с докладом «Бальмонт-лирик», в котором он попытался объяснить академической аудитории «эстетический момент» новой русской поэзии. Анализируя лирику Бальмонта, Анненский говорил о новом отношении к художественному слову, о необходимости обращения к его ассоциативным возможностям, о слове как «внушительном символе», придающем поэзии имперсональный смысл, который когда-то имело античное искусство.

В развитии теоретической мысли Анненского особое место должно быть уделено и научному реферату «Античный миф в современной французской поэзии», с которым он выступил в 1908 г. в Обществе классической филологии и педагогики. Здесь Анненский не только говорил о преломлении античности во французской поэзии XIX — начала XX в. и анализировал драму А. Сюареса «Ахилл-мститель», но и обращался к своим современникам уже с развенчанием и разоблачением мифотворческих устремлений символистов. В конечном итоге Анненский пришел к пониманию, что миф для современного искусства может дать только сюжет, схему. Он однозначно заявляет: «Стихийная или, может быть, сакральная сущность античных мифов, остается <...> в тени» (Анненский И. Ф. Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. 1908. № 7. С. 178).

Активным участником литературной жизни Анненский становится лишь в 1909 г. В марте происходит знакомство поэта с М. Волошиным и С. Маковским, которые привлекают его к участию в организации нового литературно-художественного и критического журнала «Аполлон» (см.: Лавров А. В., Тименчик Р. Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник, 1981. Л., 1983. С. 69–71, 97–98). Вторая половина 1909 г. для Анненского в целом проходит под знаком воодушевленной работы по выработке эстетической платформы этого журнала, идущего на смену символистским «Весам» (см.: Анненский И. Письма к С. К. Маковскому / Публ. А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика // Ежегодник РО ПД. 1976. С. 222–242). Запомнились современникам речь Анненского на тему «Литература и театр» на литературной «среде» у барона Н. В. Дризена 25 ноября и его яркое выступление о «новой интеллигенции» на торжественном обеде, организованном 25 октября в честь С. Маковского и выхода в свет первого номера журнала «Аполлон».

Все это дает основания предполагать, что поэтическое поколение 1910-х гг., которое В. М. Жирмунский назвал поколением «преодолевших символизм» (Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // Русская мысль. 1916. № 12. С. 25–56), апеллировало не только к художественным открытиям Анненского-поэта, автора поэтической книги «Кипарисовый ларец», но и испытало влияние его эстетической программы, которая наиболее отчетливо оказалась выражена



Обложка журнала
«Аполлон». 1909. № 1

в публичных выступлениях 1909 г. В настоящее время эта часть творческого наследия поэта мало известна широкому кругу читателей и исследователей. До сих пор об эстетической позиции Анненского можно было судить только по редакционной статье, написанной в качестве программной для первого номера журнала «Аполлон», вышедшего в октябре 1909 г. (см.: Анненский И. Письма к С. К. Маковскому. С. 224–225), и по его критическим статьям.

Наиболее целостно и рельефно теоретическая позиция Анненского была выражена в докладах «Поэтические формы современной чувствительности», прочитанном в Обществе ревнителей художественного слова, и «Об эстетическом критерии», подготовленном к заседанию Санкт-Петербургского литературного общества. Эти доклады представляют своеобразное творческое завещание Анненского. И хотя при жизни поэта им не суждено было увидеть свет в печатном варианте, безусловно, основные положения, обозначенные в них, были известны широкой аудитории и востребованы эпохой 1910-х гг.



ПОЭТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ СОВРЕМЕННОЙ ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТИ¹



Чувствительность нашего организма изменяется в такие большие периоды времени, что для вопросов литературной эволюции эти перемены безразличны. Мы отнюдь не более чутки, чем были тысячу лет тому назад. Но исторические условия видоизменили формы нашей чувствительности.

Жизнь усложнилась; темп ее сделался быстрый. Литературные, как и другие задержки действуют болезненно; вызывают скуку, истерики [нетерпение]. Отсюда падение интереса к эпосу, историческому жанру и, если хотите, роману. <...> Отсюда ослабление сценического интереса перед декоративным. Отсюда самое искание веры приобретает какой-то публичный, ораторский, почти декламационный характер.² Отсюда этот цинизм, который так любит философское обличье, громкие исповеди, истерики — и как смерти боится всего тихого [неслышного] систематического.

Чувствительность остается та же. Изменяются формы, характер современной чувствительности. На нас перестает действовать цинизм. Но это происходит от того, что мы еще не изведали многих, чистых умственных наслаждений. Это не скептический, старый цинизм давних культурных переживаний. Наш цинизм: все в жертву чувствительности, без рефлексии,

Печатается по автографам: РГАЛИ. Ф. 6 (И. Ф. Анненский). Оп. 1. № 168: «Поэтические формы современной чувствительности»; № 160: «Об эстетическом критерии»

вкуса, выбора средств: старина, кара, порнография,³ революция;⁴ напугать, потрясти, поразить.

Мы должны напоминать о великих уроках наших учителей.

Из трех властительных имен два принадлежат великим циникам. Достоевский и Толстой сделали циниками.

Нас давно отшатнуло от третьего.⁵ Много отшатнуло, но может быть, более всего то, что в нем не было вовсе цинизма. Отшатнула Верх<овенского> эстетическая застылость Милосской Венеры,⁶ Сикстинской мадонны,⁷ Ромео и Юлии⁸ и т. д.; противное эстетическое старчество.⁹

Стихотворения в прозе с их розами из табачной лавочки и воздухом, который напоминает парное молоко.¹⁰ Ах, господа! Я пережил все это... я так глубоко пережил... Красота Тургенева не в том, где, может быть, видел он ее сам. И как она нам теперь нужна, о, как нужна! Красота Тургенева в том, что он отрицание цинизма.

Красота не сказанного. Он обладал этим высоким даром. Почему он это делал? *Стыдливость мысли.* Уважение к человеку, его тайне. В Тургеневе было в высшей степени то *мудрое недоумение*, с которым умерла его спутница юродивого.¹¹ По отношению к тайне оно приобретало характер агностицизма. Но *формы стыдливости* были весьма разнообразны. Иначе, напр<имер> в «Стучит»: «А, может то были и не разбойники?...»;¹² в «Кларе Милич», «Степном короле Лире»: «Тебя я не про...».¹³

Не надо навязывать своих чувств, торопиться с приговором, решением, тайной нельзя играть как кубарем.¹⁴

Людей сблизает иногда не столько разъясненная одинаковость, как молчаливое и гармонизируемое недоговоренностью, уважающее несогласие, различие. Тургенев обладал великой способностью открытых заключений. Несчастная перешла в Клару Милич,¹⁵ но разве она ушла, когда схоронили Аратова?¹⁶ <...>

Но нигде так ярко не проявляется мудрая стыдливость Тургенева, как в его отношениях к прошлому. Сквозь причуды и блажь старины и грехи крепостного вольтеррианства¹⁷ чувствуется благородный энтузиазм, рыцарская чувствительность бригадира.

Гуськов¹⁸... Классицизм Ник<андра> Пунина¹⁹ и своеобразное усвоение энциклопедистов у отца Сусанны.²⁰ Тут еще и жалость, еще даже легкая насмешка над отцом Сусанны, но вместе с тем это прошлое продолжает жить своей особой, одинокой, таинственной, неотразимо-миражной на восходе в идеал жиз-

ню, но не спускаясь до декоративной причуды нашего избалованного вкуса. <...>

Не то теперь, не то еще недавно. Мы мало культурны в смысле старины <...>.

Для Бунина старина жива, чтобы теперь пугать и волновать его ночью в разоренном доме своим гробом²¹ — это цинизм. Сам Чехов изображает господ, точно слушает их из передней. Это у него чудачки, невзрачные уроды, придаток к старому вишневому саду²² <...>.

Величайшая культура в мире держалась на скромности и на сознательности. <...>

Какая книга Достоевского наиболее привлекает критиков? «Бесы». Почему? Своей цинической маской. Надо было иметь измученность и злобу Достоевского, <чтобы> себе позволить и Кармазинова,²³ и страшные карикатуры нечаевцев²⁴ <...>

Цинизм Анны Карениной, Крейцеровой Сонаты,²⁵ Холстомера. Цинизм Толстовского Евангелия²⁶ <...>

Как сказать, может быть, самая яркость, безусловность, сверхжизненная глубина этих двух писателей, демоничность их проникновений подстрекают нас на это часто неосторожное желание удивить, припечатать, озарить, встревожить, напугать, измучить. Легкое совершенство!.. <...>

Вяч. Иванов²⁷ очарователен, высокомерен [и голубоглаз]. Он прозрачен и прост, даже [почти] элементарен среди пугающей громоздкости своих славянизмов. Он улыбается просто душно и даже чуть-чуть растерянно среди метафорических бездн или славы [ставя свои] трофеи. В нем есть что-то глубоко наше, русское, необъяснимо, почти волшебное [-широкое, не столько больно-разорванное, как юмористически наперекор всему слившееся].

А Брюсов²⁸ — этот пытливый, застегнутый, темный, этот сумасшедший техник; человек, поражающий нас красотой своих достижений, но еще больше небрежностью, с которой он готов их оставить. Это не строитель, это скорее динамитчик своих же замыслов [замков], божественный фокусник, который готовит универсальную колоду, чтобы одурачить весь мир и лишь немногим дать полюбоваться своей высокой, своей диковинной игрой. <...>

Для Вяч. Иванова слова — враги и великолепно воздвигаемые им трофеи. Брюсов видит в них ряды загадок. Он ищет шифра <...>.

Не торопитесь объяснять, давать советы — думайте, думайте — бога ради, думайте. Забудьте о поэтах, царях, пророках.

Будьте этим моллюском в раковине,²⁹ который видит сон и которому не стыдно, что он ничего не знает о лежащем на нем океане.

Стыдливость — вот новый ресурс поэзии, искусства вообще. Мне кажется, о нем пора вспомнить. Что необходимо, чтобы достигнуть ее наибольшей меры? Находить новое, менять теперешнее, воскрешать старое. <Мне кажется, что поворот уже есть, его можно найти в этой среде Чулкова, Гумилева, Кузмина³⁰>.

Если не умеете писать так, чтобы было видно, что вы не все сказали, то лучше не писать совсем. Оставляйте в мысли.

Предвижу недоумение поэтов. Что Вы нам рекомендуете?

О стыдливость, тоже стыдливость. Особенно недоконченность. Недоуменное неудержимое наивное желание слиться с необъятным.

Я проснулся. Там за стеклами окна:
 Вся в движении немая белизна.
 Все, что ночью было тускло и черно,
 Белизною торжествующей полно.
 Шум шагов, щегольских шапок быстрый бег
 Только шорох... О, прекрасный юный снег
 Я иду к тебе, с тобою... дай же мне
 Утонуть в твоей бездонной белизне.³¹

Все это простые обесцвеченные слова. Притушенные хорей — пляска первых снежинок <...>

Я не зову Вас разбивать ваши кифары, обрывать струны... Но не смейтесь и над прекрасным юным снегом, хотя нет, смейтесь, пожалуй, он все же останется прекрасным и новым <...>³².



ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ КРИТЕРИИ

<...> Эстетическому началу не надо ставить насчет цинизма. Какие-то сложные причины делают для нас даже маски Льва Толстого и Достоевского циническими. Куда мы дели мораль Достоевского?³³ Литература эстетиков неврастеническая и рабская. Мы в неволе у слова, как раньше служило нам слово. Даже не у слова, а у словца.

Один писатель, хваля другого, называет его гиеной, поедающей трупы и оздоравливающей местность.³⁴ Им владеет [случайно] зудящее словцо, и он не чувствует, как мерзко и цинично представление о той земле, где мертвых надо отдавать хищникам, вместо того, чтобы хоронить.

Другой пишет: «Пускай сапожник поэта составляет о нем мнение по его обуви,³⁵ а любовница измеряет его — его ласками, мы же, критики, должны изучать только его стих [стиль], только его искусство».³⁶

Но, во-первых, со словом стих [стиль] надо обращаться осторожнее, особенно если делаешь его не только гордостью, но и религией профессии, а во-вторых, у поэта нет ни сапожника, ни любовницы, и совершенно произвольно г. Чуковский³⁷ сопоставляет их с критиками. Для поэта как такового есть только люди, которые ему служат объектами и такие, для которых он служит объектом. Женщины, которые измеряют любовника [человека] ласками, цеховые мастера и критики и много еще разных типов людей равно могут принадлежать той и другой категории, смотря по тому, об них ли пишет поэт, об них или для них. И если критику как читателю самому острому, а притом и самому опытному и искусному из выразителей наших впечатлений платят за его труд деньги, то отсюда нисколько не следует, чтобы сапожник должен был судить не выше сапога. Можно повышать ценность писателя, но не за счет [насчет] свободы и достоинства читателя. И я еще не знаю, кто был ближе эстетическому пониманию Гоголя-поэта и содействовал славе Гоголя: наборщик ли, хохотавший над «Вечерами»,³⁸ или ученый арбитр Сенковский,³⁹ который стоял на страже «вкуса» и «искусства» тридцатых годов.

Опять-таки кабала слова.

Даже мастеров и фанатиков стиля нельзя читать внимательно, нельзя судить строго.

Я не хочу ни человека, потому что это — гордо,⁴⁰ ни человечества, потому что это изжито, это претенциозно и истерто-философично. Я должен любить людей, т. е. я должен бороться с их зверством и подлостью всеми силами моего искусства и всеми фибрами существа. Это не должно быть доказываемо отдельными пьесами, это должно быть <нрзб.> определителем моей жизни.

Ницше идет и грозит сделать завтра религией — религией господ.⁴¹ Ницше в «Ессе homo»⁴² положил основу своей легенды. Религия рабов избаловала господ. Бичи Нерона грозят об-



Обложка книги Ф. Ницше «Ессе Homo» (Leipzig, 1889)

ратиться в скорпионов Заратустра,⁴³ один бог знает, кто будет Заратустрами в страшной комедии жизни.

Мы забыли разницу между игрой папуаса и игрой Гёте.⁴⁴ Тайна — это что-то под нами, с чем мы играем как с кубарем. Религию мы вырабатываем за зеленым сукном. Мы зовем на Синай из залы Тенишева.⁴⁵ И мы не уважаем ни старых, ни мертвых.

Дело не в морали, а в раздумье, скромности, сомнении и сопротивлении. Мы все хотим припечатать, озарить, напугать, встревожить, донять. Тайна нужна нам, это наша пища. Но наша тайна — нескромность, и она заставляет нас забывать о тихом раздумье, о вопросе, о благодарности и воспоминании.

Идеал... Интеллектуальные элементы поэзии — стремление к справедливости, уважение к страданию, гуманность, уважение к мертвым.

Не надо закрывать глаза на [безусловный] факт падения моральной чувствительности. Отчего так карикатурны самые лучшие желания, когда они соприкасаются с областью чувствительности [т<ак> с<казать> эстетич<еской> по пр<еи-муществу>]. Но не эстетично поддаваться течению. Смешон этот культ, историей [истерии,] именуемый религией гордого человека.

У меня ничего, как у писателя, нет — и я ничто. Язык и мысль — общие, нет, даже не так — я ответственный носитель общего достояния. И если закон литературной собственности сохраняет за мной право на метафоры, написанные моим пером, то отсюда еще не следует, чтобы Лев Толстой имел право на монополию в сфере Искусства или Истины.

Свобода есть понятие правовое, вне права свобода очень скользкое, а иногда и прямо смешное слово.

Не надо бояться банальности. Человечество, идеал — не лишние слова. Прежде чем браковать такие слова, лучше серьезно вглядываться в их содержание. Слово *Красота* — пожалуй, хуже.

Не расширять личность, а повышать и усовершенствовать тип человека — вот задача писателя.

Мы опуб<ликовываем> всякий вздор, тосты.⁴⁶ Мы забываем самокритику. Мы не скромны. Мы циничны. <...>



Доклад «Поэтические формы современной чувствительности», с которым Анненским выступил 13 октября 1909 г. в Обществе ревнителей художественного слова (см.: *Зноско-Боровский Евг.* Андрей Белый и Александр Блок // Последние новости. 1922. 27 июня. № 672; *Кузмин М.* Дневник, 1908–1915. СПб., <2005>. С. 176 и др.), представлял собой вступительную лекцию к курсу, который, как следует из воспоминаний современников, Анненский намеревался прочесть на заседаниях Общества (*Лавров А. В., Тименчик Р. Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях. С. 144). В автографе есть непосредственное обращение к аудитории, не включенное здесь в публикуемый текст: «Я не хочу заранее предвосхищать наших лекций...» (РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. № 168. Л. 10 об.). Наброски к докладу «Поэтические формы современной чувствительности» — важный источник сведений об этом малоизвестном факте литературного процесса начала XX в.

Доклад Анненского «Об эстетическом критерии» должен был состояться 11 декабря 1909 г. в Санкт-Петербургском литературном обществе, членом которого Анненский стал 30 октября того же года (см.: *Анненский И. Ф.* Письма: В 2 т. СПб., 2009. Т. 2. С. 429–431; далее: *Анненский И. Ф.* Письма с указанием тома и страницы), однако внезапная кончина поэта 30 ноября помешала осуществлению этого плана.

Доклады Анненского могут восприниматься как единый текст, где отдельные высказывания взаимодополняют друг друга, поскольку объединены общностью проблематики и пафоса. Они перекликаются с разработанной им для «Аполлона» программой и статьей «О современном лиризме», а также содержат любопытные размышления по поводу позиции символистского журнала «Весы». Здесь обнаруживается отклик Анненского на ряд важнейших для истории русского символизма публикаций в журнале «Весы»: работы Мережковского «Пророк русской революции. К юбилею Достоевского» (1906. № 2, № 3/4), статьи Андрея Белого «Фридрих Ницше» (1908. № 7/9), «Настоящее и будущее русской литературы» (1909. № 2/3), Вяч. Иванова «Спорады» (1908. № 8), Ф. Ницше «Ессе homo» (1908. № 12; 1909. № 2) и др. (см.: *Петрова Г. В.* И. Ф. Анненский и «Весы»: к постановке проблемы // Из истории символистской журналистики: «Весы». М., 2007. С. 127–138).

Оба доклада могут рассматриваться как своего рода итог осмысления поэтом особенностей современной ему русской литературы, на доминирующее положение в которой претендовали символисты. Анненский открыто выступил с развенчанием символистских призывов и утверждений. Его оппоненты или прямо названы, как, например, В. Я. Брюсов, Вяч. Иванов, или достаточно легко угадываются. Тексты Анненского отсылают нас к критике Д. С. Мережковского с его концепцией Толстого — «тайновидца плоти» и Достоевского — «тайновидца духа», к теории символизма Вяч. Иванова и Андрея Белого, к лирике К. Д. Бальмонта, но также и к драматургии М. Горького и А. П. Чехова, к прозе И. А. Бунина. В первую очередь Анненского волновала проблема «современного лиризма», однако «новую чувствительность» он обнаруживает не только в поэзии, но и в прозе, в драматургии, в современной критике.

Отношение Анненского к текущей литературе было двойственным. С одной стороны, он ценил многие художественные открытия, сделанные новой поэзией, которая значительно расширила область прекрасного, научила «смотреть без страха и даже с восхищением на все, что поэт сумел подчинить ритму и мысли» (*Анненский И. Ф.* Античный миф в современной француз-

ской поэзии. С. 211), стала полнее отображать «наше я», «притом не только в его логически оправданном <...> моменте, но и в стихийно-бессознательном» (Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 592. (Лит. памятники); далее: *Книги отражений* с указанием страницы). В то же время он говорит и о негативных явлениях тогдашней литературной жизни.

Особую опасность Анненский видел в культе творческого я, подпитанном в начале XX в. ницшеанской идеей сверхчеловека. Тем более что он и сам глубоко пережил крушение «идеала свободного проявления человеческой личности». Еще в 1905 г. в письме к Е. М. Мухиной Анненский признавался, что критически переоценил свои прежние творческие установки, которые нашли свое воплощение в лирических трагедиях и «Тихих песнях»: «В болезни я перечитал, знаете кого? Морис Барреса... И сделалось даже страшно за себя... Давно ли я его читал, а ведь это были уже не те слова, которые я читал еще пять лет тому назад. Что случилось с эгоизмом, который меня еще так недавно увлекал? Такой блеклый и тусклый стал этот идеал свободного проявления человеческой личности!.. Как будто все дело в том, что захотел, как Бальмонт, сделаться альбатросом и делайся им... <...> Самый стиль Барреса стал мне тяжел, как напоминание о прошлых ошибках...» (Анненский И. Ф. *Письма*. Т. 1. С. 399–400).

Именно культ творческого я, по мнению Анненского, порождает уродливые поэтические формы, искажает духовную природу человека. В докладе «Античный миф в современной французской поэзии» он утверждал: «В наши дни <...> поэзия под флагом индивидуальности <...> часто таит лишь умственное убожество, вся в похотях и вся в прихотях людей, называемых поэтами» (Гермес. 1908. № 10. С. 288). Анненский считал, что лирическое высказывание, питающееся из этого культа, либо превращается в мертвую философему, начинает «лгать и лицемерить», становится «игрушкой», «суррогатом веры» (Там же. 1908. № 8. С. 212), возрождая тем самым принцип «бесцветно-служилого слова» (*Книги отражений*. С. 93), либо сосредоточивается на чувственных глубинах человеческой природы. Вот откуда в его выступлениях возникает мысль об истерии, цинизме, эротомании как особых чертах «эстетической личины» настоящего. Поэзия индивидуалистическая, по его мнению, вырождается «в страстишку поражать и слепить несбыточностью, дерзостью, пороком и даже безобразием» (Гермес. 1908. № 10. С. 288); она стремится «напугать, потрясти, поразить» «придуманными новыми ощущениями и шутовскими эффектами, притязательными позами, тайнописью». За подобными рассуждениями Анненского вставал образ современного поэта-символиста, мифотворца и теурга, навязывающего поэзии разного рода философемы.

В суждениях Анненского далеко не случайно возникала фигура Ницше, которого он называл «укладчиком», «объединителем дум своего века...» (цит. по: Лавров А. В., Тименчик Р. Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях. С. 146). Поэта волновала «судьба посмертного Ницше», феномен русского ницшеанства, «одолевающий самого Ницше» (РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. № 160. Л. 24). Он замечал: «Ужас Ницше от того, что с ним не борются, что ему верят...» (Анненский И. Ф. О Ницше: Заметки // Там же. № 181. Л. 3; см. также: Анненский И. Ф. *Письма*. Т. 2. С. 232–234; Петрова Г. И. Ф. Анненский: «Проблема Ницше» // Иннокентий Федорович Анненский, 1855–1909: Материалы и исследования. М., 2009. С. 7; Филатова О. Д. Иннокентий Анненский и Фридрих Ницше: к вопросу влияния // Вестник НовГУ. Сер. «Гуманитарные науки». 2010. № 56. С. 66–70.

Взгляд Анненского отличался глубиной проникновения в саму психологию Ницше и его русских последователей. Он понимал, что ницшеанство не только наивная, но и опасная попытка изменить действительность. Опасная — поскольку претендует быть «религией», во главу угла ставящей принцип «пересоздания» «самого себя», переделки личности, расширения и трансформации сознания, оборачивающейся его разрушением — потерей чувства меры и, как это ни парадоксально, «трусостью», «боязнь думать и сомневаться» (РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. № 160. Л. 24). В своих докладах Анненский прямо выступает против ключевой в теории символизма (и важнейшей для модернистского искусства начала XX в. вообще) мысли о «пересоздании» человека и человечества. Вполне закономерно возникала в них и апелляция к творчеству Тургенева как образцу искусства вне религиозно-философских построений, искусства самоценного, основанного на чувстве изящного, на уважении к личности, искусства нравственно чуткого.

Лирика, как и искусство в целом, никогда не мыслились Анненским вне движений человеческой души, движений, определяющихся столкновением чувства и мысли. В. В. Мусатов, разбирая спор Вяч. Иванова и Анненского, очень точно заметил: «...принципу „иератической“ поэзии, обращенной к посвященным <...> Анненский противопоставил эстетику, основанную прежде всего на реальном чувственном опыте» (Мусатов В. В. К истории одного спора: (Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский) // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1991. С. 30). В статье «Художественный идеализм Гоголя» (1902) Анненский писал: «У поэзии свои законы и своя правда, и из всех гуманитарных целей она знает только две: сближение людей и их оправдание; все остальное — скучные подмеси, житейский шлак искусства» (*Книги отражений*. С. 220). Для достижения этих «гуманитарных» целей требовалось, чтобы поэзия не расширяла, а «повышала и совершенствовала тип человека», возвышала даже самые низменные его инстинкты, его «болезненную чувствительность», оформляя «электричеством мысли» «безумие и хаос души» (Там же. С. 164). Именно этим пафосом пронизаны оба доклада Анненского.

По мнению Анненского, художественная мысль и поэтический язык не принадлежат творцу, который, как и читатель, только носитель общего языка, воплощающего многовековую Мысль. Анненский призывал вернуть поэзию к живому нравственно-психологическому и интеллектуальному опыту человека, воплощающемуся в «будничном» слове. В этом он видел выход из тупика индивидуализма и новые перспективы литературного развития. Источником поэзии, по Анненскому, должна стать «чаша коллективного мыслестрадания» (Анненский И. Ф. *Письма*. Т. 2. С. 194). Культу творческого я он противопоставил идею поэта, закрепляющего «своим именем невидную работу поколений и масс» (Там же).

Выступления Анненского в определенной степени предвосхитили развернувшуюся в 1910 г. дискуссию о современном состоянии русского символизма и по праву должны рассматриваться в одном ряду с выступлениями Вяч. Иванова, А. Блока, В. Брюсова (см.: Кузнецова О. А. Дискуссия о состоянии русского символизма в «Обществе ревнителей художественного слова»: (Обсуждение доклада Вяч. Иванова) // Русская литература. 1990. № 1. С. 200–207). Они не стали самоочевидной основой каких-либо самостоятельных литературных течений, не заложили фундамента литературной школы. И все же они оказались весьма продуктивны. Думается, от них протягивают-

ся тонкие смысловые нити и к «прекрасной ясности» Кузмина, и к «жизни стиха» Гумилева, и к скрытому психологизму поэзии Анны Ахматовой.

Публикация докладов Анненского «Поэтические формы современной чувствительности» и «Об эстетическом критерии» расширяет наше представление о творческой биографии поэта и о роли, сыгранной им в поэтическом процессе начала XX в.

Текст лекции «Поэтические формы современной чувствительности», хранящийся в фонде Анненского в РГАЛИ в виде чернового автографа, фрагментарно не раз цитировался исследователями, частично опубликован А. И. Червяковым (*Анненский И. Ф. Письма*. Т. 2. С. 286–287). Попытка целостного прочтения этого доклада осуществлена Г. В. Петровой (см: Из неопубликованных материалов архива И. Ф. Анненского: (Предсмертные публичные выступления) / Подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Г. В. Петровой // Известия РАН. Сер. лит. и яз. 2009. Т. 68, № 4. С. 50–58).

Доклад «Об эстетическом критерии» в архиве Анненского помимо чернового автографа представлен двумя копиями, выполненными сыном поэта, В. И. Анненским (Кривичем) (РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. № 202: «Эстетический критерий». 2 л.; № 203: «Об эстетическом критерии»>. 4 л.).

Возможно, эти копии могли быть сделаны в период подготовки Анненского к выступлению в Литературном обществе в ноябре 1909 г. Известно, что Кривич иногда выполнял функции секретаря Анненского и перебеливал его рукописи (об этом см.: *Лавров А. В., Тименчик Р. Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях. С. 94–96). Копии Кривича могли появиться и позже, когда он занимался подготовкой к публикации отдельных материалов из архива отца.

Большой фрагмент одной из этих копий был процитирован в исследовании А. Юнгрен: *Ljunggren Anna. At the Crossroads of Russian Modernism: Studies in Innokentij Annensky's Poetics*. Stockholm, 1997. P. 24–25. (Acta Universitatis Stockholmiensis; Stockholm Studies in Russian Literature; 32), а также вошел в состав комментария, подготовленного А. И. Червяковым для издания: *Анненский И. Ф. Письма*. Т. 2. С. 234–236. Сам доклад «Об эстетическом критерии» впервые тезисно опубликован Г. В. Петровой (см.: Из неопубликованных материалов архива И. Ф. Анненского. С. 50–58) и в максимально полном варианте А. И. Червяковым (*Анненский И. Ф. Письма*. Т. 2. С. 432–436).

Тексты деклараций Анненского «Поэтические формы современной чувствительности» и «Об эстетическом критерии» реконструированы по черновым автографам, представляющим собою подчас разрозненные листы, содержащие отдельные, иногда не связанные между собой высказывания и большое количество вариантов одной и той же мысли. Отдельные фрагменты, не вошедшие здесь в тексты, цитируются во вступительной статье, наиболее интересные и существенные разночтения между автографом выступления Анненского «Об эстетическом критерии» и копиями, сделанными Кривичем, приведены в примечаниях. Разночтения между публикациями Г. В. Петровой и А. И. Червякова отражены в самих текстах — отдельные фрагменты в интерпретации А. И. Червякова помещены в квадратные скобки.



¹ Слово сочетание «современная чувствительность», вероятно, заимствовано из книги Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский». Ср.: «Существуют простодушные читатели с размягченной дряблою современною чувствительностью» (*Мережковский Д. С.* Л. Толстой и Достоевский: В 2 т. 4-е изд. СПб., 1909. Т. I. С. 243). Полемика Анненского с Мережковским восходит еще к 1890-м гг. и первоначально была вызвана пересечением их интереса к античной трагедии. Впервые с критикой Мережковского, переводчика и интерпретатора античности, Анненский выступил в рецензии на его перевод трагедии Еврипида «Ипполит», где отрицательно отозвался о «модернизации <...> с чертами античного мирозерцания», которое, по его мнению, предпринял переводчик и которое «уничтожает и психологическую правду» (*Анненский И.* «Ипполит», трагедия Еврипида, в переводе Д. Мережковского // Филологическое обозрение. 1893. Т. IV, кн. 2. С. 187). Относительно полную библиографию вопроса о «переводческом соперничестве» Анненского и Мережковского см.: *Анненский И. Ф.* Учено-комитетские рецензии 1901–1903 годов // Иннокентий Федорович Анненский: Материалы и исследования / Под ред. А. И. Червякова. Вып. II. Иваново, 2000. С. 111–113 (далее: *ИФА* с указанием выпуска и страницы). См. также: *Анненский И. Ф. Письма*. Т. 1. С. 281–283; 295–297; *Успенская А. В.* Еврипид в переводах И. Анненского и Д. Мережковского // Гумилевские чтения: Материалы междунар. науч. конф. СПб., 2006. С. 139–147. В 1900-х гг. Анненский и Мережковский столкнулись в понимании «властительного имени» Достоевского, который стал «главным героем» критической прозы Анненского.

² Намек на собрания Религиозно-философского общества, традиции которого в начале XX в. определили характер деятельности многих других обществ и собраний. Ср. с высказыванием Анненского из письма к Т. А. Богданович от 6 февраля 1909 г., содержащим отказ участвовать в заседании Литературного общества, на котором предполагалось обсуждение реферата Б. Г. Столпнера «Достоевский — борец против русской интеллигенции»: «Взвесив соблазн видеть тебя и удовольствие поговорить еще, может быть, с несколькими интересными людьми, с одной стороны, и перспективу вечера, где Достоевский был бы лишь поводом для партийных перебранок и пикировок, да выт্যা на луну всевозможных Мережковских и Меделянских пуделей — я решил все же, что не имею права отнимать вечер от занятий. <...> ...у Мережковских, именно отвлеченности-то и нет <...> у них только *инстинкты*, да самовлюбленность проклятая <...> у них не мысль, а золотое кольцо на галстук <...>. Искать Бога — Фонтанка, 83. Срывать аплодисменты на Боге... на совести. Искать Бога по пятницам... Какой цинизм!» (*Анненский И. Ф. Письма*. Т. 2. С. 279–287).

³ Ср. с тезисом Анненского из статьи о целях издания журнала «Аполлон»: «Мы будем бороться с порнографией, прежде всего потому, что она посягает на одно из самых дорогих культурных приобретений — вкус к изящному. Кроме того, порнография антилитературна и чаще всего свидетельствует об умственном убожестве тех, которые ее делают» (*Анненский И.* Письма к С. К. Маковскому. С. 224). Мысль Анненского о порнографии, вероятно, восходит к публикации в № 6 журнала «Весы» за 1908 г. одного из диалогов Реми де Гурмона из его «Диалогов любителей», в переводе Брюсова, опубликованного без подписи. Герой этого диалога признавался: «Да, решаюсь сказать, что люблю хорошую порнографию... <...> Порнография занимает видное место во всех литературах, и я даже спрашиваю себя, можно ли назвать истинным

писателем того, у кого нет и признака порнографии» (<Б. П.>. О порнографии // *Весы*. 1908. № 6. С. 87).

⁴ Появление здесь мысли о революции могло быть связано с публикацией работы Мережковского «Пророк русской революции. К юбилею Достоевского» в № 2 и № 3/4 журнала «Весы» за 1906 г. Ср. также с замечанием Анненского в черновых набросках статьи о Ницше: «Ницше называет себя учеником Дионисова философа. Заметьте, учеником. Это желание обрести в себе Дионисовское начало свойственно славянам. Оно бросается и в революцию, и в порнографию — дает мучеников и Саниных» (цит. по: *Лавров А. В., Тименчик Р. Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях. С. 146). Упомянут герой одноименного романа М. П. Арцыбашева (1907).

⁵ Имеется в виду И. С. Тургенев, один из главных героев «Книг отражений» Анненского. Библиографию по теме «Анненский и Тургенев» см.: *ИФА*. Вып. I. С. 18.

⁶ Ср.: «Но искусство?.. Красота?.. Да, это сильные слова <...> Венера Милосская, пожалуй, несомненное римского права или принципов 89-го года» (*Тургенев*. Соч. Т. 7. С. 228).

⁷ Имеются в виду рассуждения Верховенского. Ср.: «Эти телеги, или как там: „стук телег, подвозящих хлеб человечеству“, полезнее Сикстинской Мадонны...» (*Достоевский*. Т. 10. С. 172).

⁸ В повести Тургенева «Клара Милич (После смерти)» (1882), в предсмертном бреду Яков Аратов сравнивает себя и Клару Милич с Ромео и Джульеттой.

⁹ Ср.: с признаниями героини романа «Бесы» Юлии Михайловны Лембеке. Ср.: «О дрезденской Мадонне? Это о Сикстинской? <...> я просидела два часа пред этой картиною и ушла разочарованная. Я ничего не поняла и была в большом удивлении. <...> Всю эту славу старики прокричали» (*Достоевский*. Т. 10. С. 235).

¹⁰ Парафраз из стихотворения в прозе И. С. Тургенева «Деревня» (1878). Ср.: «Ровной синевой залито все небо; одно лишь облачко на нем — не то плывет, не то тает. Безветрие, теплынь, воздух — молоко парное!» (*Тургенев*. Соч. Т. 10. С. 125). Образ роз встречается в «Стихотворениях в прозе» Тургенева («Роза», «Как хороши, как свежи были розы...»).

¹¹ Ср. с высказыванием Анненского из статьи «Белый экстаз. Странная история, рассказанная Тургеневым»: «Софи умерла молча, и мы не знаем, сподобилась ли она уверовать, как хотела. Во всяком случае, она могла бы нести к алтарю только теософическое изумление ребенка» (*Книги отражений*. С. 144).

¹² Неточная цитата из рассказа И. С. Тургенева «Стучит!» (1874) из цикла «Записки охотника» (см.: *Тургенев*. Соч. Т. 3. С. 352).

¹³ Предсмертные слова главного героя повести «Степной король Лир» (1870) Мартына Петровича Харлова, обращенные к дочери Евлампии (см.: Там же. Т. 18. С. 221)

¹⁴ *Кубарь* — волчок, пустой шар на ножке с дырой в боку, который используется в детских играх (см.: *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1979. Т. 2).

¹⁵ Речь идет о главной героине повести И. С. Тургенева «Несчастная» (1869). Ср. с рассуждениями Анненского в статье «Символы красоты у русских писателей»: «Красота у него <Тургенева. — Г. П.> непременно берет, потому что она — самая *подлинная власть*. <...> Мужчины — жертвы красо-

ты, все эти любители свежих булок, бригадиры, Санины, Ергуновы... иногда, правда, протестуют, но тогда они платят за это жизнью, как Аратов или Базаров. Надо ли перечислять красавиц? Иногда они, правда, оставались без жертвы, как Сусанна. Но тогда Тургенев давал им позже второе существование. Сусанна оживала в Кларе Милич и получала-таки наконец свое, хотя бы и после смерти» (*Книги отражений*. С. 134).

¹⁶ См. так же статью Анненского «Умиравший Тургенев. Клара Милич» (Там же. С. 36–43).

¹⁷ Вероятно, иронический намек на психологию русского помещика середины XIX в.

¹⁸ Гуськов — главный герой повести «Бригадир» (1868) (см.: *Тургенев*. Соч. Т. 8).

¹⁹ Заглавный герой повести Тургенева «Пунин и Бабурин» отдавал особое предпочтение поэзии Сумарокова, Кантемира, Хераскова, по его мнению: «...стихи чем старе, тем больше по вкусу» (Там же. Т. 9. С. 18).

²⁰ Иван Матвеевич Колтовской из повести Тургенева «Несчастная» испытывал особое пристрастие к французским сочинениям XVIII в., мемуарам Сен-Симона, Мабли, Ренала, Гельвеция, переписке Вольтера и трудам энциклопедистов (см.: Там же. Т. 8. С. 92)

²¹ 9 ноября 1909 г. на заседании Основного отдела Ученого комитета Министерства народного просвещения Анненский выступил с докладом, в котором рецензировал Собрание сочинений Бунина, изданное Товариществом «Знание» (СПб., 1904–1909) и озвучил другую оценку творчества писателя. Ср.: «Это очень даровитый писатель, и в его творчестве можно найти все черты писателя хороших тургеневских традиций. Бунин любит русскую природу и нашу старину в окраске отжившей помещичьей культуры: он в меру модернист, при этом не совсем чужд даже классицизма и слегка экзотичен, а мистицизм его не тревожит угрюмым колоритом...» (цит. по: *ИФА*. Вып. IV. С. 345–352).

²² Имеется в виду комедия А. П. Чехова «Вишневый сад» (1903). В истории литературы неоднократно поднималась проблема сложного отношения Анненского к творчеству и художественной натуре А. П. Чехова (см.: Там же. С. 81–83).

²³ Личность Тургенева в романе «Бесы» отразилась в пародийном образе Кармазинова.

²⁴ Толчком к написанию романа «Бесы» послужили события, связанные с деятельностью подпольной революционной организации «Народная расправа», возглавляемой С. Г. Нечаевым.

²⁵ См. также статью Анненского «Символы красоты у русских писателей» (*Книги отражений*. С. 135).

²⁶ Имеется в виду книга «Соединение и перевод четырех Евангелий», в которой Л. Н. Толстой выступил с резкой критикой церкви (см.: *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1957. Т. 24). В статье «Власть тьмы» Анненский писал: «А между тем у каждого из нас есть в душе слитый с нашим существом и дорогой для нас символ Христа, символ оправдавшего нас чуда. Евангелие, или возможность всегда оживить этот символ, существует, — и с нас этого довольно. А делить две стихии, которые слились в Евангелии, как они были слиты в Христе, т. е. любовь и чудо, мне, по крайней мере, претит. Великому человеку бывает и много позволено, и вот Толстой горделиво пожелал собственному Евангелию. Он нашел способ разделить две евангельские стихии

<...>. Природу и жизнь человека не всегда подчинишь выдумке. Евангелие создало христианство, т. е. целый мир. Толстой создал толстовщину, которая безусловно ниже даже его выдумки...» (*Книги отражений*. С. 68; см. также: *ИФА*. Вып. I. С. 77).

²⁷ Вяч. Иванов — один из творческих оппонентов Анненского. См. статью Анненского «О современном лиризме» (*Книги отражений*. С. 332–333). Совместное участие Анненского и Вяч. Иванова в организации журнала «Аполлон» обернулось для них напряженным поэтическим диалогом и острым спором. См.: *Тименчик Р. Д.* Устрицы Ахматовой и Анненского // *Иннокентий Анненский и русская культура XX века*: Сб. науч. тр. СПб., 1996. С. 50–54; *Лавров А. В.* Вячеслав Иванов — «Другой» в стихотворении И. Ф. Анненского // Там же. С. 110–117; *Мусатов В. В.* К истории одного спора: (Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский). С. 26–38; *ИФА*. Вып. III. С. 132–134; и др. См. также: *Анненский И. Ф. Письма*. Т. 2. С. 408–410.

²⁸ Развернутая характеристика Брюсова дана в статье Анненского «О современном лиризме» (*Книги отражений*. С. 341–347; см. так же: *ИФА*. Вып. IV. С. 21–25).

²⁹ Р. Д. Тименчик в статье «Устрицы Ахматовой и Анненского» (вых. дан. см. в примеч. 27) показал, что Анненский обыгрывает здесь устойчивую формулу «старый моллюск», возникающую в письмах и разговорах Тургенева периода его предсмертной болезни (см. с. 51–52). Ср. слова Тургенева из его письма П. В. Анненкову от 4 (16) сентября 1882 г.: «В моем здоровье произошло небольшое облегчение — но, в сущности, все-таки это прежнее status quo — и я продолжаю быть неподвижным моллюском» (Переписка И. С. Тургенева: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 589).

³⁰ Эта фраза вычеркнута в автографе. Поэзия названных авторов проанализирована в статье Анненского «О современном лиризме» (*Книги отражений*. С. 364–366, 374, 378).

³¹ Цит. из стих. П. Соловьевой «Иней» (СПб., 1905).

³² Доклад Анненского завершился цитированием «французского примера», стихотворения Ги-Шарля Кро «Au Luxembourg» (см.: *Лавров А. В., Тименчик Р. Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях. С. 123).

³³ В критических статьях и выступлениях: «Виньетка на серой бумаге к „Двойнику“ Достоевского», «Господин Прохарчин», «Мечтатели и избранник», «Достоевский в художественной идеологии», «Речь о Достоевском», «Достоевский» Анненский последовательно развивает мысль о Достоевском как «поэте нашей совести». Ср.: «...легко определить в творчестве Достоевского его характерный принцип. Над Достоевским тяготела одна власть. Он был поэтом нашей совести» (*Книги отражений*. С. 239; см. также: *ИФА*. Вып. I. С. 109).

³⁴ По мнению Е. В. Ивановой, Анненский имеет в виду статью В. В. Розанова «Обидчик и обиженные», посвященную К. И. Чуковскому. Ср.: «Но чтобы съесть труп, нужна гиена. Благодарите, люди, что около вас бродит она: иначе вы погибли бы от чумы. Условия нашего здоровья. И все должны оглянуться с благодарностью на черный путь Чуковского» (Новое время. 1909. 3 окт.).

³⁵ Ср. со словами древнегреческого живописца Апеллеса, обращенными к сапожнику, из стихотворной притчи А.С. Пушкина «Сапожник» (1829): «Суди, дружок, не выше сапога!», восходящими к устойчивому латинскому выражению: «Ne sutor supra crepidam iudicet» («Пусть сапожник судит не выше сапога»).

³⁶ Источник цитаты не установлен.

³⁷ К. И. Чуковский в рассматриваемый период сотрудничал с символистскими изданиями. В 1906 г. в «Весах» была опубликована его критическая статья, посвященная первой «Книге отражений» Анненского. В ней Чуковский не только упрекнул автора в «капризности» и «кокетстве», но и заподозрил его в эпигонстве и в подражательности. Основная мысль статьи сводилась к определению критического метода Анненского как «подпольного нигилизма» (Весы. 1906. № 3/4. С. 79–81). Анненский откликнулся на рецензию Чуковского в письме к С. А. Соколову от 11 октября 1906 г., где писал: «В „Весах“ меня назвали эстетическим нигилистом — это неточно, т. к. я ничего не отрицаю. Но, действительно — для меня нет большего удовольствия, как увидеть иллюзорность вчерашнего верования... Книгу мою назвали также беглыми заметками — против этого я решительно протестую. Я дорожу печатным, да и вообще словом... и много работаю над каждой строкой своих писаний. Я уверен, что Вас не обманет манера моего письма... Наконец упрек „Весов“ в том, что я будто подражал Мережковскому — неоснователен. Мережковский очень почтенный писатель, высокодаровитый, но я никогда сознательно не пил из чужого стакана...» (*Анненский И. Ф. Письма*. Т. 2. С. 48). См. также: *Чуковский К.*: 1) Смутные воспоминания об Иннокентии Анненском / Вступ. заметка, публ. и коммент. И. Подольской // *Вопросы литературы*. 1979. № 8. С. 299–306; 2) *Собр. соч.*: В 15 т. М., 2002. Т. 6. С. 596.

³⁸ Ср. с признанием Н. В. Гоголя в письме А. С. Пушкину от 21 августа 1831 г.: «Любопытнее всего было мое свидание с типографией. Только что я просунулся в двери, наборщики, завидя меня, давай каждый фиркать и прыскать себе в руку, отворотившись к стенке. <...> Я к фактору, и он после некоторых ловких уклонений наконец сказал, что: штучки, которые изволили прислать из Павловска для печатания, очень до чрезвычайности забавные и наборщикам принесли большую забаву. Из этого я заключил, что я писатель совершенно во вкусе черни» (*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. М., 2003. Т. 1. С. 632–646). О «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголя см. также в речи Анненского «Художественный идеализм Гоголя» (*Книги отражений*. С. 219). См. также: *ИФА*. Вып. II. С. 105–106.

³⁹ О. И. Сенковский в рецензии на «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя писал: «...однако ж книга читается с большим удовольствием, потому что она писана слогом плавным, приятным, исполненным непринужденной веселости, для которой часто прощаешь автору неправильность языка и грамматические ошибки» (Библиотека для чтения. 1836. Т. V. Отд. «Лит. летопись». С. 3–4).

⁴⁰ Парафраз слов Сатина: «Человек — вот правда! Что такое человек?.. Это не ты, не я, не они... нет! — это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном! <...> Это — огромно! В этом все начала и концы... Все в человеке, все для человека! Существует только человек, все же остальное — дело его рук и его мозга! Чело-век! Это — великолепно! Это звучит... гордо! Чело-век!» (*Горький А. М.* Полн. собр. соч.: В 25 т. М., 1970. Т. 7. С. 177). В статье «Три социальные драмы: Драма на дне» Анненский писал: «Слушаю я Горького-Сатина и говорю себе: да, все это, и в самом деле, великолепно звучит. Идея одного человека, вместившего в себя всех, человека-бога (не фетиша ли?) очень красива. Но отчего же, скажите, сейчас из этих самых волн перегара, из клеток надорванных грудей полетит и взвьется куда-то выше, на сверхчеловеческий простор дикая острожная песня? Ох, гляди, Сатин-Горь-

кий, не страшно ли уж будет человеку-то, а главное, не безмерно ли скучно ему будет осознавать, что он — все, и что все для него и только для него?..» (*Книги отражений*. С. 81).

⁴¹ К религиозному восприятию учения Ф. Ницше призывал Вяч. Иванов — в статье «Ницше и Дионис», впервые опубликованной в 1904 г. в № 5 журнала «Весы», где писал: «Трагическая вина Ницше в том, что он не уверовал в бога, которого сам открыл миру. Он понял дионисийское начало как эстетическое и жизнь — как „эстетический феномен“. Но то начало, прежде всего, — начало религиозное...» (*Иванов Вяч. Родное и вселенское*. М., 1994. С. 34). В подобном ключе написана и статья Андрея Белого «Фридрих Ницше», опубликованная в журнале «Весы», в № 7/9 за 1908 г. (см.: *Белый А. Символизм как миропонимание*. М., 1994. С. 177–195; см. также: *ИФА*. Вып. III. С. 95–96).

⁴² «Ессе homo» Ф. Ницше в переводе В. Я. Брюсова было опубликовано в журнале «Весы» (1908. № 12. С. 42–48; 1909. № 2. С. 44–48). А. В. Лавров и Р. Д. Тименчик почти полностью цитируя черновые наброски статьи Анненского, посвященной Ницше, утверждали, что ее замысел возник в связи с публикацией «Ессе homo». Ср.: «Ессе Homo есть психология современной души, больше чем ее теория, — в свое время она была психологией будущего — вот этим она велика»; «Ессе Homo дает нам возможность ознакомиться с удивительной гибкостью выражения, точностью термина, угадкой намека. Душа в высшей степени сложная и утонченная. Романтизм в самой цинической из своих масок» (цит. по: *Лавров А. В., Тименчик Р. Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях. С. 146). В письме Анненского к Е. М. Мухиной от 12 декабря 1908 г. обнаруживается еще один его непосредственный отклик на публикацию «Ессе homo» Ф. Ницше: «Читали ли Вы Ессе homo... Да, этого человека можно и справедливо судить только в категории воли... Страшно нам с ним — a des intellectuels dépourvus de la puissance de Volonté, et substituent le rêve a l'obstination du desir» (*Анненский И. Ф. Письма*. Т. 2. С. 231–236).

⁴³ В копии, сделанной Кривичем, разночтение: «Бичи Лойл грозят превратиться в скорпионы Заратустр» (РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. № 203). Образный ряд фразы Анненского отсылает к стихотворениям К. Д. Бальмонта «Скорпион» («Я окружен огнем кольцеобразным...») и «Я люблю далекий след от весла...» из книги «Горящие здания. Лирика современной души» (1900).

⁴⁴ Вероятно, здесь нашла отражение полемика Анненского с Вяч. Ивановым, который в «Спорадах» (Весы. 1908. № 8) называл Гёте «загадывателем загадок и тайновидцем форм». Ср. также из письма Анненского Вяч. Иванову от 24 мая 1909 г.: «Елена Гёте для нас, т. е. моего коллективного, случайного я не может быть тем, чем сделало ее Ваше, личный и гордый человек!» (*Анненский И. Ф. Письма*. Т. 2. С. 315).

⁴⁵ В копии, сделанной Кривичем, разночтение: «Мы зовем в Египетскую пустыню из зала Тенишева» (РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. № 203).

⁴⁶ Ср. с рассуждением Анненского в статье «О современном лиризме» (1909): «...я думаю, что в новой поэзии нет ни наскока, ни даже настоящего вызова. Мы работаем прилежно, мы пишем, издаем, потом переписываем и переиздаем, и снова пишем и издаем. Ни один тост не пропадает у нас для потомства» (*Книги отражений*. С. 335).



Максимилиан Волошин

Максимилиан Александрович Волошин (1877–1932) — поэт, переводчик, критик, живописец — вряд ли может рассматриваться в ряду ведущих теоретиков или консолидаторов одного из модернистских течений. Его имя (категориальное понятие в его эстетике) нельзя, пользуясь его же метафорой, назвать «знаменем», вокруг которого сплачивались силы «в вихрях сражений» против «окостенелых форм» (см.: *Волошин М. Индивидуализм в искусстве // Волошин М. Лики творчества*. Л., 1998. С. 262. (Лит. памятники); далее ссылки на это издание даются с указанием названия и страницы). Роль художника в символистском и постсимволистском движениях была иной. «Близкий всем, всему чужой», судя по поэтическим признаниям 1903 и 1905 гг., он и в программных своих выступлениях, особенно в период «кризиса символизма», являлся скорее «мостиком» между сменяющимися друг друга школами в «новом искусстве», нежели безусловным приверженцем одной из них.

Некоторая отстраненность от идейных баталий могла корениться в усвоенной им в молодости «буддийской морали», будто всякая «пропаганда идеи» есть «насилие над личностью» (слова из его письма к А. М. Пешковскому от 2 декабря 1902 г. цит. по: *Русские писатели, 1800–1917: Биограф. словарь*. М., 1989. Т. 1. С. 476). Стремление находится «над схваткой» в бурной атмосфере начала XX в. отчасти сближало его позицию с установками В. В. Розанова, хотя и на иных основаниях, тоже выступавшего против власти тотальных идей в защиту реальной неповторимости жизни и человеческой личности.

Промежуточное положение Волошина в литературной борьбе того времени было обусловлено также двойственностью его мироощущения. Влечение к «земле», многоликому, многоцветному миру в его ясных формах и вещных проявлениях соединялось в нем с мистическими переживаниями, комплексом эзотерических чувств и идей «конца века», предощущением грядущих катастроф. Философские и стилевые воздействия, воспринятые им в «годы странствий» (1889–1905) и период «блуждания духа» (1905–1912), включали учения Ф. Ницше, Вл. Соловьева, А. Бергсона, Р. Штейнера, влияние стиха парнасцев (Готье, Эредиа), художественно-теоретический опыт французских импрессионистов, символистов и постсимволистов (в живописи и литературе) и многое другое.



Христос-Гелиос
в центре Зодиака. XI в.

Разнородность и пестрота этих эстетических установок, препятствуя принятию Волошиным цельной платформы одной школы, создавали предпосылки для кратковременных сближений писателя с разными течениями — от символизма до акмеизма.

Ориентация на западноевропейскую (в первую очередь — французскую) культуру рубежа XIX—XX вв. и интерес ко всему новому в русской привели его в стан символистов — как «старших», так и «младших» (К. Бальмонт, В. Брюсов, Вяч. Иванов, Андрей Белый, А. Блок). Печатаясь в качестве поэта и критика во всех основных символистских изданиях (журналах «Весы», «Новый путь», «Золотое руно», альманахах «Северные цветы», «Гриф», газете «Русь»), Волошин много сделал для популяризации в России новейших художественных течений. Его многочисленные заметки по вопросам живописи, театра, литературы, присылавшиеся им из Франции (в том числе серия «Письма из Парижа»), и усилия по привлечению в журнал «Весы» французских литераторов (Рене Гиль, Ван Беве) позволяют видеть в Волошине своего рода «эмиссара Брюсова во Франции» (Азадовский К. М., Максимов Д. Е. Брюсов и «Весы»: (К истории издания) // ЛН. М., 1976. Т. 85: Валерий Брюсов. С. 269).

Не углубляясь во «внутрипартийные» разногласия, Волошин тем не менее не уходил от обсуждения некоторых ключевых вопросов символистского движения. В полемике 1905–1907 гг. о соотношении «индивидуализма» и «традиции», усилившей размежевание внутри символизма, он был на стороне «младших», рассматривая эту проблему в ее диалектической связанности. Вместе с тем в его статье «Индивидуализм в искусстве» (Золотое руно. 1906. № 10), в целом написанной под влиянием идей жизнотворчества Вяч. Иванова, намечались и перспективы постсимволистской эстетики. За периодом «борьбы» уже наступало, по мысли писателя, время спокойной «созидательной работы», когда «имя» художника из «знамени» превращалось в «простую торговую рекламу», «марку» ремесленника, знак мастерства (см.: *Лики творчества*. С. 262).

Ощущение завершенности первого (символистского) этапа по утверждению модернизма в России и поиск иных форм, соответствующих задачам постсимволистской эстетики, побудили Волошина на некоторое время примкнуть к журналу «Аполлон», создававшемуся в 1909 г. в Петербурге в ответ на эти запросы времени.

В эстетической платформе нового журнала (см.: *Аполлон*. 1909. № 1. Отд. I. С. 3–4) писателю было родственно не только понимание творчества как ремесла, но и опора на классику, парнасцев, ориентация на ясность, прозрачность, «скульптурную пластику форм», предметное, стройное, «жизнеспособное» искусство, тяготение к архаике, стремление к «животворящей мечте».

В самой многоплановости будущих журнальных тем, в обсуждении которых участвовал и Волошин (об этом см. в примеч. к вступ. статье в публ.: *Анненский И. Ф.* Письма к С. К. Маковскому / Публ.



Удостоверение
М. Волошина -
корреспондента
газ. «Русь», 1904

А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика // *Ежегодник РО ПД*. 1976. С. 224), — современная поэзия, пути новейшей литературы и театра, живопись, музыка, танец — возможно, сквозила для писателя мысль о многоликости искусства, более близкая ему, нежели характерная для символизма идея «синтеза искусств» Вяч. Иванова. Не случайно те же темы представлены в рубриках задуманного Волошиным обобщающего труда «Лики творчества», первая книга которого была выпущена в 1914 г. именно журналом «Аполлон».

Вероятно, поэтому, предлагая для первого номера статью «Hogomedon» (см. с. 554–561 [573] наст. изд.), Волошин считал ее подходящей для журнала. В ней Аполлон предстал как «вождь времени» и «согласно идее времени» давалась «классификация искусств»: «музыка владеет стихией прошлого; вся „пластика“ — стихией настоящего и поэзия (слово) — стихией будущего» (так разъяснял Волошин свой замысел Маковскому; цит. по публ.: *Анненский И. Ф.* Письма к М. А. Волошину / Публ. А. В. Лаврова и В. П. Купченко // *Ежегодник РО ПД*. 1976. С. 251). Однако редакция отвергла статью: она не подходила ни по трактовке «аполлонизма», ни по стилю (с последним Волошин не мог не согласиться). Вместо этого в первом номере были напечатаны: его стихотворение «Дэлос» (названное по имени острова в Эгейском море — мифической родины Аполлона), тематически перекликавшееся с «Hogomedon'ом», обзор французской литературы, а также статья «Архаизм в русской живописи» о творчестве Рериха, Богаевского и Бакста. Внимательный критик сразу заметил в ней «путаницу» понятий, против чего журнал «Аполлон» вызывался бороться (см.: *Муратов П.* Искусство в «Аполлоне» // *Утро России*. 1909. 19 нояб.; процитировано: *Лики творчества*. С. 670).

Более соответствовала задачам журнала другая статья Волошина — «Анри де Рень» — о путях развития «неореализма» в России (см. с. 573–578 [584] наст. изд.), напечатанная в январе 1910 г. в четвертом номере. Программное значение статьи было усилено ее публикацией рядом с эссе М. Кузмина «О прекрасной ясности» (см. с. 588–593 [594] наст. изд.).

Хотя после выхода первых номеров Волошин готовил для журнала еще несколько статей, уже тогда, тяготясь «атмосферой» литературного карьеризма, царившей, по его мнению, в «Аполлоне», он писал о нем А. М. Петровой: «...от этого журнала я духовно далек. Моего влияния там нет никакого» (письмо от 29 ноября 1909 г.; опубл.: Письма М. А. Волошина к А. М. Петровой / Предисл., публ. и примеч. В. П. Купченко // Волошин М. Из литературного наследия. СПб., 1991. I. С. 202). По ряду причин (в частности, из-за раскрытия мистификации с Черубиной де Габриак) писатель вскоре отошел от редакции (см. его письмо к А. М. Петровой от 24 декабря 1912 г.; опубл.: Письма М. А. Волошина к А. М. Петровой. 1911–1921 гг. / Публ., подгот. текста и примеч. В. П. Купченко // Волошин М. Из литературного наследия. СПб., 1999. II. С. 116). Однако его творческие свя-



Концовка статьи
М. Волошина «Архаизм
в русской живописи»
с рис. К. Богаевского.
(Аполлон. 1909. № 1.
С. 55)



Остров Дэлос -
мифическая родина
Аполлона

зи с журналом продолжались еще несколько лет. В «Аполлоне» были опубликованы его статьи об И. Ф. Анненском, П. Клоделе, А. С. Голубкиной, Вилье де Лиль-Адане, К. Ф. Богаевском, М. С. Сарьяне, В. И. Сурикове и др.

В годы войны, особенно после революции 1917 г., Волошин вплотную «подошел к русским, современным и историческим, темам» (Волошин М. Автобиография // Воспоминания о Максимилиане Волошине. М., 1990. С. 38), пытаясь по-своему воспринять и художественно освоить национальную и святоотеческую проблематику. К новой для себя теме России он, по собственному признанию, обратился, не отказываясь от идей и методов предыдущего периода, но расширив при этом «палитру» своего творчества (см.: Там же).



«HOROMEDON»

I



Жертвенник ли, затепленный в небе, печальное ли око слепого дня, или сноп золотой пшеницы, серпом месяца сжаты<й?> на звездных пажитях, — ты, Солнце, — или колесница бога,¹ — и потоки времени струятся из-под твоих колес на тусклой земле, и жгучая взмечается пыль мгновений из-под копыт коней времени...²

Нет, ты лишь видимый знак³ того, кто сызначала был Имя,⁴ того, кто не в небе, а в звездных глубинах человеческой души совершает свое восхождение сквозь знаки внутреннего Зодиака.

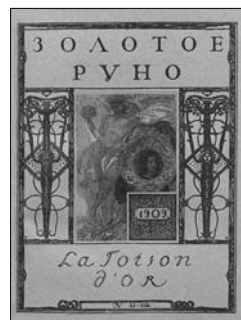
Аполлон-Оритэс!⁵ Аполлон-Горомедон!⁶ понимаю, почему тебе дано имя вождя времени и почему в твоей свите хоровод Муз переплетен с хороводами мгновений!⁷

Лишь тогда возможным становится деление искусств, когда звездная влага, неподвижно обнимающая миры, недоступные постижению, едкой возмущенная щелочью человеческого сознания, приходит в движение и разлагается внутри нас на три стихии: прошлое, настоящее и будущее.

II

Взаимно проникая, сливаясь и рождаясь одна от другой, эти стихии лишь марево,⁸ рожденное от светильника Психеи,⁹ пламя которого трепетно вспыхивает в душе, прерывной линией¹⁰ — кратчайшей между точками рождения и смерти, отмечая сознанные мгновения.¹¹

Впервые: Золотое руно. 1909. № 11/12. С. 55-60.



Обложка журнала «Золотое руно». 1909. № 11/12. Худ. Е. Лансерс



О. Редон. Из серии «Колесница Аполлона». 1905-1914

И ничто не может удержать ускользания мгновений,¹² потому что каждое «остановись, мгновенье, — ты прекрасно»¹³ несет в себе срыв в небытие.

Но искусство — алмазный мост¹⁴ между бытием и тем, что вне бытия, и когда Аполлон приказывает: «Остановись!» — мгновенью, оно, окоченев в своем трепете, свертывается и застывает в мраморе ли, в золоте, в эмали или в бронзе, в штрихе ли карандаша или в размахе кисти, в крылатом вознесении каменной башни или в оттиске медной доски.¹⁵

Так сохраняется форма мгновения — гробница поляя его земным телом.¹⁶

И подобно тому, как рука, ощупывая кремневый нож каменного века, находит в нем впадины и выступы для пальцев и, угадав их, невольно повторяет то напряжение мускулов плеча, которое наносит удар, так душа того, кто проникается произведением искусства,¹⁷ ложится в гробницу формы и, покорившись движению линий, означенных ее емкостью, расцветает не ускользающим, но отныне от вещества рождающимся мгновением.¹⁸

III

В этом задача искусств пластических, творящих в настоящем: все то, что безвозвратно, и то, что лишь желанно возможно, то, что лишь соотношение углов и линий¹⁹ и то, что порыв страсти и горение духа, пластическое искусство сплавляет с веществом так тесно и глубоко, как самая не сплавлена человеческая душа со своим земным телом.

Пластическое искусство творит свою работу в самом сердце вещества, непрерывно претворяя его и просветляя жизнью и пламенем закланных мгновений.²⁰

Живописец, скульптор, архитектор — ты не творец; ты лишь воспитатель вещества;²¹ камень и металл, цвет и линию ты учишь равновесию, человеческому строю и гражданственности, ты по складам научаешь их желаниям, ты посвящаешь их в таинства страсти и тишину их сознания отравляешь ядом чувства и страдания.

IV

Что такое сознание души в настоящем мгновении? Пламя свечи, тухнувшее и вновь разгорающееся под дыханием двух ветров с надутыми щеками, или сухой лист дерева, закружившийся в водовороте двух течений реки?²²



Л. Бернини. Аполлон и Дафна. 1622-1624



Микеланджело. Эол. Барельеф. 1500-1520

Вся косность омертвевших мгновений прошлого стремится преодолеть вольный ветер событий, веющий из будущего²³ и, как образовавшийся вихрь втягивает в себя пыль ногами многих людей обитой дороги и ею становится видим, как синева полудня и пурпур закатов существуют пылью, развеянной в горных областях воздуха, так настоящее мгновение может быть осознано лишь пылью ощущений.

Но у настоящего нет граней: оно еще не перестало быть будущим и уже становится прошлым,²⁴ оно уже сложено в кладовую изжитых мгновений.

V

Музыка — искусство, творящее в стихии прошлого.

Не случайно, безвольно и сладко отдаваясь стихии звуков, сознание испытывает ощущение гармоничного падения вниз: это бездны, где корни души гнездятся, разверзаются, это проваливается дно памяти,²⁵ распахируются двери в сокровенные склепы, где живут призраки отжитых вселенных.

Не одну, а вечность вечностей дух творит тело, втягивая и претворяя в себе то вещество, которое захвачено его вихрем (извечный процесс пластического творчества)... Так камень, сорвавшийся с вершины, увлекает в своем полете другие камни, щебень, сухие травы, срывает кустарники («Будь, как лавина, которая есть только то, что она уносит с собою!»).²⁶

О, радостное тело мое, ты лавина,²⁷ которая сорвалась с уст божьих в тот миг, когда времена времен были низвергнуты в бытие,²⁸ ты лавина, образовавшаяся стремительным падением моего я в вещество, ты мое прошлое, сжавшееся в плоть, оживотворенную кровью, которая в темноте моих жил несет необъятности рассыпавшихся когда-то вне меня звездных вселенных.²⁹

Ты летопись мира,³⁰ и музыка разворачивает тебя, как свиток,³¹ и помогает мне прочесть самого себя от последней буквы до первой.

Вся история человеческих деяний записана в складках моего мозга, вся история зверя жива в бессознательных сокращениях моих мышц, очаг сердца поддерживает в моем теле температуру того Океана,³² из которого вышло все живущее на земле, строение костей моих учит меня тому, как строились горы, слагались минералы и копились плодоносные речные щебни, а если внутреннее око я опущу по своему спинному хребту, то увижу его в виде змея, первого из тварей, сказавшего про себя Я.

VI

О, ты, солнечной стрелой поразивший Змея и на вратах храма, на змеином воздвигнутого гнезде,³³ возвестивший каждому человеку: «Ты еси!»³⁴

Музыка — искусство памяти, нить Ариадны³⁵ по внутренним лабиринтам, ставшая струной на кифаре Аполлона!

Сократ, учись музыке³⁶ перед тем, как тебя покинет сознание земной формулы бытия:³⁷ вспомни самого себя!³⁸

Какую великую грусть³⁹ испытывает дух, лишь во мгновении сознающий себя, когда он вступает в мир звучащих числ и формул,⁴⁰ из которых каждая выражает цифру соотношения духа распавшихся вселенных.⁴¹ О, число — скелет воли! О, кладбища бытия в буре гармонии! О, великая радость совместить все развернутые циклы прошлого бытия в едином дыхании флейты!

Слушайте, пастухи, как в полдень Пан играет на вершине скалы, ибо звездные сферы движимы звуками его свирели.⁴²

VII

В успокоенную совершенность прошлого бурно вливается грядущее, насыщенное всем трепетом желаний и всеми неистощимыми кладами возможностей.

Над этой стихией, представляющей чистую сущность воли, которой нет иных форм, кроме осуществления моих желаний, над этой стихией свершений, в которой человек бродит безгранично свободный своей слепотой, я властвую словом.

Поэзия — голос внутреннего Я,⁴³ сочетавшая в своем корне финикийское phohe (— голос)⁴⁴ с ish (Я — бог).

Поэзия — царственная наука слова, которая творит в стихии будущего.

Все, прежде чем начать существовать как воля,⁴⁵ как форма, как лик,⁴⁶ раньше было словом, и нет ничего вокруг нас, что не таило бы внутри себя Слово,⁴⁷ скрытое в темном веществе:⁴⁸ и звук, и запах, и цвет — все внешние восприятия, — лишь ожоги⁴⁹ огненного, личинами мира плененного слова,⁵⁰ которое из глубины темницы подает свой голос поэту и ждет от него своего имени, своего освобождения.

VIII

Как Микель Анджело, остановившись перед узкой глыбой камня и прозревая в ней стесненную мощь своего Давида,⁵¹



Э. Делакруа. Аполлон, поражающий Пифона. 1850–1851. Плафон



Колонны храма Аполлона в Дельфах



Аполлон с кифарой. Фрагмент фрески. Ок. 50 г. н. э.



Ж.-Б. К. Коро. Орфей, ведущий Эвридику через подземный мир. 1861. Фрагмент

восклицает: «Кумиры дремлют в мраморном плену косных глыб»,⁵² точно так же евангелист Иоанн, не дикую созерцая глыбу камня, а целую вселенную, в которой заблудился человеческий дух, пишет: «В начале было Слово... и Слово стало плотью!»⁵³

И тою же охваченный тоскою пленения темный Гераклит⁵⁴ открывает глубочайшую тайну о том, что путь познания мира лежит через имена.⁵⁵

«Ах, и в камне таилось издревле пленное слово»,⁵⁶ раскрывается Мелампу, которому змеи лизали уши.⁵⁷

IX

Как лунатика, из которого злая луна вынула его *Я* и он идет уверенной ошупью не своею движимый силой; надо, чтобы он вспомнил самого себя и в силе звука обрел власть над собою, окликнуть по имени, так, громко именуя одно за другим явления мира, поэт пробуждает их от лунного сна.⁵⁸

Тебе, Орфей, власть напевными именами расколдовать землю, и звери, освобожденные тобою от уз звериного, лижут тебе в благодарности ноги, и камни идут за тобою, освобожденные от уз тяготения,⁵⁹ и люди, освобожденные ритмом от уз Диониса, убивают тебя⁶⁰, ибо смерть — высший дар от человека человеку.⁶¹

X

О слова, живущие на моих устах, вы лучи внутреннего солнца, которым сущее отвечает цветом, звуком, вкусом, благоуханием; в вас недоступная моей воле заклинательная сила: скудную мысль моего сознания я уловляю в четкое и тесное кольцо слов, а они, силою, заключенной внутри их, сами складываются в магические формулы, которым повинуются стихии.⁶²

Вещая книга прорицаний Сивиллы,⁶³ книга заклинаний и числ, книга, в которой записаны судьбы народов — Словарь моего языка! Как знахарь, властные собирающий травы на ночных полянах, как алхимик, над пылающим горном исследующий души и воли элементов,⁶⁴ я в утерянном Раю⁶⁵ языка ищу древнейший корень, и, сжигая слова в филологических ретортах, я отделяю ту ослабляющую их волю влагу, которой они напитались в книгах, я исследую строение стебля и рисунок цветка⁶⁶ и, в мудрых синтаксических сочетаниях, сплетаю из них праздничные венки так, чтобы не только внешняя гар-



Микеланджело. Дельфийская сивилла. 1509. Фрагмент фрески потолка Сикстинской капеллы

мония красок и линий ласкала глаз, но чтобы законченность круга была основана на внутреннем соответствии тех слов, из которых он сплетен.⁶⁷

Так из многих слов я сплетаю единый веночек, нахожу одно имя, чистое и произнесенное, и несу его в мир, чтобы узнать, которая из вещей откликнется на него.⁶⁸

Вы же, те, кто видите в слове не живое существо, одаренное сверхчеловеческой волей и сознанием, а лишь мертвый и послушный инструмент, вы не выйдете никогда из границ призывного, ваши речи останутся только намеками, проклятием вашим станет тупое перебирание словесных клише,⁶⁹ истертых и тусклых, как слепая монета, утратившая свою заклинательную силу,⁷⁰ и ни одна вещь в целом мире не ответит на ваш призыв тихим и радостным гулом.⁷¹

Надо писать так, чтобы каждая фраза была именем.⁷²

XI

Слово для человека цель, а не средство.

XII

Таково влияние поэзии на мир внешних вещей, целиком обросших плотью: она пробуждает в них смутные воспоминания о самих себе,⁷³ она снимает заклятие косности, она размывает упорные толщи вещества и, обратно развитию мира, в котором слово становится плотью, она вновь превращает в слово то, что уже стало телом.

Но на внутренний обращенная мир поэта, она имеет иные влияния и из заклинательной становится пророческой.

Здесь слово — осуществление статимого, а все что есть, во времени осуществляется лишь однажды и в течение одного мгновения. Пророчество — только намек на возможность события, если же слово равносильно тому, о чем повествует, то оно перестает быть пророчеством, а становится произведением поэзии и этим устраняет возможность иного осуществления.

Каждое слово, в которое я вкладываю свою душу, убивает в будущем некую возможность жизни.⁷⁴ Каждый найденный стих говорит не о прошлом, а о будущем, которое уже не осуществится.

Слово, это принесение в жертву самого себя, слово, это омрачение от будущего, оно питается живой кровью возможного!



Э. Делакруа.
Фауст и Мефистофель.
Илл. к трагедии
И. В. Гете «Фауст». 1828

Поэтому только неверные слова могут быть согласованы с поступками, слова же найденные и точные должны находиться в разладе с деяниями по самой природе своей.

Слово не есть ли деяние, спасенное в самой сущности его, деяние, которому я не дал расточиться в напрасном свершении.

XIII

Пусть другие, усомнившиеся вместе с Фаустом в подлинности текста «в начале было слово», исправляют: «в начале было деяние»... (и уже черный пудель радостно лает в углу комнаты и раздувается в огненное чудовище, и Мефистофель в костюме странствующего студента с насмешкой отвечает на вопрос Фауста об имени: «легкомысленным кажется мне этот вопрос для того, кто так презирает слова»)⁷⁵ — я же выбираю не Деяние, а слово, и восклицаю вместе с Акселем:

«Я слишком много думал, чтобы унизиться до действия!»⁷⁶

XIV

Таково троичное деление искусств, согласно нашему представлению о времени, более подобающее лику Аполлона — предводителя Мойр,⁷⁷ чем Аполлона Мусгета.⁷⁸

Вас три, а не девять,⁷⁹ темные музы времени, правящие судьбами человека на земле.

Клото, из кудели прошлого ты сучишь нить памяти, ты в музыке раскрываешь нам чувственное восприятие числа, ты несешь токи умерших волей, ты раскрываешь нам забытые миры.

Атропос, ты ножницами перерезаешь нить жизни, ты указываешь пальцем настоящее мгновение на доске солнечных часов или держишь в руках весы, на которых прошлое и будущее равновесятся.

Лахезис, подымающая прозрачную сферу грядущей вселенной, на которой рука твоя чертит предопределяющие имена, — ты истинная муза поэзии!

XV

Так противоустремлениями сил строятся своды человеческого храма: в то время, как поток поэзии размывает твердые породы физического мира и строит из него кристалл будущей вселенной (дабы не исполнилось слово Маллармэ: «не создал в песне он страны, чтоб улететь, когда придет зима в сияньи



Мойры.
Илл. в энциклопедии
И. Мейера

белой скуки»)⁸⁰ пластические искусства осуществляют настоящее, претворяя все, что внутри и вовне человека, в перламутровую раковину, в которой стремится замкнуть себя дух человеческий и слиться с нею в единую плоть; а музыка, между тем, пронизывая все единством ритма, подобно ключу свода, спаивает противоположные силы и примиряет противоречия духа в конечном слиянии чувственного числа.

XVI

Пластика говорит: «Остановись, мгновенье!»

Музыка: «Вспомни самого себя!»

Поэзия: «Да будет!»



Этюд «Hogomedon» Волошин предназначал для первого выпуска журнала «Аполлон», в подготовке которого принимал непосредственное участие. Однако поставленная им задача: «создать новый — наш культ Аполлона, взявши семенами все символы, которые <...> можем найти в древности» (письмо к С. Маковскому от 15 августа 1909 г.; приведено в примеч. к публ.: *Анненский И. Ф. Письма к М. А. Волошину*. С. 251), — не согласовывалась с весьма противоречивыми взглядами других деятелей «аполлонического» движения.

Намеченный в первом номере журнала «путь „аполлонизма“» предполагал главным образом «строгое искание красоты». «Гимн» Аполлону был желателен (ср. название программной статьи А. Бенуа «В ожидании гимна Аполлону»), но не такой, какой прозвучал у Волошина, посвятившего свой «гимн» не столько «покровителю муз», сколько «предводителю мойр», богинь человеческой судьбы, «темных муз времени» (в понимании писателя). Сквозь лик Аполлона — «повелителя времени», каким его увидел Волошин, — как бы просвечивали черты умирающего и воскресающего Диониса. Это перекликалось с отмеченной Вяч. Ивановым в статье «Две стихии в современном символизме» (1908) трактовкой Гелиоса (Феба) орфиками и мистиками, которые, по его словам, «провозгласили, что Гелиос — тот же Дионис» (см. с. 275 наст. изд.).

По своему пафосу, патетичности, «трудному» стилю (чем, в частности, объяснял Волошину отказ в публикации С. Маковский) статья не соответствовала принципиальной установке журнала на ясность. А по сложности истолкования она сопоставима с «темными» местами философско-поэтических фрагментов Гераклита, учение которого отразилось в концепции и образном строе статьи. Эзотерический язык, обилие гностических символов, антропософская «подкладка» были именно теми «частицами» «теософического кокса», против вкрапления которых активно выступал И. Анненский (см. его статью «О современном лиризме» // *Аполлон*. 1909. № 1. С. 32). Сам вывод, сопровождавший волошинскую классификацию искусств, о «противоустремлении сил» (поэзии, пластики, музыки), которыми «строятся своды



Дж. М. Страдвик.
Золотая нить. 1885

человеческого храма», «кристалл будущей вселенной», — обнаруживал антропософский замысел и неизжитый «теургизм», что также противоречило идейной направленности журнала.

Огорченный единодушным неприятием своей трактовки «аполлонизма» столь разными по эстетическим взглядам участниками журнала — Маковским, Анненским, Волынским (об этом см.: *Ежегодник РО ПД*. 1976. С. 251), Волошин предложил «Hogomedon» журналу «Золотое руно», стоявшему, как он полагал, вне группировок. Вынужденный шаг оказался тем не менее вполне символическим. Во многом итоговая для самого Волошина статья была помещена в последнем выпуске «Золотого руна», где объявлялось о завершении деятельности журнала в связи с выполнением миссии отстаивания новых течений в литературе и живописи.

Обобщающий характер статьи обусловил насыщенность реминисценциями, переключку с другими работами Волошина, множество проекций на его творчество. В ней он, по признанию С. Маковского, «скристаллизировал свою эстетику», те «обобщения и построения, которые рождались в уме за последние годы» (Там же). В идейно-стилевой ткани этого философско-лирического этюда ощутимо влияние Ф. Ницше, Вл. Соловьева, А. Бергсона, П. Клоделя, М. Швоба, Вилье де Лиль-Адана, Вяч. Иванова, К. Бальмонта, А. Блока, гётеанские и другие мотивы. Все это концептуально осмыслено сквозь призму оригинальной идеи, заявленной Волошиным в письме к Маковскому: «Аполлон — бог времени» (Там же), — в которой сочетались символистские и постсимволистские устремления писателя в переходный период.

Заглавие «Hogomedon» (*греч.*; в переводе Волошина: «вождь времени») изумило даже такого знатока классической древности, как Анненский. Ознакомившись со статьей в качестве члена редколлегии литературного отдела журнала «Аполлон», он писал Волошину 13 августа 1909 г.: «„Горомедон“ меня <...> не вполне удовлетворил, и прежде всего откуда Вы взяли это слово — его нет ни в одной специальной энциклопедии, ни в одном словаре, ни в глоссарии, ни в регистрах» (Там же. С. 250). В ответном письме от 17 августа 1909 г. Волошин указал источник столь редкой эпителессы (прозвища) Аполлона — «La Grande Encyclopédie». Vol. III. P. 357 (см.: Там же. С. 251). Более подробно происхождение эпитета писатель разъяснял в статье «Аполлон и мышшь», написанной на основе доклада, который был прочитан им в петербургском «Салоне» 3 марта 1909 г. Ссылаясь на встречающиеся в античности эпитеты, подтверждающие связь Аполлона с временем, — «бог часов», «возобновитель месяцев», Волошин добавлял: «наконец, до нас дошел редкий эпитет, единственный раз во всей известной нам античной эпиграфии употребленный, найденный на острове Тэносе: „Hogomedon“, — который мы вправе перевести „Вождь времени“» (*Лику творчества*. С. 99). Ту же аргументацию он использовал и в письме к С. Маковскому от 15 августа 1909 г., настаивая на «верности филологических построений» (см.: *Ежегодник РО ПД*. 1976. С. 251). Все приведенные сведения Волошин извлек из статьи об Аполлоне в названном им издании (см.: *La Grande encyclopédie inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres: <En 31 Vol.> / Sous la direction de Berthelot et al. Paris, <1887>. Vol. 3. P. 357*). Эта энциклопедия была у Волошина, и он часто пользовался ею. Об этом см.: *Кутченко В. П.* Библиотека М. А. Волошина // Волошинские чтения. М., 1981. С. 116.



Илл. в статье «Аполлон» в «La Grande encyclopédie...». <Ксерокс страницы>

¹ Культ Аполлона в греческой религии с V в. до н. э. отождествлялся с культом Гелиоса — бога Солнца, который изображался на колеснице, с лучами над головой. По представлениям древних греков, днем в колеснице, запряженной четверкой лошадей, ночью — в челноке, он объезжал землю.

² В статье «Аполлон и мышшь» Волошин доказывал, что «мифологически столь мало выясненная связь Аполлона с идеей времени <...> существовала в представлении древнего эллина» (*Лику творчества*. С. 99). Его аргументы приведены выше в примеч. к заглавию «Hogomedon».

³ Ср. характеристику утвердившегося «всеобъемлющего» символизма в статье Волошина «Анри де Ренье»: «...все явления только знаки <...> и путь постижения вечного лежит <...> через <...> призрачные реальности мира» (см. с. 575 наст. изд.).

⁴ Евангельская аллюзия (см. примеч. 53). В отличие от большинства символистов «Имя» (Логос) Волошин отождествил не с Дионисом («страдающим богом»), а с Аполлоном.

⁵ *Оритэс* (*греч.*) — бог часов. Об этом прозвище Аполлона см. в примеч. к заглавию.

⁶ *Горомедон* — о семантике эпитета см. в преамбуле к комментариям. В контексте статьи этот эпитет соотносим с образом Аполлона — предводителя Ор (Гор), богинь, ведавших сменой времен года, в стихотворении Волошина «Κλητύχοι» (*греч.*: зовы) (1909) из так называемого «аполлоновского» цикла: «Легких Ор святыя хоры ты уводишь, Кифаред».

⁷ Ср. именование Аполлона — «Вождь мгновений!» — в стихотворении Волошина «Дэлос» (1909). «Переплетение» в «свите» Аполлона «хоровода Муз» с «хороводами мгновений» Волошин объяснял в статье «Аполлон и мышшь» тем, что «Музы — дочери Мнемосины», богини памяти, а «память — родоначальница всех искусств» (*Лику творчества*. С. 99). Эта трактовка восходит к интерпретации Волошиным оды П. Клоделя «Музы», где в «хоровод муз» включена Мнемозина как старшая из муз, по Волошину, — «скорбная муза времени» (об этом см. в его статье «Поль Клодель. I. „Музы“» // *Лику творчества*. С. 77).

⁸ В статье «Аполлон и мышшь», характеризуя представления «внутренней сферы» «интуитивного сознания, в котором мы ощущаем время», Волошин писал, что они «чередуются <...> взаимно друг друга проникая <...> как волны эфира или влаги» (*Лику творчества*. С. 100). Ср. сходное описание у Бергсона: «Под внешним покровом однородного времени <...> внимательный психолог обнаружит длительность, разнородные моменты которой взаимно проникают друг друга» (*Бергсон А.* *Время и свобода воли* / Пер. С. И. Гессена. М., 1910. С. 108).

⁹ Согласно древнегреческому мифу Психея (олицетворение человеческой души), нарушив запрет, пыталась с помощью светильника увидеть своего возлюбленного — Эроса, посетившего ее в темноте ночи. Для Волошина образ «светильник Психеи» в соотнесенности с идеей времени был, видимо, связан и с воспоминаниями детства, о которых он писал М. В. Сабашниковой 28 сентября 1905 г.: «Почему время перестало у меня теперь останавливаться, как оно иногда останавливается в детстве по вечерам при свете лампы?» (цит. по: *Волошин М.* *Стихотворения и поэмы*. СПб., 1995. С. 569). В том же контексте образ «лампа Психеи» он использовал в стихотворении «Тесен мой мир. Он замкнулся в кольцо...» (1904) из цикла «Когда время останавливается»: «Лампу Психеи несущая в руке — / Синее пламя познанья». Этот об-



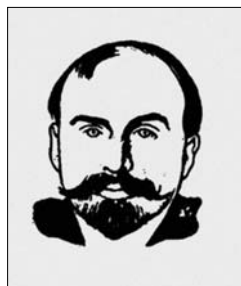
Колесница Гелиоса. Греческий кратер. V в. до н. э.



Н. Пуссен. Танец под музыку времени. 1634–1636



Н. Куртейль. Амур и Психея. Не ранее 1830



Марсель Швоб.
Портрет работы
Ф. Баллотона. 1898

раз мог ассоциироваться у Волошина и с заглавием сборника прозы французского символиста М. Швоба «Лампа Психеи» (1903), который имелся в его библиотеке. Цитату из этой книги Волошин включил в статью «Аполлон и мышь», также посвященную проблеме восприятия времени (об этом см. в примеч. А. М. Березкина // *Лики творчества*. С. 624). Миф о Психее, возможно, актуализировался в сознании Волошина в связи с использованием этого сюжета в статье Вяч. Иванова «Ты еси» (Золотое руно. 1907. № 7/9). В ней Психея, блуждающая «по периферии сознания» «в поисках своего Эроса», иначе «лучей духа, исходящих из нашего божественного центра», олицетворяет «переживания женственной части» «нашего сокровенного существа» (цит. по: *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 92).

¹⁰ Именно «прерывностью» «наших восприятий жизни» объяснял Волошин в статье «Анри де Рень» принцип «художественно необходимой» «несвязанности», один из основных в искусстве «неореализма» (см. с. 578 наст. изд.).

¹¹ Ср. образ «дискретных» мгновений в повести М. Швоба «Книга Монэль» из сб. «Лампа Психеи»: «Люби все мгновения и не ищи связи между явлениями. Мгновение — это колыбель и могила» (приведено Волошиным в статье «Аполлон и мышь» как образец «аполлинической мудрости»; см.: *Лики творчества*. С. 98–99). О своем восприятии времени Волошин писал 28 (15) января 1904 г. М. В. Сабашниковой: «В четвертом измерении время станет чисто пространственным отношением. И отсюда человеческая жизнь будет представляться одним цельным куском <...>. По этой целой материальной ленте, тянущейся от рождения до смерти, пробегает волна. Волна движется, но частицы материи остаются на своих местах <...> в этой волне, в этом моменте и движется и наше сознание и наше представление о времени» (цит. по.: *Волошин М.* Стихотворения и поэмы. С. 569–570). Такое понимание времени, воплощенное и в «Hogomedon'e», отразилось ранее в цикле «Когда время останавливается». Ср. в стихотворении «Быть заключенным в темнице мгновенья...» (1905): «Смерть и Рожденье — вся нить бытия».

¹² Ср. цитату в статье «Аполлон и мышь» из той же повести Швоба: «Не старайся продлить мгновения — умирание истомит тебя» (*Лики творчества*. С. 99). Сам Волошин определяет мгновение как «острие, которое постоянно ускользает из-под ног и в то же время составляет <...> единственную опору нашу в реальном мире» (Там же. С. 98).

¹³ Фраза из трагедии И. В. Гёте «Фауст». По условиям договора с Мефистофелем в его власть должна перейти душа Фауста после произнесения этих слов. См.: *Гёте.* Фауст / Пер. А. Фета. СПб., 1901. С. 108, 794.

¹⁴ Ср. творческую задачу Эроса у Платона в интерпретации Вл. Соловьева в статье «Жизненная драма Платона» (1898) — «строить мост между небом и землей», «рождать в красоте» (*Соловьев Вл. С.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 612, 613). В другой статье Соловьева — «Общий смысл искусства» (1890) — «свет абсолютного идеала, преломленный воображением художника» (на примере финала «гётевского Фауста») уподоблен игре света в алмазе (Там же. С. 403). В лекции «Пути Эроса», прочитанной в Литературно-художественном кружке 27 февраля 1907 г., Волошин, переосмысляя идеи Платона и Вл. Соловьева об Эросе в духе по-своему понятых им теософских построений Вяч. Иванова, писал о приобщении к «алмазному свету высшей мудрости» (*Волошин М.* Из литературного наследия. II. С. 26). Против такого понимания целей и задач искусства позднее выступил Н. С. Гумилев в статье «Наследие символизма

и акмеизм» (1913), где, упоминая о «прекрасной даме Теологии», подчеркивал, что «литературу поднимать в ее алмазный холод акмеисты не хотят» (см. с. 631 наст. изд.). С идеей искусства как «алмазного моста» косвенно полемизировал А. Блок в статье «Искусство и газета» (1912), считавший, «что существует противоречие вечное и трагическое между искусством и жизнью, что мосты между ними <...> были только легкими, воздушными, радужными мостами, которые исчезали <...> едва умирали те мировые гении, которые лишь силой своей гениальности создавали эти мосты, соединяя в самих себе и жизнь и искусство лишь на краткий и чудесный миг» (*Блок.* Т. 5. С. 478). Связывая свое определение искусства с задачей «остановить мгновение», Волошин перекликается также с эстетикой и поэтикой «неореализма». Ср. образ «бриллиантов», каждый из которых «единственен», и «осколков» как символов «отдельных моментов», из чего «слагается» «всякая прекрасная жизнь», в статье Волошина «Анри де Рень» (см. с. 577 наст. изд.). Об «алмазности» «будничных» слов в творчестве Волошина как признаке «школы» и примере подлинного понимания того «что такое слово» в искусстве, писал И. Анненский Волошину 6 марта 1909 г. (см.: *Ежегодник РО ПД.* 1976. С. 247).

¹⁵ Ср. воспетые Т. Готье в стихотворении «Искусство» материалы, в которых запечатлено всё, «что проходит»: стих, мрамор, сардоникс, металл, глина, бронза, агат, эмаль, сталь. Идея первой строфы этого стихотворения отразилась в тезисе статьи Волошина «Индивидуализм в искусстве»: «материал <...> упорный, не приспособленный к обработке, будет говорить слова более глубокие и проникновенные, чем материал гибкий и податливый...» (*Лики творчества*. С. 264). «Парнасский» акцент на вещественности, предметности, пластичности сближает концепцию искусства у Волошина с постсимволистской. Недаром стихотворение Готье «Искусство» в переводе Н. С. Гумилева было напечатано как программное в журнале «Аполлон» (1911. № 9). Первую его строфу С. М. Городецкий приводит в статье «Некоторые течения в современной русской поэзии» (1913) (см. с. 643 наст. изд.). Ср. также перевод этого стихотворения В. Брюсовым (1897, 1913).

¹⁶ Ср. определение в статье Вл. Соловьева «Жизненная драма Платона»: «...тело есть гроб и темница для духа» (*Соловьев Вл. С.* Соч. Т. 2. С. 606). Эта платоновски-соловьевская аллюзия переосмыслена Волошиным в духе эстетики неореализма. Ср., в частности, сформулированную им в статье «Анри де Рень» задачу искусства «наполнить пластическим веществом слова, камня или глины ту пустоту, которую оставляло по себе безвозвратно ускользнувшее мгновение» (см. с. 577 наст. изд.).

¹⁷ О двусоставности творческого акта и о важности второй его части — «тайнства понимания» — Волошин писал в статьях «Индивидуализм в искусстве», «Осколки святых чудес» (1908), «Предисловии» (1914 <?>) к книге «Лики творчества» и др. Об этом см.: *Лики творчества*. С. 265, 266, 267, 597. Его концепция восприятия отчасти восходит к идее Гёте о том, что «для правильной оценки художественного произведения» необходимо «стать на точку зрения его творца» (см.: *Волошин М.* «Горе от ума» на сцене Московского Художественного театра // Там же. С. 381).

¹⁸ Ср. в статье Волошина «Парижские салоны 1904 г.» о произведениях искусства, которые «хочется ласкать рукой»: «в них мертвый кристалл, расцветавший живым цветком от прикосновения человеческого духа» (Там же. С. 227). О значении постижения «формы» Волошин писал в статье «„Осколки святых чудес“», где определял искусство как «радость найденных форм»:



Обложка книги
М. Швоб. Книга
Монэль. СПб., 1908.
Тит. лист.

«...радуемся мы, созерцая мрамор Ниобеи, и уже радостью постигаем трагический пафос, в нем воплощенный <...>. Произведение же искусства в своем окончательном воплощении рождается уже пониманием» (Там же. С. 266, 267).

¹⁹ Ср. в статье Волошина «Скелет живописи» (1904): «Художник весь многоцветный мир должен свести к основным комбинациям углов и кри-вых...» (Там же. С. 211).

²⁰ Ср. в статье Волошина «Индивидуализм в искусстве»: «Пластическое искусство только до тех пор может быть велико, пока оно непосредственно интимно связано с материалом — это лежит <...> в самой сущности идеи воплощения, которая должна „помрачиться и ограничиться“, и тогда грубая глыба материи просияет внутренним светом» (Там же. С. 263).

²¹ Сходную задачу «воспитания вещества» Волошин ставил перед художником в статье «Индивидуализм в искусстве» — «пробудить» материю, «вызвать те слова, которые уже потенциально живут в материале» (Там же. С. 264).

²² Ср. образ «беглой искры индивидуального сознания, вспыхивающей между рождением и смертью» в статье «Индивидуализм в искусстве» (Там же. С. 259)

²³ Ср. отождествление «времени» и «ветра» в стихотворении Волошина «Тесен мой мир. Он замкнулся в кольцо...»: «Время порывисто дует в лицо». А также — в стихотворении Блока «Венеция» (1909): «И некий ветер сквозь бархат черный / О жизни будущей поет».

²⁴ Ср. близкую волошинской концепцию времени и творчества в стихотворении Блока «Художник» (1913): «Прошлое страстно глядится в грядущее. / Нет настоящего. Жалкого — нет».

²⁵ Ср. с идеями А. Шопенгауэра о «всеобщем языке» музыки, о ее связи с «первообразом» и о ее способности воздействовать «на сокровенную глубь человека» (см.: Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Пер. А. Фета. М., 1888. С. 311). Вслед за ним о «ноуменальном» характере музыки писал Андрей Белый в статье «Формы искусства» (Мир искусства. 1902. №12. С. 358–359). Об этом см.: Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. С. 42–43. Ср. также дословно близкое волошинскому описание восприятия музыки, сделанное Блоком в записной книжке 9 июня 1909 г. после слушания музыки Вагнера в Бад-Наугейме (см.: Блок А. Записные книжки. М., 1965. С. 150).

²⁶ Цитата из трагедии Вилье де Лиль-Адана «Аксель». Эти слова одного из персонажей трагедии, мастера Януса, приведены Волошиным в собственном переводе в статьях «Некто в сером» (1907) и «Апофеоз мечты (Трагедия Вилье де Лиль-Адана „Аксель“ и трагедия его собственной жизни)» (1909). См.: *Лики творчества* С. 463, 18.

²⁷ Ср. в трактате Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» (пер. Д. Борзаковского): «Моя нетерпеливая любовь течет потоками <...>. Из молчаливых гор и бурь страдания низвергается моя душа в долины. <...> Я сделался всецело устами и шумом ручья, низвергающегося с высоких скал...» (Ницше Ф. Собр. соч.: В 5 т. М., <1900>. Т. 1. С. 86–87).

²⁸ Ср. в стихотворении Волошина «Быть заключенным в темнице мгновенья...»: «Мчатся в потоке струящихся дней. / <...> Время свергается в вечном падении, / С временем падаю в пропасти я».

²⁹ Ср. в статье «Откровения детских игр» (1907): «Человек — сокращение вселенной. В несколько мгновений зачатия успевает перенестись в молниеносном прообразе вся история вселенной...» (*Лики творчества*. С. 493).

³⁰ Эта формулировка повторена Волошиным в статье «Театр как сновидение» (1912 <?>). См.: Там же. С. 349. Ср. идеи Р. Штейнера, изложенные, в частности, в его книге «Из летописи мира» (в рус. пер. опубл.: М., 1914).

³¹ Ср. в статье Волошина «Театр как сновидение»: «Наше „я“ — свиток». См.: *Лики творчества*. С. 349.

³² Эти образы восходят к теории французского биолога Р. Кентона. Ср. ее изложение Волошиным в статье «Театр как сновидение»: «...кровь, текущая в жилах живых существ, есть тот океан, в котором они возникли и который пронесли внутри себя вместе с его средней температурой и химическим составом. Научное исследование и поэтическое уподобление сливаются в одном символе. Объективно установленный факт мы нащупываем в глубине свитка нашего „я“» (Там же. С. 350).

³³ Согласно древнегреческому мифу свой храм Аполлон воздвиг в Дельфийской долине, охранявшейся сраженным им чудовищным змеем Пифоном (по иным источникам — Дельфинием). Этот сюжет обыгран Волошиным в стихотворениях «Κλητιχοι» и «Дельфы» (1909).

³⁴ Надпись на Дельфийском храме (имела разные прочтения и толкования, чему, в частности, был посвящен трактат Плутарха «Об „Е“ в Дельфах»). Послужила заглавием статьи Вяч. Иванова «Ты еси» (ср. примеч. 9). Волошин использовал ее также при обращении к Аполлону в стих. «Κλητιχοι»: «Ликодатель, возвестивший каждой твари: „Ты еси!“». Ср. также истолкование этой надписи в статье Вяч. Иванова «Заветы символизма» (Аполлон. 1910. № 8): «...„ты еси“ — „в тебе божество“» (см. с. 287 наст. изд.).

³⁵ Ср. в стихотворении Волошина «Быть заключенным в темнице мгновенья...»: «Мантия мрака на безднах земли. / <...> Память — неверная нить Ариадны — / Рвется в дрожащих руках». Мифологема «нить Ариадны» использовалась символистами при обозначении границ и путей познания. К. Д. Бальмонт в статье «Элементарные слова о символической поэзии» (1900) писал: «Поэты-символисты никогда не теряют таинственной нити Ариадны, связывающей их с мировым лабиринтом Хаоса» (см. с. 173 наст. изд.). В стихотворении В. Я. Брюсова «Нить Ариадны» (1902), упомянутом в статье И. Анненского «О современном лиризме», «случайный» «пришелец», упустив нить, оказывается «в бездонном мраке», на краю «бездны», не в силах постиг «святые тайны» «лабиринта». Возможно, такое использование этой мифологемы Волошиным было связано с идеями Ф. Ницше, противопоставившего внерассудочное, интуитивное и стихийное «музыкальное» начало «непоколебимой вере» Сократа в то, «что мышление по путеводной нити причинности может проникнуть до глубочайших бездн бытия» (Ницше Ф. Происхождение трагедии / Пер. Н. Н. Полилова. СПб., 1899. С. 127).

³⁶ Полемический подтекст обращения к Сократу восходит к трактату Ф. Ницше «Происхождение трагедии», где рационально-этическому пафосу учения Сократа противопоставлено иррациональное дионисийское музыкальное начало. По этому поводу Ницше писал, что «деспотический логик» Сократ «испытывал порой по отношению к искусству ощущение какого-то пробела <...> какой-то <...> упущенной обязанности <...> в тюрьме <...> ему часто являлся во сне <...> призрак, который <...> говорил ему: „Сократ, занимайся музыкой!“ <...> Упомянутые слова сократовского призрака служат единственным симптомом некоторого сомнения насчет границ логической природы: — быть может <...> искусство есть даже необходимый кореллат и дополнение науки?» (Ницше Ф. Происхождение трагедии. С. 121–123). Ср.



Ниобея. Деталь скульптурной группы. IV (?) в. до н. э.



И. В. Бауэр (Баур). Аполлон и Пифон. Илл. К «Метаморфозам» Овидия



Нить Ариадны. Аттическая краснофигурная вазапись

интерпретацию Волошиным образа Сократа в повествовательной части оды П. Клоделя «Музы» (см.: *Лики творчества*. С. 77), а также — рассуждения Вяч. Иванова в статье «Поэт и чернь» (1904): «Если бы Сократ предупредил всю жизнь тайный голос, повелевший ему — слишком поздно! — заниматься музыкой, — он стал бы впрямь и вполне „сподвижником лебедей в священстве Аполлона“, как означает он в Платоновом „Федоне“ свое божественное посланничество, — и чаша с ядом народной мести не была бы им выпита» (цит. по: *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. С. 138–139). Тот же пример Вяч. Иванов использовал в статьях «Спорады» (часть IV — «О лирике»; впервые опубликовано: *Весы*. 1908. № 8) и «Лев Толстой и культура» (впервые опубликовано: Логос. М., 1911. Кн. 1). См.: *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. С. 78, 281.

³⁷ Намек на обстоятельства смерти Сократа, описанные Платоном в диалоге «Федон». Будучи принужден по приговору афинского суда выпить чашу с ядом, философ до конца беседовал с учениками. Ср. у Ницше «образ умирающего Сократа <...> освободившегося при помощи знания <...> от страха смерти» (*Ницше Ф.* Происхождение трагедии. С. 127).

³⁸ Реминисценция строк оды П. Клоделя «Музы», посвященных определению памяти — Мнемозины: «Она внутреннее зрение духа. / Чистая, единая, нарушимая, она вспоминает самое себя» (приведено Волошиным в статье «Аполлон и мышь» // *Лики творчества*. С. 99). Такое представление связано с учением Платона об анамнезисе (воспоминании души вечного мира идей, созерцавшегося ею до вселения в смертное тело). Употребляя повелительное наклонение при обращении к Сократу — «вспомни самого себя!» — Волошин обыгрывает надпись на фронте Дельфийского храма, ставшую девизом Сократа: «Познай самого себя». Ср. близкую Волошину идею, выраженную словами Януса, героя драмы Вилье де Лиль-Адана «Аксель»: «Познание — это воспоминание» (протитировано Волошиным в собственном переводе в статье «Апофеоз мечты (Трагедия Вилье де Лиль-Адана „Аксель“ и трагедия его собственной жизни)» (1909). См.: Там же. С. 19). О важнейшем значении памяти в искусстве Волошин писал также в статье «Сизеран об эстетике современности» (1904), определяя «воспоминание» как основу «всего <...> ценного и важного в искусстве» (Там же. С. 187). В ином ракурсе идея анамнезиса рассматривается в статье Вяч. Иванова «Поэт и чернь». Ср.: «Что познание — воспоминание, как учит Платон, оправдывается на поэте, поскольку он <...> орган народного воспоминания. Через него народ вспоминает свою древнюю душу и восстанавливает спящие в ней веками возможности» (цит. по: *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. С. 141).

³⁹ Ср. у Ф. Ницше мотив «первобытной скорби», заключенной в музыке (см.: *Ницше Ф.* Происхождение трагедии. С. 19).

⁴⁰ Сопоставление «числа» и «музыки» восходит к учению пифагорейцев (IV в. до н. э.). Количественные отношения, лежащие в основе музыкальных тонов, они распространили на гармонию «космических сфер». Пифагорейски-платоновское понимание музыки было родственно «младшим» символистам.

⁴¹ Ср. определение Мнемозины у Клоделя: «Она соотношение, выраженное прекрасным числом, / Она неотвратимо поставлена / У самого пульса бытия» (приведено Волошиным в статье «Аполлон и мышь» // *Лики творчества*. С. 99).

⁴² Согласно древнегреческому мифу свирель — изобретение покровителя искусств, бога лесов и рощ Пана. В творчестве «младших» символистов ме-

лодия свирели символизировала дионисийское начало. Ср. рассуждения Вяч. Иванова в статье «О поэзии Иннокентия Анненского» (1910) о примирении антиномичных начал аполлонизма (кифара Аполлона) и дионисизма (флейта Диониса, свирель Пана), ознаменовавшем «эру новой, гармонически устроенной <...> Эллады» (цит. по: *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. С. 179).

⁴³ Ср. определения Волошина в рецензии «Поль Верлен. Стихи избранные и переведенные Ф. Сологубом. Издат. „Факелы“ 1908 г.»: «Голос — это воплощение души» (Там же. С. 438) и позднее — в статье — «Голоса поэтов» (1917): «Лирика — это и есть голос» (Там же. С. 543).

⁴⁴ Слово «поэзия» (*греч.*: ποιησις (poiēsis)) происходит от *греч.* ποιέω — создаю, творю. Этимология Волошина является произвольной и связана с его концепцией сущности поэзии. Слово «голос» в происходящем от финикийского греческом письме пишется: φωνή (phōnē); написание «phohe» в тексте публикации — видимо, опечатка.

⁴⁵ Эта формулировка восходит к трактату А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление».

⁴⁶ Ср. о «лике» в статье Волошина «„Эрос“ Вячеслава Иванова» (1906): «Лик Божий, данный человеку, скрыт не в его теле, а в его голосе, в его слове» (Там же. С. 480). Подробнее о понятии «лик» в творчестве Волошина см.: *Кутченко В. П., Мануйлов В. А. М. А. Волошин — литературный критик и его книга «Лики творчества»* (Там же. С. 593–596).

⁴⁷ Ср. определение в названной выше статье Волошина: «То, что мы называем материей, — это пламя божественного слова» (Там же. С. 480). Эта идея является интерпретацией учения Гераклита о «несотворенном» «космосе» как «вечно живом огне» и «Логосе» — основе миропорядка.

⁴⁸ Ср. у Вл. Соловьева: «Под грубою корою вещества / Я осызал нетленную порфиру / И узнавал сиянье Божества» («Три свидания», 1892).

⁴⁹ Ср. определение в указанной выше статье Волошина: «Все то, чем мы проверяем реальности нашего мира <...> только различные ощущения жгучих прикосновений огненного Слова, которое есть наш мир, это ожоги, следы пламени, оставленные на нашем теле» (Там же. С. 480).

⁵⁰ Сквозной в творчестве «младших» символистов мотив «пленного слова» восходит к учению о двоemiрии Платона в интерпретации Вл. Соловьева (ср. примеч. 16).

⁵¹ Знаменитая статуя «Давид» создавалась Микеланджело для Флоренции в 1501–1504 гг. Она «была выполнена из глыбы мрамора, которую <...> испортил один незадачливый скульптор. Микеланджело сумел вписать фигуру в готовый блок мрамора, чтобы она укладывалась в нем предельно компактно» (История зарубежного искусства. 4-е изд. М., 1984. С. 161). Тот же пример со статуей «Давид» Волошин использовал ранее в статье «Индивидуализм в искусстве» для подтверждения мысли об укорененности художественной идеи в материале (см.: *Лики творчества*. С. 259).

⁵² Цитата из второй части статьи Вяч. Иванова «Спорады» — «О художнике» (впервые опубликовано: *Весы*. 1908. № 8), где о Микеланджело сказано: «Этот гневливый безумец уверял в рифмах, что кумиры дремлют в мраморном плечу косных глыб, ожидая от художника освободительного резца, — и сам умел вывести своего Давида из негодной глыбы» (цит. по: *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. С. 75). Ср. строфу сонета Микеланджело «Non ha l'ottimo artista alcun concetto...» (*итал.*: «Наилучший художник не имеет такого замысла...») в переводе Вяч. Иванова 1925 г.:



Поль Клодель.
Портрет работы
Ф. Валлотона. 1898



Микеланджело. Давид.
1501–1504



Гераклит.
Статуя из Гортинии.
Ок. 200 г. н. э.

Нет замысла, какого б не вместила
Любая глыба мрамора. Творец,
Ваяя совершенства образец,
В ней открывает, что она таила.

Итальянский текст этой строфы и ее прозаический перевод был дан Вяч. Ивановым в статье «О границах искусства» (1913). См.: *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. С. 204.

⁵³ Цитата из Евангелия (Ин. 1: 1). В ответ на письмо И. Анненского от 6 марта 1909 г. о понимании «слова» (см. примеч. 14) Волошин писал: «Слово — изначальная сущность всех вещей. „В начале бе слово“ — я понимаю это буквально» (*Ежегодник РО ПД.* 1976. С. 248).

⁵⁴ Древнегреческий философ Гераклит Эфесский был прозван в период поздней античности «темным» из-за трудности изложения идей в его единственном дошедшем в отрывках трактате «О вселенной, о государстве, о богословии».

⁵⁵ Философия Гераклита была основана на модели «мир как речь». Отдельные вещи Гераклит воспринимал как слова этой целостной «речи» (см.: Новая философская энциклопедия: В 4 т. М., 2000. Т. 1. С. 504–505). Его учение об «именах» могло быть актуализировано для Волошина популярными среди символистов идеями А. А. Потебни и других представителей так называемой харьковской филологической школы, в частности взглядом на поэтическое творчество как одну из форм познания.

⁵⁶ Измененная цитата из поэмы Вяч. Иванова «Сон Мелампа» (1907; см.: *Иванов Вяч.* Сог Ardens. М., 1911. Ч. 1. С. 104). В набросках «Hogomedon'a» тот же текст Волошин за исключением восклицательного знака в конце стиха приводит более точно: «Ах, и в камне немело издревле пленное слово <!>» (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. № 237. Л. 6). Ср. сквозной у символистов мотив освобождения из камня пленного образа, восходящий к трактату Ф. Ницше «Так говорил Заратустра». Ср.: «Ах, люди, для меня в камне спит <...> образ моих образов! <...> Теперь жестоко неиствует мой молот против его темницы <...>. Красота сверх-человека спустилось на меня как тень» (*Ницше Ф.* Собр соч.: В 5 т. Т. 1. С. 91). Соотнесение «камня» и «слова» было характерно также для поэтики акмеизма, где на первый план выдвигался предметный аспект. Ср. заглавие поэтического сборника О. Мандельштама «Камень» и тезис его программной статьи «Утро акмеизма» (1913 <?>): «...камень <...> есть слово». Это определение почти дословно совпадает с формулировкой в статье Волошина «Голоса поэтов» (1917). Об этом см. в примеч. Т. Л. Никольской и Г. А. Левинтона // *Лики творчества.* С. 775.

⁵⁷ Меламп (Мелампод), греч. — целитель, прорицатель. Согласно мифу он стал понимать язык природы после того, как два змееныша, выкормленные им, в благодарность прочистили языками ему уши (см.: Аполлодор, I, 9, 11).

⁵⁸ Ср. обозначенную в статье Волошина «Индивидуализм в искусстве» задачу художника сделать «глухонемую» и «слепую» материю «вещей и зрячей» (см.: *Лики творчества.* С. 264).

⁵⁹ Согласно древнегреческому мифу Орфей, сын Аполлона, имел дар пения, от которого звери становились кроткими, камни двигались, растения склонялись ветви. Те же образы позднее были использованы Вяч. Ивановым в статье «О границах искусства» при описании «теургического томления



Орфей.
Фрагмент фрески.
Начало I в. до н. э.

художника». Ср.: «С древнейших времен <...> грудь Музы волнуема темными воспоминаниями <...>. Она напоминает <...> что когда-то <...> звучали лиры, которым повиновались деревья и звери, волны и скалы...» (цит. по: *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. С. 215).

⁶⁰ По одной из версий мифа об Орфее, его гибель была связана с гневом Диониса, не простившего певцу служения Аполлону и отвлечения людей от своего культа.

⁶¹ Тезис восходит к пониманию смерти в трактате Ф. Ницше «Так говорил Заратустра». Ср. также ответ «мудрого Силеня, спутника Диониса» царю Мидасу в интерпретации Ницше: «Высшее счастье <...> не родиться <...>. Второе же <...> — скоро умереть» (*Ницше Ф.* Происхождение трагедии. С. 22).

⁶² Общий для символистов взгляд на поэзию как заклинание Волошин выразил, в частности, в статье «„Эрос“ Вячеслава Иванова»: «Человек словом своим заклинает появление нового мира подобно тому, как наш мир был создан словом Божественным <...>. Каждое произведение поэзии есть заклинание» (см.: *Лики творчества.* С. 480). О задаче поэзии быть «заклинательной магией» «ритмической речи» писал Вяч. Иванов в статье «Заветы символизма» (см. с. 289 наст. изд.).

⁶³ Собрание пророчеств и изречений — так называемые Сивиллины книги — было создано греческими жрецами в VI в. до н. э. Книги погибли при пожаре в храме Юпитера в 84 г. до н. э., после чего были составлены вновь. *Сивилла (греч.)* — прорицательница. Одна из наиболее известных сивилл — Куманская — согласно мифу, получила дар прорицания от Аполлона.

⁶⁴ Ср. рассуждения Волошина в статье «Анри де Ренье» об «алхимическом» характере творчества лидера французского символизма Малларме, который «замыкал свои идеи в алхимические реторты, магические кристаллы и алгебраические формулы» (*Лики творчества.* С. 55).

⁶⁵ Ср. высказывание Вяч. Иванова о «рае» во второй части статьи «Споряды» — «О художнике»: «И не в древний ли, сокровенный рай всякий раз чудесно проникает художник, чтобы творить успешно?» (цит. по: *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. С. 75).

⁶⁶ Лингвистические «штудии» русских символистов были активизированы полемикой между сторонниками и противниками учения А. А. Потебни о «внутренней поэтической форме».

⁶⁷ Этот взгляд Волошина предвосхищал, в частности, точку зрения Г. Г. Шпета, выраженную в его «Эстетических фрагментах» (1922–1923), где критиковалось «психологическое» понимание слова у Потебни. Ср.: «Образ набрасывает на вещь гирлянды слов-названий, сорванных с других вещей <...>. Вокруг поэтического произведения к его услугам располагаются не только синтаксис, но со всем материальным богатством стилистика данного языка. Почерпая отсюда <...> поэтика <...> шьет словесный наряд для своей мысли, заменяя им обесцветившиеся и истрепавшиеся от повседневного употребления названия вещей» (цит. по: *Шпет Г. Г.* Сочинения. М., 1989. С. 447).

⁶⁸ Ср. определение житнетворческих задач поэзии в статье Волошина «Поль Клодель. I. „Музы“»: «Как Господь, творя мир, называя каждую вещь, говорил: „да будет“, так поэзия <...> говорит каждой вещи — „да пребывает“, и в сладостном перечислении, возвещая имя каждой вещи, именем таинственно утверждает ее в самой ее сущности» (Там же. С. 76).



Г. Моро.
Фракийка
с головой Орфея.
1865



Дж. Д. Черрини.
Аполлон и Кумская
сивилла. I-ая пол. 17 в.

⁶⁹ Ср. рассуждения Волошина о «клише» в статье «Осенний салон. II»: «Обилие „клише“ делает речь банальной, полное отрицание их ведет к мученичеству художника и к полной темноте его произведений» (Русь. 1904. 13 нояб.). Приведено в примеч. К. А. Кумпан; см.: *Лику творчества*. С. 652.

⁷⁰ «Заклинательную силу» потеряли, в частности, по мнению Волошина, ставшие «в поэзии прискорбными общими местами» слова, употребляемые «отжившим» типом «поэта-мечтателя». См. его рецензию «Александр Блок. „Нечаянная радость“». Второй сборник стихов. Изд. Скорпион. 1907» (Там же. С. 485).

⁷¹ Ср. высказывания о необходимости «оживления» слова в «Эстетических фрагментах» Г. Г. Шпета: «Образ не довольствуется раз выбранным названием. Прикрепленное к вещи, оно для него обесцвечивается и умирает. Его нужно тормошить, расцвечивать» (*Шпет Г. Г. Сочинения*. С. 447).

⁷² Ср. с положениями статьи П. А. Флоренского «Общечеловеческие корни идеализма» (Богословский вестник. 1903. Т. 1, № 3): «Слово кудесника вещно. Оно — сама вещь. Оно, поэтому, всегда есть имя» (цит. по: *Флоренский П. А. Соч.*: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 422). Позднее, разрабатывая «философию имени», Флоренский специально оговаривал недопустимость характерного для модернистов и постмодернистов применения законов магии в художественном творчестве (об этом см.: Там же. С. 417). Ср. также восходящее к гераклитовской теории познания отождествление «имени» и «фразы» (законченного высказывания) в современной логической семантике.

⁷³ См. примеч. 38.

⁷⁴ Ср. аналогичное понимание творчества в стихотворении Блока «Художник»:

И, наконец, у предела зачатия
Новой души, неизведанных сил, —
Душу сражает, как громом, проклятие:
Творческий разум осилил — убил.

⁷⁵ Подразумевается сцена из первой части трагедии Гёте «Фауст». См.: *Гёте. Фауст* / Пер. А. Фета. СПб., 1901. С. 82, 87.

⁷⁶ *Аксель* — герой одноименной драмы Вилье де Лиль-Адана, перевод которой Волошин завершил осенью 1909 г. (о судьбе этого так и не публиковавшегося при жизни писателя перевода см.: *Лику творчества*. С. 604). Прочитанные слова Акселя приведены Волошиным в статье «Апофеоз мечты (Трагедия Вилье де Лиль-Адана „Аксель“ и трагедия его собственной жизни)» (см.: Там же. С. 21). О сопоставлении Фауста и Акселя у Волошина см.: *Купченко В. П. И. В. Гёте в творчестве М. А. Волошина // Русская литература*. 1997. № 3. С. 148.

⁷⁷ *Мойры* (греч.; лат. — парки) — богини человеческой судьбы. По представлениям древних греков, *Клото* — прядет нить человеческой жизни, *Лахезис* — ведет нить сквозь превратности судьбы, *Атропос* (греч. — неотвратимая) — перерезает нить, обрывая жизнь. О своем понимании Аполлона как предводителя мойр Волошин писал И. Анненскому, поясняя замысел «Ногомедон'а»: «Статья моя была задумана <...> как опыт классификации искусства, согласно иллюзиям настоящего, прошлого и будущего. Но когда я начал обрабатывать ее, мне пришла в голову эта связь одного из наименее определяемых ликов Аполлона — вождя времени с парками, которые тоже так

странно повторяют идею прошлого, настоящего и будущего. И мне захотелось связать эти (безусловно, не научные) аналогии» (*Ежегодник РО ПД*. 1976. С. 251). Ср. также именование Аполлона в стихотворении Волошина «Дэлос»: «Предводитель мойр и муз!». Это определение затем использовал Вяч. Иванов, сближая Аполлона и Диониса, в статье «О поэзии Иннокентия Анненского» (см.: *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. С. 179).

⁷⁸ *Мусагет* (греч.) — предводитель муз, одна из самых распространенных эпитетов Аполлона.

⁷⁹ Волошин полемизирует здесь с утверждением П. Клоделя о музах: «Ничто не могло бы возникнуть, если бы вас не было девять!» (прочитано Волошиным в статье «Поль Клодель. I. „Музы“ // *Лику творчества*. С. 73).

⁸⁰ Цитата из стихотворения Малларме «Лебедь» («Могучий, девственный, в красе извивных линий...») в переводе М. А. Волошина 1904 г.



АНРИ ДЕ РЕНЬЕ

III

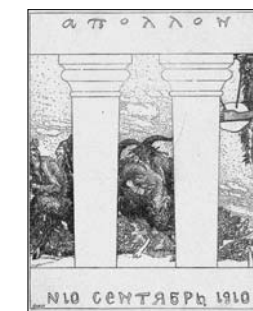


творчество Анри де Ренье¹ представляет переход от символизма к новому реализму.² Для нас, переживших символизм и вступающих в новую органическую эпоху искусства,³ этот образец гармонического, строгого и последовательного превращения бесконечно важен. В романах и повестях Андрея Белого,⁴ Кузмина,⁵ Ремизова,⁶ Алексея Толстого⁷ у нас уже начинаются пути нео-реализма,⁸ и пример Анри де Ренье⁹ поможет нам разобраться во многом.

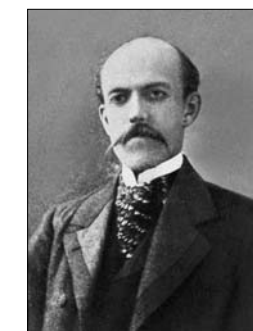
Этот нео-реализм, возникающий из символизма, конечно, не может быть похож на реализм, возникший на почве романтизма.¹⁰

Французский романтизм был борьбой за право страсти. Сосредоточием романтического искусства была страсть, изображенная в преувеличенных формах с Микельанджеловскими мускулами. Все остальное строилось по отношению к ней. В таком чистом виде она стоит в романтическом театре у Гюго и Дюма.¹¹ Это чистое противоположение классицизму — реакция в форме антитезы. Романтизм, углубляясь, стал искать для страсти фона и углубления. Бальзак нашел их в изображении сложности современного ему быта и нравов, в системах общественных отношений и в тяжелой логической оправе правильно построенных характеров.¹² Путь, пройденный от «El Verdugo» до «Les illusions perdues»,¹³ это путь разработки фона — не больше. Этот реализм, как противоположение быта — страсти для оттенения ее, еще нагляднее, чем у Бальзака, выра-

Впервые: Аполлон.
1910. № 4. С. 18–34.



Обложка журнала
«Аполлон». 1910. № 4



Анри Франсуа Жозеф
де Ренье



Илл. к роману
Г. Флобера «Саламбо»
П. Видаля (СПб., 1902)

жен в романах Барбэ д'Оревиля,¹⁴ который строил характеры более произвольно, более анекдотично.

Страсть Мериме, замкнутая сухостью внешних линий, взвизывает на дыбы внутри самой себя. Страсть у Стендаля анатомически расчленена, разъята на основные побуждения, формулирована с точностью законодательного текста.¹⁵ Это уже фундамент психологического реализма.

Реализм второй половины девятнадцатого века, хотя учится у Бальзака и Стендаля, но основан на внутренней борьбе с идеалом театральной романтической страсти. Флобер <...> наперекор всем своим вкусам замыкается в реалистической дисциплине «*M-me Bovary*».¹⁶ Мечта об оперных декорациях и театральных жестах сквозит сквозь строгую археологию Саламбо.¹⁷ Предтечи эстетства 90-х годов, Гонкуры, всю изысканность своего стиля расточают на живопись помойных ям большого города, совершенную живопись обыденности, подставляя на место романтической тенденции: «безобразия — прекрасно». Романтизм чувства претворяется у них в «трогательное», что так роднит «Жермини Ласерте»¹⁸ с русским романом. Благодаря нарочитой предумышленности своего натуралистического метода Зола меньше, чем другие, сумел скрыть свой романтизм, перенеся движение романтической страсти с обезличенного человека на толпу,¹⁹ на машину, на стихийные отправления города.

Возникновение реализма на почве романтической идеи не есть исключительное свойство романтизма. Каждое художественное движение, которое исключительность своего устремления сосредоточивает на одной стороне искусства в ущерб другим, совершает этим переоценку ценностей и, отвлекши нас на время от старых форм, в конечном своем результате приводит к новой гармонической концепции реализма.

Символизм был идеалистической реакцией против натурализма. Теперь, когда борьба за знамя символизма кончилась и переоценка всех вещей в искусстве с точки зрения символа совершена,²⁰ наступает время создания нового реализма, укрепленного на фундаменте символизма.²¹

Новый реализм не враждебен символизму, как реализм Флобера не был враждебен романтизму. Это скорее синтез, чем реакция, окончательное подведение итогов данного принципа, а не отрицание его.²²

Отношение художника-символиста к миру реальностей точно определено словами Гёте:

«Все преходящее есть только символ».²³

Илл. к роману
Э. и Ж. Гонкуров
«Жермини Ласерте».
П. Ж. Жаннио. 1885

Символизм, окончательно принятый и преступивший грани литературной борьбы, становится всеобъемлющим: все в мире — символ, все явления только знаки, каждый человек — одна из букв неразгаданного алфавита.²⁴ Вечный и неизменный мир, таинственно постигаемый душой художника, здесь находит себе отображение лишь в текущих и преходящих формах:²⁵ люблю человека за то, что он смертен, ибо смертность его здесь — знак бессмертия, люблю мгновение, потому что оно проходит безвозвратно и безвозвратностью своей свидетельствует о вечности, люблю жизнь, потому что она меняющийся, текущий, неуловимый образ той вечности, которая сокрыта во мне; и путь постижения вечного лежит только через эти призрачные реальности мира.²⁶

«Воистину мудр лишь тот, кто строит на песке, сознавая, что все тщетно в неиссякаемых временах и что даже сама любовь так же мимолетна, как дыхание ветра и оттенки неба»²⁷ (А. де Ренье).

<...> Символизм символистов-декадентов был склонен к тому, чтобы принимать характер законченного образа, требующего своей разгадки. Символисты постоянно срывались в область построения более или менее сложных загадок и шарад, основанных на поверхностных аналогиях.²⁸ Тогда символизм, соседствуя с аллегорией, как бы противоречил самой идее реализма, основанной на анализе и наблюдении.

Но с того момента, когда *все преходящее* было понято как символ, исчезла возможность этой игры в загадки. Снова все внимание художника сосредоточилось на образах внешнего мира, под которыми уже не таилось никакого определенного точного смысла; но символизм придал всем конкретностям жизни особую прозрачность.²⁹ Точно на поверхности реки, видишь отражение неба, облаков, берегов, деревьев, а в то же время из-под этих трепетных световых образов сквозит темное и прозрачное дно с его камнями и травами.

Реализм был густая, полновесная и тяжелая живопись масляными красками. Нео-реализм хочется сравнить с акварелью, из-под которой сквозит лирический фон души.

Реализм был преимущественно изображением «*nature morte*». Даже характер человека часто изображался реалистами с тою же манерой, как старые голландцы писали громадные полотна, изображая распластанных рыб, раков или овощи. Тщательная выписка деталей, нагромождение подробностей, желание спрятать самого себя в обилии вещей — вот черты реализма.



С. Малларме. 1896 (?)

В нео-реализме каждое явление имеет самостоятельное значение, из-под каждого образа сквозит дно души поэта,³⁰ все случайное приведено в связь не с логической канвою события, а с иным планом, где находится тот центр, из которого эти события лучатся; импрессионизм как реалистический индивидуализм создал основу и тон для этой новой изобразительности.³¹

Я изображаю не явления мира, а свое впечатление, получаемое от них. Но чем субъективнее будет передано это впечатление, тем полнее выразится в нем не только мое «я», но мировая первооснова человеческого самосознания, тот, кто у Анри де Ренье держит «двойной лук и двойной факел и кто есть божеественно — мы сами».³²

Вот логический переход от импрессионизма к символизму: впечатление одно говорит о внутренней природе нашего Я, а мир, опрозраченный сознанием человеческого Я, становится одним символом.³³

«Все преходящее есть только символ». Поэтому надо любить в мире именно преходящее, искать выражение вечного только в мимолетном.³⁴ Все имеет значение. Нет случайного и не важного. Каждое впечатление может послужить дверью к вечному.³⁵

IV

«Во мне есть двойственность, — признается Анри де Ренье, — я символист и реалист одновременно; я люблю и символы, и анекдоты, и стих Маллармэ, и мысль Шамфора».³⁶

<...> Анекдот, в симпатии к которому признается А. де Ренье, не был в числе приемов недавнего реализма. Прошлая эпоха была склонна видеть в анекдоте нечто антихудожественное.

Между тем аналитическая литература моралистов XVII и XVIII веков любила анекдот, пользовалась им, черпала из него свои выводы, приводила его как иллюстрации своих положений, собирала анекдоты как человеческие документы. Анекдот возник из притчи. Он вошел в литературу из разговора, как едкие зерна просыпанной в беседах соли и перца. Анекдот необходим тому, кто занят анализом характеров; анекдот — это характерная черта; то, что разнится с общим правилом. Недавний реализм, связанный с общими тенденциями научного исследования XIX века, искал законов, описывал, «как всегда бывает», и потому совершенно не нуждался в услугах анекдота; даже дискредитировал самое понятие его.



С.-П. Н. Шамфор. Портрет работы неизвестного художника. XVIII в.

Для нео-реализма анекдот вновь получает значение.³⁷ Художники начинают улавливать «преходящее», в котором сочетаются символизм с импрессионизмом. Для этого полезен анекдот — потому что это одна черта, один штрих, одно впечатление личности. Анекдот — это один из необходимых инструментов нового метода реализма.

Мы видели, как А. де Ренье хотел закрепить стихом ускользнувшее мгновение, запечатлеть «Лик Невидимый»³⁸ в хрупких медалях из глины, заполнить камнем то пространство, в котором только что стояла обнаженная Нимфа,³⁹ — одним словом, наполнить пластическим веществом слова, камня или глины ту пустоту, которую оставляло по себе безвозвратно ускользнувшее мгновение.⁴⁰

Но этот художественный порыв неосуществим. Что остается от прошлого? Вовсе не общая архитектура событий, которую воссоздает впоследствии историк, а мелкие детали, подробности, оставшиеся в памяти, часто имеющие самое отдаленное отношение к смыслу происходящего. Но в них именно следует искать самого ценного, той «связи, которая, вопреки всему, существует между явлениями»,⁴¹ того тайного трепета жизни, который отмечает прохождение явления, преломленного в отдельном моменте, сквозь поле нашего сознания.

<...> Воспоминание встает для Ренье с массой мелких и четких деталей, в которых запах, цвет и осязание смешиваются тесно и неразрывно. Его изобразительный метод определяется этим характером его восприятий. Он не дает непрерывно связанной картины, а лишь отдельные блики и точки, которые сливаются в уме читателя в единую гармонию, переливающуюся и трепетную. В основу метода он кладет «несвязанность художественно необходимую». Несвязанность эта чисто логическая и внешняя, потому что в глубине ее всегда подразумевается единый центр, от которого и к которому стремятся все лучи, не связанные между собою только на видимой периферии. «Все имеет значение лишь в той перспективе, которая создается случаем». Метод, созданный для изображения впечатлений внешнего мира, приобретает еще более сосредоточенную силу, когда он применяется для обрисовки человеческих характеров.

«Человек, объясняющий свои поступки, уменьшает себя. Каждый для себя должен сохранить свою тайну. Всякая прекрасная жизнь слагается из отдельных моментов. Каждый бриллиант единственен, и грани его не совпадают ни с чем,

кроме того сияния, которое излучают они... Все имеет значение только в той перспективе, в которой случай располагает те осколки, в коих мы переживаем себя.

Судьба окутывает себя обстоятельствами, усвоенными ею. Есть некий тайный отбор между ветхим и вечным в нас самих... Все только перспектива, только эпизод...»⁴²

Вот основа того метода, которым пользуется Ренье для изображения характеров, вот смысл той прерывности, которую он считает художественно необходимой. Прерывность лежит в самой основе наших восприятий жизни, и, перенесенная в искусство слова, она дает приблизительно те же самые эффекты, которых живописцы ищут в принципе разделения тонов. Теперь понятно, какое значение для изображения характеров при этом методе получает анекдот. И напомним, что Гонкуры, истинные предтечи неореализма, единственные из реалистов прошлой эпохи, широко пользовались анекдотом.



Э. и Ж. Гонкуры.
Литография
П. Гаварни. 1853

Публикуемые главки (III и IV) статьи содержат размышления Волошина о возможных путях «перехода от символизма к новому реализму» в России. Его декларативные высказывания были особенно актуальны в связи с разгоревшимися в начале 1910-х гг. спорами о кризисе символизма и программным оформлением идущих ему на смену течений. Тематически статья перекликалась с замыслом так и не написанного труда, о котором Волошин сообщил А. М. Петровой 7 января 1910 г.: «Хочу писать большую книгу критики — „Итоги символизма“ (О новом реализме, возникающем на почве символизма)» (Волошин М. Из литературного наследия. I. С. 206).

То, что статья «Анри де Ренье» публиковалась в одном номере со статьей М. Кузмина «О прекрасной ясности» (см. с. 588 наст. изд.), подчеркивало параллель между «неопарнасскими» настроениями Волошина и «кларизмом» М. Кузмина. Однако, несмотря на злободневность затронутых Волошиным вопросов, его статья не получила прямых откликов в критике. О возможных причинах такого «замалчивания» см.: *Адамантова В.* Анри де Ренье в восприятии М. А. Волошина: к вопросу о неореализме // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 1996. № 5. С. 78–79. Вместе с тем в формировании задач «аполлонического» движения она сыграла определенную роль. Определяя эстетические принципы «неореализма» — синтез символизма с реализмом, сосредоточенность «на образах внешнего мира», всем «конкретностям» которого символизм придавал «особую прозрачность», «скульптурная пластика образов», — Волошин отчасти предвосхищал некоторые установки акмеистов. О перекличке его «программы» с появившимися позднее манифестами Н. Гумилева и С. Городецкого см.: *Агеев А.* Отдел критики в журнале «Аполлон» как выражение новых тенденций в литературе (1909–1912 гг.) // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново. 1979. С. 40, 47. Это

не помешало Городецкому в статье «Некоторые течения в современной русской поэзии» (1913) (см. с. 638–644 [647] наст. изд.) отмежеваться именно от тех начал (парнасского, импрессионистического, символистского), сочетание которых Волошин считал присущим «неореализму». С иных (символистских) позиций против неопарнасских тенденций выступал Вяч. Иванов в статье «Заветы символизма» (см. с. 282–298 [302] наст. изд.).

Статья «Анри де Ренье» была включена Волошиным в первую часть книги «Лики творчества», выпущенную журналом «Аполлон» в 1914 г. Полный текст статьи см.: *Лики творчества.* С. 54–69.



¹ Французский поэт и прозаик А. де Ренье с 1880-х гг. участвовал в символистском движении. Формировался под влиянием П. Верлена, С. Малларме, был близок к парнасцам (Х. М. Эредиа). Наряду с П. Клоделем и Вилье де Лиль-Аданом Анри де Ренье был одним из наиболее ценных Волошиным зарубежных писателей (его признание об этом Е. Я. Архипову 30 июля 1932 г. приводится в примеч. к статье «Апофеоз мечты»; см.: *Лики творчества.* С. 604). Стремясь вовлечь русских читателей в мир художественных образов Ренье, Волошин начиная с 1905 г. посвящает ему ряд статей, переводит его поэзию и прозу; об этой стороне деятельности писателя см. в примеч. А. М. Березкина к статье «Анри де Ренье» (Там же. С. 615–618), а также: Максимилиан Волошин и Анри де Ренье: (Неизд. материалы) / Публ. П. Р. Заборова // Волошин М. Из литературного наследия. I. С. 302–324.

² О причинах отхода Ренье от символизма («невнимание к жизни и любовь к абстракциям») и о его роли в утверждении постсимволизма во Франции см., в частности: *Владимирова А. И.* Проблема художественного познания во французской литературе на рубеже двух веков (1890–1914). Л., 1976. С. 52, 53, 61, 62.

³ Связывая вступление «в новую органическую эпоху искусства» с путями «неореализма», Волошин переосмысляет положения статьи Вяч. Иванова «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего» (Золотое руно. 1906. № 4, 6), в которой начало такой эпохи было соотнесено с «мифотворчеством» и возможностью осуществления идеи «соборного» «всемирного искусства» (см.: *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. С. 40).

⁴ Возможно, Волошин подразумевал те тенденции в творчестве Андрея Белого, о которых в связи с публикацией его романа «Серебряный голубь» (Весы. 1909. №№ 3–7; 10–12) М. Кузмин позднее писал, что в этом произведении определяется «будущее нашей литературы», намечается «путь широкой символично-реалистической картины современной России» (Аполлон. 1910. № 9. С. 38, 39–40).

⁵ Творчество Кузмина Волошин характеризовал в рецензии «„Александрские песни“ Кузмина. „Весы“, июль 1906 г.». Затем — в набросках выступления «о новых течениях русской литературы» (1908), где, отмечая гармоничность, простоту и ясность стиля Кузмина, Волошин писал: «Стиль. Изысканный, насыщенный, но опрозраченный <...> очень обработан, отшлифован» (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. № 204. Л. 5; цит. по: *Лики творчества.* С. 743). О перекличке эстетических взглядов Кузмина и Волошина см. выше. Сближало их также отношение к Анри де Ренье, в котором Кузмин видел



Портрет Анри де Ренье.
1898. Худ. Ф. Валлотона

Обложка романа
А. Белого «Серебряный
голубь» (М., 1910).
Худ. П. С. Уткин



Портрет А. М. Ремизова. 1907. Худ. Б. М. Кустодиев

«наиболее современного из авторов», «безошибочного мастера стиля» (см. с. 590 наст. изд.).

⁶ В рецензии «Алексей Ремизов. „Посолонь“. Изд. „Золотого руна“ 1907 г.» Волошин отмечал, что Ремизов выполняет одну из насущных задач — «обновить язык, взять часть от древних сокровищ, скрытых в тайниках языка», в живом говоре и словарях, летописях, наречиях (см.: *Лики творчества*. С. 508). Возможно, сопоставлением художественных исканий Ремизова и Ренье в сознании Волошина объясняется одинаковое уподобление им стиля того и другого писателя «сказочной» россыпи «драгоценных камней» (см.: Там же. С. 55, 508).

⁷ В автобиографиях разных лет Ал. Толстой признавался, что начал писать прозу именно под впечатлением переведенных Волошиным рассказов Анри де Ренье, которые слушал, гостя в Коктебеле летом 1909 г. (об этом см.: Там же. С. 765–766; *Адамантова В.* Анри де Ренье в восприятии М. А. Волошина... С. 83). В рецензии «Гр. Ал. Ник. Толстой. „Сорочьи сказки“». (Изд. „Общественной пользы“») Волошин в качестве достоинств сказок отмечал «непосредственность <...> бессознательность <...> иррациональность всех событий» (Аполлон. 1909. № 3. С. 24), а в заметке «Поэты русского склада» (1911) он подчеркивал «классическое» «соединение стиля литературного с народным складом» в поэзии А. Н. Толстого (см.: *Лики творчества*. С. 536).

⁸ О широкой трактовке Волошиным термина «неореализм» свидетельствует перечень писателей, следующих в его понимании «по пути неореализма». Акмеистическая критика, напротив, подчеркивала разнонаправленность творчества Кузмина и Ремизова. О содержании термина «неореализм» в литературной критике разных «лагерей» см.: *Муратова К. Д.* Реализм нового времени в оценке критики 1910-х годов // Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972. С. 150–154; *Келдыш В. А.* Русский реализм начала XX века. М., 1975. С. 210–211; *Гречнев В. Я.* Русский рассказ конца XIX — начала XX века. Л., 1979. С. 101, 105.

⁹ Предлагая творчество Анри де Ренье в качестве образца «неореализма», Волошин не только находил переклички с ним у новейших русских писателей, но и сближал его с традициями русской классики. Он находил у Ренье «пушкинскую прозрачность и легкость» (главка I; см.: *Лики творчества*. С. 55). С Тургеневым же, как считал Волошин, Ренье объединяли «аристократическая чуткость стиля, любовь к старым дворянским гнездам, прозрачная ясность видения жизни» (главка VI; см.: Там же. С. 67).

¹⁰ Ср. точку зрения «новых» французских поэтов, объявивших «всю литературу XIX века <...> „романтической“, называя романтизмом любой предвзятый взгляд на мир <...> а романтиками — всех писателей, начиная с Бальзака и кончая натуралистами» (*Владимирова А. И.* Проблема художественного познания во французской литературе... С. 15).

¹¹ О французском «романтическом театре» «преувеличенных» страстей (Гюго и Дюма) Волошин писал в статье «Современный французский театр. I. Основные течения» (1910) (см.: *Лики творчества*. С. 131–132).

¹² В заметке «Леонид Андреев и Федор Сологуб» (1907) Волошин отмечал, что Бальзак, «взяв определенный характер, ставил его в известный круг обстоятельств и с холодным вниманием ученого, наблюдающего химическую реакцию, отмечал все движения души и действия своего героя» (Там же. С. 445).



А. Н. Толстой в гостях у М. А. Волошина. 1909. Коктебель



Обложка книги А. Толстого «Сорочьи сказки» (СПб., 1910)

¹³ Романы Бальзака — написанный в романтическом ключе «Палач» (1830) из серии «Философские этюды» и «Утраченные иллюзии» (1837–1843) — социальный роман из серии «Этюды о нравах».

¹⁴ В статье «Барбэ д'Оревиля» (1908) Волошин писал о методе этого французского писателя: «Барбэ д'Оревиля обладает истинным характером романиста <...>. Он интересуется жизнью. Это связывает его с Бальзаком. Любовь людей, их слова, их жесты для него явления глубоко серьезные <...>. Он истинный социолог. <...> Но воображения в Барбэ больше, чем наблюдения. <...> ...когда ему кажется, что он наблюдает, он фантазирует. Реальность для него <...> лишь исходный пункт» (Там же. С. 48).

¹⁵ В статье «Современный французский театр. I. Основные течения» Волошин упоминает, что «Стендаль советовал перед тем, как начинать писать, прочитывать несколько страниц из кодекса законов, для того чтобы найти правильный тон для стиля» (Там же. С. 134; см. также примеч. к этой статье: Там же. С. 631).

¹⁶ Роман Г. Флобера «Госпожа Бовари» (1857). О точности и бесстрастности его стиля Волошин писал в статье «Барбэ д'Оревиля»: «Флобер <...> — физик, для которого жизнь безразлична: он взвешивает и измеряет вещество» (Там же. С. 48).

¹⁷ Роман Г. Флобера «Саламбо» (1862).

¹⁸ Роман братьев Гонкуров «Жермини Ласерте» (1865).

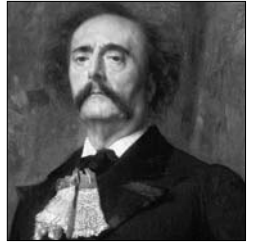
¹⁹ Ср. аналогичную характеристику творчества Золя в статье Волошина «Современный французский театр. IV. Новые течения»: «Золя, продолжая логические пути романтизма, оживил живописные и декоративные фоны, положил начало психологии толпы...» (Там же. С. 160).

²⁰ О завершенности борьбы и наступлении времени «созидательной работы», когда «художникам не нужно больше знамен» Волошин писал в статье «Индивидуализм в искусстве» (1906) (см.: Там же. С. 262). Иначе «переходность» момента воспринимал Блок. Ср. его характеристику в статье «О современном состоянии русского символизма» (1910): «...мы взойшли на палубу корабля; мы еще не различаем иного берега <...> нас не много <...> в этот час великого полудня яснее узнаем мы друг друга <...> и на мачте поднимаем знамя нашей родины» (с. 323 наст. изд.).

²¹ Рассматривая символизм в качестве «фундамента» «нового реализма», Волошин мог иметь в виду и тезис статьи Вяч. Иванова «О двух стихиях в современном символизме» (1908) о «реалистическом символизме», для которого «всякая вещь, поскольку она реальность сокровенная, есть уже символ» (цит. по: *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. С. 155).

²² О единстве литературного процесса В. Брюсов писал в статье «Ключи тайн» (1903): «Романтизм, реализм и символизм — это три стадии в борьбе художников за свободу <...>. Ныне искусство наконец свободно» (см. с. 118 наст. изд.). Ср. точку зрения Блока в указанной выше статье: «Символистом можно только родиться; отсюда все то внешнее и вульгарное мракобесие, которому предаются так называемые „реалисты“, из всех сил старающиеся стать символистами. Солнце наивного реализма закатилось; осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя» (с. 329 наст. изд.).

²³ Цитата из финала трагедии Гёте «Фауст» (в пер. Д. С. Мережковского; об этом см.: с. 000 наст. изд.). Эти слова «Мистического хора» выражали сущность мировосприятия символистов. Мережковский поставил их эпиграфом к сборнику стихотворений «Символы» (1892). Брюсов в статье «Новые тече-



Портрет Ж. А. Барбэ д'Оревиля. 1898. Худ. Э. Леви. Фрагмент



Афиша спектакля (1900) по роману «Западня» Э. Золя в парижском театре «Порт Сен-Мартен»

ния в русской поэзии. Акмеизм» позднее писал: «...если все преходящее — только символ“ <...> то и всякое воплощение преходящего в искусстве <...> должно быть только символом» (Русская мысль. 1913. С. 137; переключка отмечена: *Адамантова В.* Анри де Ренье в восприятии М. А. Волошина... С. 83). Для Волошина эти слова из концовки «Фауста» были особо значимы. Он приводил их в письме к М. В. Сабашниковой от 16 (29) сентября 1905 г., в статьях «Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов» (1907), «Леонид Андреев и Федор Сологуб» (1907) и в других работах (подробнее см.: *Купченко В. П.* И. В. Гёте в творчестве М. А. Волошина. С. 147–148).

²⁴ Яркое проявление такого символистского мировосприятия Волошин находил, в частности, у Верхарна, о котором писал в статье «Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов»: «Для него, больше, чем для кого-нибудь другого, „все преходящее есть только символ“. Окружающая его действительность походит на алфавит каких-то чудовищных гиероглифов, скрытых в каждой вещи» (*Лику творчества.* С. 428).

²⁵ Против такого понимания задач искусства выступал С. М. Городецкий в статье «Некоторые течения в современной русской поэзии»: «Искусство есть прочность. Символизм <...> пренебрег этими законами искусства. Символизм старался использовать текучесть слова...» (см. с. 639 наст. изд.).

²⁶ Ср. характеристику такого мировосприятия в статье Вяч. Иванова «Кризис индивидуализма» (1905): «В погоне за мгновениями личность раздроблена и рассеяна. <...> Мгновение, как вечность, глядит взором глубины. Мы полюбили наклоняться над безднами и терять себя. <...> ...наш индивидуализм стал бесплотным, а подлинное самоутверждение индивидуума — воплощение. Он хочет попирать твердую землю, а не скользить над „прозрачностью“» (цит. по: *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. С. 22).

²⁷ Изречение А. де Ренье. Опубликовано факсимильно в книге Ж. де Гурмона «Анри де Ренье и его творчество» (*Gourmont J. de.* Henry de Régnier et son oeuvre. Paris, 1908. P. 5); атрибуция А. М. Березкина.

²⁸ Ср. выступление Вяч. Иванова в статье «Две стихии в современном символизме» против превращения символов в «образное иносказание, шифрованное сообщение, подлежащее прочтению при помощи найденного ключа» (цит. по: *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. С. 143).

²⁹ Принцип обращенности к реальности был выдвинут французскими постсимволистами: «Непознаваемое существует не рядом с известным; они проникают друг в друга <...> Тайна — в самом сердце точных данных опыта» (*Beaunier A.* Les parnassiens et les symbolistes // *Mercur de France.* 1901. Fevrier. P. 384; цит. по: *Владимирова А. И.* Проблема художественного познания во французской литературе... С. 55). Ср. наблюдение Е. Колтоновской о переходе «от отвлеченного символизма к полной конкретности» в прозе 1910-х гг., нащупывающей «возможность нового одухотворенного реализма <...> который, давая нам внешнюю правду вещей, не утаивал бы и ее внутренней сущности, раскрывал бы в отдельных явлениях общий смысл жизни» (см.: *Колтоновская Е.* Критические этюды. СПб., 1912. С. 47).

³⁰ Ср. восходящее к эстетике Вл. Соловьева определение смысла явления в статье Эллы «Итоги символизма» (1909): «...созерцание должно отправляться не от реального, а сквозь реальное <...>. Явление имеет смысл <...> лишь как отблеск иного таинственно-скрытого совершенного мира» (см.: с. 493 наст. изд.).

³¹ Ср. рассуждения Волошина о реализме и импрессионизме в статье «Письмо из Парижа. I. Итоги импрессионизма» (1904): «Реализм — это вечный корень искусства, который берет свои соки из жирного чернозема жизни. Наблюдение, документ — натурализм — это основа всякого искусства. Но надо уметь обращаться с собранными документами. <...> Импрессионисты обновили искусство, пустив новые корни в жизнь. <...> Теперь нужно пользоваться этим материалом. Надо научиться реальностями обогащать свое бессознательное» (*Лику творчества.* С. 221).

³² Неточная цитата из перевода Волошина стихотворения Анри де Ренье «Глиняные медали» («Снилось мне, что боги говорили со мною...»), частично включенного во II главку статьи «Анри де Ренье», где написано: «Это стихотворение раскрывает целое мирозерцание и основы поэтического метода. Кто-то с двойным луком и двойным факелом стоит один среди мировой жизни. Это тот, кто божественно — мы сами. Это сочетание Смерти и Эроса и отождествление их с внутренним сознанием своего „я“ — ключ ко всем символам Анри де Ренье — разнообразным, но говорящим об одном» (Там же. С. 59). Стихотворение «Les medailles d'argile» (в переводе Волошина: «Медали из глины») открывает одноименный сборник Ренье 1907 г. Полный текст перевода дан Волошиным в статье «Аполлон и мышь» (см.: Там же. С. 103–104).

³³ Ср. понимание символа у А. Бергсона: «Наше сознание <...> видит реальность <...> сквозь призму символа» (*Бергсон А.* Время и свобода воли / Пер. С. И. Гессена. М., 1910. С. 109). Отражение этой идеи Бергсона в творчестве постсимволистов отмечено А. И. Владимировой («Проблема художественного познания во французской литературе...» С. 56–57).

³⁴ Делая акцент на важности всего «преходящего» и «милолетного», Волошин косвенно полемизирует с пониманием искусства как «откровения», выраженным, в частности, в статье В. Я. Брюсова «Ключи тайн», где значимыми признаются только «мгновения прозрения, вдохновения» (см. с. 118 наст. изд.).

³⁵ Ср. в указанной выше статье Брюсова: «Создания искусства — это приотворенные двери в Вечность» (Там же).

³⁶ Цитата из интервью, которое Анри де Ренье дал Полю Леото (см.: *Léautaud P.* Henry de Régnier. Paris, 1904. P. 5–6; атрибуция А. М. Березкина); мысль *Шамфора* — видимо, подразумеваются размышления французского писателя Никола де Шамфора о нравах высшего общества в его сборнике «Максимы и мысли, характеры и анекдоты» (1795). «Двойственность», в которой признавался Ренье, была присуща также творческому сознанию самого Волошина. В позднейшей заметке «Анри де Ренье» писатель, характеризуя его творчество как «сплав» «Парнаса с символизмом», еще более выявлял свою стилевую родственность с Ренье (см.: *Лику творчества.* С. 616).

³⁷ О «стихии анекдотического» как одной из черт реализма 1910-х гг. на примере прозы А. Н. Толстого писал В. А. Келдыш, приводя высказывание В. Львова-Рогачевского: «Не к широкой и яркой картине пришел художник, а к тысячью и одному анекдоту» (Современный мир. 1911. № 6. С. 333). См.: *Келдыш В. А.* Русский реализм начала XX века. С. 151.

³⁸ «*Лик Невидимый*» — образ из стихотворения А. де Ренье «Глиняные медали» («Снилось мне, что боги говорили со мною...»). Во II главке статьи Волошин писал о нем: «Все „медали“ дают изображение „Лица Невидимого“, и самые прекрасные из них те, которые сделаны из „глины сухой и хрупкой“,



Тит. лист книги А. Бергсона «Время и свобода воли» (М., 1911)

потому что в этой хрупкости скрыта правда, роднящая их с мимолетностью всех явлений; „все преходящее есть символ“» (*Лики творчества*. С. 59).

³⁹ ...*обнаженная Нимфа*... — Образ из сонета А. де Ренье «Пленница». Ср. характеристику этого образа во II главке статьи: «Вот скульптурная пластика образов. Вот строгий реализм, в котором глаз различает только слабую позолоту угасших символов» (Там же. С. 60).

⁴⁰ Этот образ Волошин использовал в статье «О возможных путях скульптуры» (1913), указывая на два пути развития пластического искусства — «эллинского», где «есть движение из глубины наружу», и «египетского», где «есть обратное движение — снаружи в глубину». Эллинский принцип, по мысли Волошина, «пластично» выражен «в стихе Анри де Ренье: „Я наполню глиной то пространство, в котором ты стояла нагая“» (Там же. С. 253).

⁴¹ Слова из предисловия А. де Ренье к книге «La canne de jaspe» («Яшмовая трость») в переводе Волошина. Иначе они переведены им при публикации этого предисловия в журнале «Аполлон» (1910. № 6. Отд. II. С. 3).

⁴² Цитата из рассказа А. де Ренье «Господин д'Амеркёр» в переводе Волошина. См.: *Régnier H. de. La canne de jaspe*. 5^e éd. Paris, 1908. P. 19, 18; атрибуция А. М. Березкина. Другой вариант перевода Волошин дал, публикуя этот рассказ (под загл. «Рассказы о маркизе д'Амеркёр») в журнале «Аполлон» (1910. № 6. Отд. II. С. 8, 9).



Обложка книги А. Ренье «Маркиз д'Амеркёр» в переводе М. Волошина (М., 1914).



Михаил Кузмин

Михаил Алексеевич Кузмин (1872–1936) — поэт, прозаик, драматург, переводчик, либреттист, литературный и театальный критик. Среди многочисленных статей, рецензий и заметок Кузмина о текущей литературной и художественной жизни, отмеченных остротой и тонкостью наблюдений и нередко содержащих обобщающие эстетические суждения, выступления программно-теоретического характера единичны. Это объясняется, во-первых, принципиальным неприятием Кузминым корпоративного доктринерства, во-вторых — сознательной установкой на камерность и даже интимность творчества, на «легкое» искусство, лишённое идеологической тенденции и претензий на решение «сверхзадач», зато исполненное подлинности живого восприятия и переживания. В искусстве изящной самодовлеющей формы, нередко доведенной до изысканности миниатюры, вкус и стиль становятся определяющими эстетическими категориями. Подобная позиция была противопоставлена как метафизике и мистическому жизнетворчеству символистов, так и их синтетическому проекту «большого стиля». Это характерное отклонение от символистского канона зафиксировал Вяч. Иванов в дневниковой записи от 1 августа 1909 г., воссоздающей интеллектуальный портрет Кузмина тех лет: «Аббат приятен. <...> С ним можно говорить о поэзии, филологии, музыке, католичестве, старообрядцах, иконах, романтизме, 18, 17 и т. д. веках, о древности — с исключением всякой идеологии и даже обобщений слишком далеких. Поэтому изящная культура без остроумничанья и скепсиса, культ ясной формы, и мудрость чистой феноменологии, и эстетика прагматизма» (*Иванов*. Т. 2. С. 780).

Альтернативу символистской эстетике содержала статья Кузмина «О прекрасной ясности», написанная в легкой эссеистической манере, не претендующей на манифестацию какой-либо теоретической платформы, что было подчеркнуто и подзаголовком — «Заметки о прозе». Здесь под термином «кларизм» (от *фр.* clarté — ясность) подразумевалась концепция искусства «аполлонического» типа. Эстетические предпочтения, выразившиеся в требовании логичности замысла, ясности мысли, строгой архитектоники произведения, экономности языка, в сочетании с мировоззренческо-психологическими — преодоление «хаоса», гармонизация отношений между личностью и миром — были осмыслены в постсимволистской перспек-



Весна.
Рис. С. Ю. Судейкина.
Ил. к сборнику
М. Кузмина «Куранты
любви». (М. 1910)

тиве как предвосхищение отдельных положений акмеистической поэтики. «Для свободного и благостного взора художника, — писал о Кузмине В. М. Жирмунский в статье «Преодолевшие символизм» (Русская мысль. 1916. № 12), усматривая в его творчестве один из вариантов такого «преодоления», — оживают все точные и строгие формы внешнего мира, он любит конечный мир и милые грани между вещами, а также и грани между переживаниями, которые, даже восставая из дионисийских глубин символизма, всегда носят след „аполлонийской“ ясности» (Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 108).

Термин, впервые печатно заявленный Кузминым, широко вошел в культурный обиход начала 1910-х гг. И хотя родился он на «башне» (ср. запись в Дневнике Иванова от 7 августа 1909 г.: «Я выдумал для Repouveau <прозвище В. Ф. Нувеля. — *Ред.*> проект союза, который окрестил „кларистами“ (по образцу „пуристов“) от „clarté“» (Иванов. Т. 2. С. 785)), тем не менее стал ассоциироваться с новыми художественными тенденциями — движением от символизма к «неоклассицизму» и акмеизму и утверждением идеала свободного «многоликого» искусства, а также обозначил изменения в литературном ландшафте. Так, В. Брюсов сообщал П. П. Перцову 23 марта 1910 г.: «В нашем кругу, у ех-декадентов, великий раскол: борьба „кларистов“ с „мистиками“. Кларисты — это „Аполлон“, Кузьмин <так!>, Маковский и др.» (Печать и революция. 1926. № 7. С. 46). Сам Маковский в письме к Вяч. Иванову от 2 февраля 1910 г. с полной определенностью обозначил место данного выступления Кузмина в программе редактируемого им журнала: «Но является ли Кузмин выразителем самого „символа веры“ „Аполлона“? Я думаю, что он сам очень далек от этой претензии. Пущенное им словечко „кларизм“ — метко характеризует его личную эволюцию и совпадает с одним из тех вечных идеалов искусства (ясность, простота), от которых, конечно, не может отказаться журнал, носящий имя „бога меры и строя“ <...>. Но значит ли это, что „кларизм“ исчерпывает задачи литературы, хорошей литературы? С моей стороны было бы, во всяком случае, наивно прибегать к такому ненужному ригоризму. Ибо искусство — всегда многолико, и любит искусство только тот, кто умеет ценить в нем многообразие очарований» (Переписка В. И. Иванова с С. К. Маковским / Подгот. текста Н. А. Богомолова и С. С. Гречишкина, вступ. ст. Н. А. Богомолова, коммент. Н. А. Богомолова и О. А. Кузнецовой // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 142. (Ист.-лит. серия; Вып. 1. Вячеслав Иванов: Материалы и публикации / Сост. Н. В. Котрелев)).

С декларацией «внепрограммного» автономного искусства, независимого не только от идеологических требований и моральных оценок, но и от эстетического диктата единомышленников, то есть от теоретических установок литературной школы, Кузмин выступил в следующий раз только в 1914 г., избрав при этом концептуальную



Зима.
Рис. С. Ю. Судейкина.
Ил. к сборнику
М. Кузмина «Куранты
любви». (М. 1910)

маску и озаглавив свое эссе «Раздумья и недоуменья Петра Отшельника». Кузмин настойчиво проводит идею «радостного» приятия мира, отдавая предпочтение «светлому» искусству Франции перед «бутафорскими ходулями» немецкой культуры и поддерживая тем самым характерную для акмеистских деклараций апологию «романского» начала в отличие от эстетических ориентаций символизма на «германизм» (от Гёте и романтиков до Вагнера и Ницше). При этом он противопоставляет «безоблачные сатиры Ан. Франса» «вагнеровскому балагану» (об отношении Кузмина к творчеству Р. Вагнера см.: Шмаков Г. Михаил Кузмин и Рихард Вагнер // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin / Ed. by J. E. Malmstad. Wien, 1989. (Wiener Slawistischer Almanach; SBd. 24)), явно намекая на вагнерианские симпатии символистов, лежащие в основании их утопического проекта «большого искусства» (Gesamtkunstwerk). Poleмический эффект данной аргументации усиливался в связи с вступлением России в войну с Германией. Свою «артистическую концепцию» Кузмин выражает сакраментальной формулой: «Веселое, божественное, не думающее о цели ремесло — есть искусство», обыгрывая двойное значение латинского слова «ars» («искусство» и «ремесло»), что позволяет находить новые точки соприкосновения с акмеистской поэтикой, где понимание поэзии как ремесла формировалось в оппозиции к теургическим задачам, возлагавшимся на искусство символизмом.

Завершает линию программных манифестаций Кузмина ряд его выступлений начала 1920-х гг. с обоснованием теоретических положений эмоционализма: «Эмоциональность и фактура» (1922), «Декларация эмоционализма», «Эмоциональность как основной элемент искусства» (обе — 1923), тематически и стилистически к ним примыкает статья «Пафос экспрессионизма» (1923). В группу эмоционалистов входили близкие Кузмину люди, составлявшие круг его жизненного общения: А. Радлова, С. Радлов, Ю. Юркун, О. Тизенгаузен, А. Пиотровский, В. Дмитриев, Б. Папаригопуло и др. Участников группы объединяла идея экспериментального искусства, ориентированного на поэтику немецкого экспрессионизма (живопись, литература, театр, кино, кабаре), и установка на «эмоциональную восприимчивость» автора в работе с живым «материалом» искусства (словом, жестом, сознанием). «Эмоциональное, свое, единственное, неповторимое восприятие, овеществленное через соответствующую форму для произведения эмоционального же действия — вот задача искусства» (Кузмин М. Эмоциональность и фактура // Кузмин М. Условности: Статьи об искусстве. Пг., 1923. С. 177). Ценность творческого акта — в форсированной эмоциональности, в экспрессивном жесте — «фактуре», которые приходят на смену абстрактности, типизации и канону «во имя души, человечности, факта и частного случая». Однако это художественное объединение, которое в своих программных установках отражало общие тенденции европейского авангардного искусства и стремилось утвердить себя как русский вариант экспрессионизма, не вызвало замет-

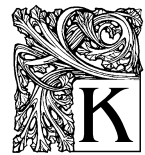


Обложка книги
М. Кузмина «
Форель разбивает лед»
(Л., 1927).
Худ. В. М. Ходасевич

ного резонанса в литературном процессе 1920-х гг., будучи отодвинутым на периферию культуры (подробнее см.: *Nikol'skaya T.* Эмоционалисты // *Russian Literature*. 1986. Vol. XX, № 1. P. 61–70; *Тимофеев А. Г.* 1) «Память» и «археология»-«реставрация» в поэзии и «пристрастной критике» М. А. Кузмина // Блоковский сборник. Тарту, 1991. <Т.> X. С. 101–116; 2) Вокруг альманаха «Абракас»: (Из материалов к истории издания) // *Русская литература*. 1997. № 4. С. 190–192, 194–205).

О ПРЕКРАСНОЙ ЯСНОСТИ

ЗАМЕТКИ О ПРОЗЕ



Когда твердые элементы соединились в сушу, а влага опоясала землю морями, растекалась 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.¹

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 глянцеvitость 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 нетрудно угадать, почему в смутное время авторы, обнажающие свои язвы, сильнее бьют по нервам, если не «жгут сердца»² мазохистических 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 Гофманна 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 акробатический синтаксис могут быть названы не очень красивым именем... Мы скромно назовем это — безвкусием.³

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

Впервые: Аполлон. 1910. № 4. С. 5–10.



Обложка журнала «Аполлон». 1910. № 4

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 Ж у р д е н : Но как сказать лучше всего?

У ч < и т е л ь > ф и л о с о ф и и : Так, как вы сказали раньше: «Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза меня заставляют умирать от любви» (д. II, сц. 6).⁴

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, верную руку и ясное чувство плановости, 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».⁵ 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, причем нельзя забывать, что колыбелью новеллы и романа были романские страны, где более, чем где бы то ни было, развит *аполлинический* 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,⁶ не только как наиболее современного, но и как безошибочного мастера стиля, который не даст повода бояться

за него, что он крышу дома *empire*⁷ 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 со словарем Даля, — мы повременили бы, однако, называть Андрея Белого, З. Гиппиус и А. Ремизова — стилистами.

Но как только мы возьмем изречение: «стиль — это человек»,⁸ 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»,⁹ 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 это 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 данной формой 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, о 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 действительно 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,¹⁰ «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 стилизацией. Последнюю можно было бы почтить за художественную подделку, эстетическую игру, *tour de force*,¹¹ 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.¹²

Подводя итоги всему 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?



Один из возможных источников заглавия статьи — поэма-манифест Н. Буало-Депрео «Поэтическое искусство» (1674), где были сформулированы основные эстетические принципы французского классицизма со ссылкой на творчество Ф. де Малера. В «Песни первой» к таковым отнесена категория «ясность». Ср.: «Любите стих его отточенный и сжатый, / И ясность чистую всегда изящных строк, / И точные слова, и образцовый слог!» (Буало Н. Поэтическое искусство / Пер. Э. Л. Линецкой. М., 1957. С. 61). В статье содержатся парафразы и ряда других фрагментов данного текста.



¹ Аллюзия на первую главу Книги Бытия, повествующую о Божественном сотворении мира путем «отделения» различных стихий и элементов друг от друга (Быт. 1: 1–18). Тем самым избирается архетипическая парадигма для обоснования программной идеи «разделения» и установления «граней» между явлениями и воспринимающим субъектом.

² Измененная цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Пророк» (1826).

³ Иронический выпад, направленный против 4-й симфонии Андрея Белого «Кубок метелей» (1908). См.: Гаспаров Б. М. Еще раз о прекрасной ясности: Эстетика Михаила Кузмина в зеркале ее символического воплощения в поэме «Фореель разбивает лед» // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin / Ed. by J. E. Malmstad. Wien, 1989. P. 108. (Wiener Slavistischer Almanach; SBd. 24).

⁴ Цитируется комедия Мольера «Мещанин во дворянстве» (пост. 1670, изд. 1671).

⁵ «Путь искусства (науки) долог, а жизнь коротка» (*лат.*). Крылатое изречение, восходящее к 1-му афоризму древнегреческого врача Гиппократу.

⁶ Обращение к творчеству Анри де Ренье стало частью эстетической программы журнала «Аполлон». В одном номере с выступлением Кузмина публиковалась статья М. Волошина «Анри де Ренье» (см. с. 573–578 [584] наст. изд.).

⁷ *Здесь: амфир (фр.).*

⁸ Выражение французского естествоиспытателя Ж. Л. Л. Бюффона из речи, произнесенной им 25 августа 1763 г. при избрании его в члены Французской академии.

⁹ «я не знаю как» (*фр.*)

¹⁰ На языке оригинала приведены названия следующих произведений: «Озорные рассказы» О. де Бальзака, «Три повести» Г. Флобера, «По прихоти короля» А. де Ренье.

¹¹ сильный ход (*фр.*)

¹² Специальный разбор романа В. Брюсова «Огненный Ангел» (1907–1908) Кузмин предпринял в обзоре «Художественная проза „Весов“» (Аполлон. 1910. № 9).



РАЗДУМЬЯ И НЕДОУМЕНЬЯ ПЕТРА ОТШЕЛЬНИКА



Возвратясь в мир, я как бы сбит с толку переменами, волнениями, течениями, распрями, новыми славами и новыми домами, появившимися за это время. Я похож на человека, которого во время сна перенесли в другое царство и там разбудили. Поэтому не удивляйтесь, что на первых порах я буду метаться от вопроса к вопросу, от личности к личности. Я не претендую всегда говорить новое, меня пригласили в этот журнал как наивного простеца, который иногда может сослужить роль ребенка из андерсеновского «Платья короля».¹ Я буду говорить вещи простые и беспристрастные, может быть, не новые, а только забытые. Я не строю теорий, я только удивляюсь, люблю и размышляю: к тому же в уединении я привык смотреть на явление с точки зрения вечности и истины, а не беглого сегодняшнего дня, цену которого я хорошо знаю.

Я выступаю в очень трудное и великое по своим последствиям время. Я говорю о Европейской войне. Помимо ужасов, совершаемых немцами, для иллюстрации которых нужен был бы гений Гойи,² эта война обнаруживает одну вещь скорее мирного характера, которую, конечно, теперь еще не время разбирать, но которая имеет громадное значение. Мы

Впервые:
Петроградские вечера.
Пг., <1914>. Кн. 3.
С. 213–217.



Ф. Гойя. Это звери. Из серии «Ужасы войны». 1810–1820. Офорт.

видим пример, к чему приводит культура, где вместо твердости — упрямство, вместо рыцарства — солдатчина, вместо силы — бессмысленная жестокость, вместо величия — вагнеровский балаган, вместо культуры — усовершенствованные уборные. А между тем этот мираж держал всех в плену, особенно нас, привыкших смотреть на все искусство через немецкие очки. Может быть, нам яснее теперь будет видно светлое, от Бога радостное искусство Франции, мудрое настоящею мудростью, а не бутафорскими ходулями. Может быть, нам станет яснее и наша собственная психология и устремленность, столь противоречащая германизму, покуда проявлявшаяся в мягкости, терпимости, каком-то аморализме, но которая, сосредоточенная, сгущенная, даст неожиданные и замечательные по следствиям явления.

Может быть, эти же свойства, к счастью или к несчастью, не давали в русской литературе возможности обособляться кристаллизированным школам, так как всякая законченность есть уже нетерпимость, окостенение, конец. Но как же существуют символисты, акмеисты, футуристы? На взгляд беспристрастного человека, их не существует: существуют отдельные поэты, примкнувшие к той или другой школе, но школ нет. С тех пор как наши символисты заговорили о символизме Данте и Гёте, символизм как школа перестал существовать, ибо для всех очевидно, что речь теперь идет вообще о поэзии, которой часто свойствен символизм.³ Школа всегда — итог, вывод из произведений одинаково видевшего поколения, но никогда не предпосылка к творчеству, потому смею уверить футуристов и особенно акмеистов, что заботы о теоризации и программные выступления могут оказать услугу чему угодно, но не искусству, не творчеству. И если многие из этих поэтов идут вперед, то это, во всяком случае, несмотря на школу, а отнюдь не благодаря ей. Если же это просто кружок любящих и ценящих друг друга людей, тогда вполне понятно их преуспевание, потому что где же и расцветать искусству, как не в атмосфере дружбы и любви? При чем же тогда школа? И в обилии школ можно видеть только критическое кипение мыслей (а не творчества), если не личные честолюбия.

Даже на самую сущность творчества, на определение его взгляд очень неустойчив и гадателен. Кажется, еще до сих пор есть люди, которые к художественному произведению подходят с требованиями общественного, морального и политического характера. Конечно, вещи сложные могут разбираться и с этих точек зрения, но едва ли это будет художественной крити-

кой, разбирающей произведения по существу. Вероятно, как воспоминание 60-х годов можно рассматривать и требование неосимволизма от искусства теургических свойств. Вообще, ошибочно обращать главное внимание на действия и влияния данного произведения, а не на его коренные свойства. Опера Обера «Немая из Портичи» вдохновила толпу к восстанию, и тем не менее для нас она остается обыкновенной, ни плохой, ни хорошей комической оперой, как и большинство произведений этого композитора.⁴ Можно было бы подумать, что перл из перлов — стихотворение г-жи Галиной «Лес рубят, молодой зеленый лес»,⁵ если судить по тем восторгам и слезам, которые оно извлекало в аудиториях 80–90-х годов. А между тем это — не более как общие места на гражданский мотив. Разве стихотворение: «Хочу быть дерзким, хочу быть смелым»⁶ не высококомично и разве оно не обуславливало взглядов и поступков целого поколения и, видоизмененное, не живет и теперь? Произведение искусства нельзя познавать по плодам, потому что оно само уже есть плод. Судить его можно по тому, что оживляет, делает искусством и мысли, и чувства, и фабулу, но может существовать и без них. Это — свой глаз. Глаз поэта, отличный от всех, не сделанный другим, а рожденный с этим отличием, которое можно развивать и забросить, но которого нельзя приобрести. Это и есть то зерно, та сердцевина, которая единственно важна и подлежит рассмотрению.

Я говорю «глаз» в самом широком смысле слова: тут и глаз как глаз живописца и наблюдателя, и чувства, и, если хотите, мысли. Новизна и «свое» не в том, что вы видите, а каким глазом вы смотрите, — вот что ценно. Тут может произойти смешение новизны индивидуальности и новизны слога, которая, как вещь техническая, может быть достигнута внешними средствами.

Ясновидящие видят не телесными глазами, а внутренним зрением, почему запечатанное письмо, которое должно быть прочтено, кладется им под сердце, а не держится перед глазами. Таково и зрение художника. Похвала ему, когда он исторгает восклицание: «как это хорошо! я никогда этого не думал!». Высшая ступень доводит до простоты и очевидности отзыв — «да ведь это так и есть! как мне раньше не приходило в голову? это так просто!». Тогда является убедительность — лучшая награда искусству.

К технике, признавая или отвергая ее, относятся как дикари: или, не замечая ее, не замечают вместе с тем и сущности

искусства, или полагают, что ею можно заменить талант. Arts — и искусство и ремесло; artiste⁷ и artisan⁸ — родные братья. Не знающий или не чувствующий бессознательно техники своего дела лишен многих достижений. Веселое, божественное, не думающее о цели ремесло — есть искусство.

Придающие главное значение фабуле и идеям в художественном произведении должны считать Канта выше Гёте и сочинителя кинематографических пьес выше Бальзака. Рассказы без «глаза» может вам дать любой охотник, сплетница и уголовный процесс, поучение — приходский священник, при чем же тут искусство?

Новизна сюжетов скорее всего изнашивается. Почти все великие произведения имеют избитые и банальные сюжеты, предоставляя необычайное вещам посредственным. Лучшая проба талантливости — писать ни о чем, что так умеет делать Ан. Франс, величайший художник наших дней, недостаточно оцененный за чистоту своего искусства. Едва ли применимы в области искусства выражения «гениальный сюжет», «талантливая мысль».

Если признавать два рода или два этапа вдохновения, вдохновение замысла и вдохновение осуществления, которое есть преодоление материала, способность к удивительным находкам, то нет ничего пагубнее, как их соединение. Они связываются художественною памятью, и едва ли, не пройдя этот путь, возможно желательного достигнуть совершенства. Потому горячность и увлечение, необходимые для замысла, не смягченные посредствующей призмой отдаления, могут лишь вредить осуществлению. Горячность при второй стадии творчества скорей похожа на азарт охотника, на радость изобретателя, искателя кладов. Человек, особенно темпераментный, не может сам находиться в том, что он пишет, он должен быть вне, со стороны, желательно выше, лишь вспоминая свои волнения. Довольно неестественное зрелище представлял бы творец, управляемый своим творчеством, а не наоборот.

Последнее время со всех сторон раздаются требования силы от художественных произведений, причем силу понимают в ходячем значении этого слова, как бы забывая, что в искусстве оно имеет другое и значение, и назначение. Может быть нежная и тонкая сцена написанной сильно и наоборот? Предвзятое желание монтировать силу и темперамент часто приводит к печальным результатам, как всякое насилие, в особенности же подобное.



Афиша постановки оперы Д. Ф. Э. Обера «Немая из Портичи» («Фенелла»).



Программа вечера в литературно-артистическом кабаре «Бродячая собака»

Вероятно, совсем не любят литературы люди, подуськивающие на преднамеренную силу, грандиозность и так называемое «большое искусство». Настоящая грандиозная и высокая концепция мира и возвышенное мировоззрение почти всегда приводят к умиленности св. Франциска («Сестрица — вода!»),⁹ комическим операм Моцарта и безоблачным сатирам А. Франса. Недоразвитые или дурно понятые — к бряцанию, романтизму и Вагнеру.

Сила для силы и темперамент для темперамента делаются не только бесполезными явлениями, но даже вредными и, конечно, вызывают впечатление, противоположное тому, которое хотят вызвать.

Конечно, художник, как всякий человек, а может быть, и больше, чем кто бы то ни было, должен развивать себя и свои качества, быть совестливым, свободным и любящим, но не дело критики по этим успехам судить его произведения.

Никого не зная в городе, я одинаково бывал везде, где дозволял мне случай. Я был и в «Бродячей Собаке»:¹⁰ литературный кружок, акмеисты, эго-футуристы, «всёки»,¹¹ художники. «Вот наше искусство!» — шепнули мне. Кузмин читал доклад: Хлебников, Мозалевский...¹² На другой день я был в литературном салоне у солидной и сановной дамы.¹³ Говорили о Потапенке, Фонвизине, осторожно о Куприне и Юрии Беляеве; о «всёках» никто не знал. Я подумал о известности и школах. Школа в стенах кабачка — не далее, известность в гостинице — не более. В другом ресторане, может быть, другие известности. Повсеместно известна только Вербицкая, но есть какая-то середина между взглядами кружка и точкой зрения лабазной. Я думаю, что в эту середину скорее войдут люди из кружка, нежели с базарной площади, но и там многие известности окажутся совершенно неизвестными, и не только по молодости лет.

Как человек, отвыкший от принятых мер, я буду всегда говорить, не считаясь с котировкой, может быть, буду даже делать промахи, принимая ветерана за новичка и новичка за ветерана. Предупреждаю об этом, чтобы на меня не сетовали за мою наивность, а простили бы, потому что тут не будет никакого злого умысла.

Перечитывая все написанное, с сожалением вижу, что я не сказал и одной десятой того, чего хотел и мог бы. Притом мысли изложены так беспорядочно, что нужно большую добрую волю, чтобы дочитать их. Но я и адресуюсь к людям доброй воли и чистого сердца. Я был бы счастлив, если бы все партийные, кляуз-



А. В. Фонвизин. Наездница. Акварель. 1910-е г.

ные, тщеславные, снобические, надутые и глупые люди меня не читали, чтобы я мог говорить без боязни обид, сердце к сердцу.

Вот еще предмет недоумения для всех не тщеславных тупиц и не лабазников: как остаются в тени, а если и оцениваются, то вовсе не за все то, за что достойны, такие крупные и русские писатели, как В. Розанов¹⁴ и Алексей Ремизов?¹⁵

Покуда прощай, читатель; чего не договорил, договорю в другой раз. Об одном прошу: если тебе не нравится, не читай. Есть без меня много хороших писателей: Львов-Рогачевский, г-жа Колтоновская¹⁶ и др.



Печатается с исправлением типографских погрешностей по автографу (РНБ. Ф. 400. № 8) и авторской описки (в автографе и печатном тексте «Мозалевский» вместо правильного «Мозалевский»).

Петр Амьенский, или Пустынный (Отшельник), — католический подвижник, организатор и идейный вдохновитель Первого крестового похода. Под этим псевдонимом Кузмин выступил лишь дважды, второй раз — как автор рецензии на сборник Г. Иванова «Горница» (Петроградские вечера. Пг., <1914>. Кн. 3. С. 232–235). Избрав маску этого исторического персонажа, Кузмин тем самым декларировал свою солидарность с девизом Петра Пустынного: «Бог, вера, отечество», отвечавшим патриотической позиции писателя, занятой им в начале Первой мировой войны.



Св. Петр Пустынный. Скульптура. Деталь гробницы Аврелия Августина. XIV в. Павия

¹ Аллюзия на сказку-притчу Г. Х. Андерсена «Новое платье короля» (1837), в которой наивная правдивость ребенка («Да ведь он <король> голый!») противопоставлена лицемерию общества.

² Испанский живописец и график Ф. Х. де Гойя здесь упомянут прежде всего как автор серии офортов «Бедствия войны» (1810–1820), выполненных в гротескной манере. Свое отношение к войне Кузмин выразил в ответе на анкету «Синего журнала»: «Дай Бог, чтобы этот черный мираж, этот гипноз исчез, и Германия снова начала растить настоящие культурные ценности, которые, может быть, и не окончательно растоптаны в ней балаганной манией величия» (Синий журнал. 1914. № 31. С. 12–13).

³ Poleмическая реплика в адрес Вяч. Иванова с опорой на ряд его же тезисов о кризисе символизма как школы. См. его доклад в петербургском «Обществе ревнителей художественного слова», опубликованный под названием «Мысли о символизме» (Труды и дни. 1912. № 1), и речь на публичном «Диспуте о современной литературе» (январь 1914), где, в частности, говорилось: «...Данте и Эсхил — символисты. Что это значит? Это значит, что мы упраздняем самих себя как школу. <...> Дело заключается в том, что истинный символист заботится, конечно, не о судьбе того, что принято признавать школой, направлением, определенно очерчивая это понятие хронологически и именами деятелей, — он заботится о том, чтобы установить яркий общий принцип, принцип, который стремился бы утвердить символизм. Это символизм всякого истинного искусства. Мы убеждены, что этой цели достигли

<...> Начиная с Гёте, идет в истории новой литературы движение, которое стремится к тому, чтобы утвердить символический характер всякого истинного искусства» (Заветы. 1914. Кн. 2. Отд. II. С. 80–81; ср. «Экскурс „О секте и догмате“»).

⁴ Для творчества одного из основоположников жанра комической оперы французского композитора Д. Ф. Э. Обера опера «Немая из Португи» («Фенелла», 1828; либретто Э. Скриба и Ж. Деламина) характерна как опыт создания исторической музыкальной драмы. В ее сюжете мелодраматическая интрига (месть неаполитанского рыбака за честь своей немой сестры Фенеллы, соблазненной сыном испанского вице-короля) сочетается с аллюзиями на исторические события середины XVII в. — народное восстание в Неаполе против испанского господства. Исполнение оперы в Брюсселе 25 августа 1830 г. послужило сигналом к патриотической манифестации, приведшей к восстанию, политическим итогом которого стало отделение Бельгии от Нидерландов. В России, где получили популярность комические оперы Обера (особенно «Фра Дьяволо»), «Немая из Португи», впервые поставленная в 1857 г., шла в цензурной редакции под названием «Палермские бандиты».

⁵ Стихотворение Г. А. Галиной «Лес рубят — молодой еще зеленый лес...» (1901), написанное как отклик на репрессии правительства против студенчества, подверглось цензурному запрету и было опубликовано в неподцензурном сборнике революционных песен и стихов «Перед рассветом» (Женева, 1905). Можно предположить, что Кузмин допускает осознанный анахронизм с целью подчеркнуть эпигонский характер творчества поэтессы, используя риторику и штампы гражданской лирики 1880–1890-х гг.

⁶ Стихотворение К. Д. Бальмонта «Хочу», вошедшее в сборник «Будем как солнце» (М., 1903), расценивалось как откровенно эротическое, выражающее одну из тенденций «нового искусства» — стремление к «реабилитации плоти», и в этом качестве неоднократно пародировалось.

⁷ художник (фр.)

⁸ ремесленник (фр.)

⁹ Цитата из «Солнечного песнопения» итальянского монаха и проповедника св. Франциска Ассизского, основателя монашеского ордена, автора религиозных гимнов и песнопений, высокой ценившихся Кузминым, как и вся поэзия францисканцев. См. письмо Кузмина к Г. В. Чичерину от 12 октября 1896 г. (РНБ. Ф. 1030. Оп. 1. № 52. Л. 15 об.—16), стихотворение «О, плакальщицы дней минувших...» из цикла «Мудрая встреча» (1907) и др.

¹⁰ «Бродячая собака» — литературно-артистическое кабаре, открывшееся 31 декабря 1911 г. под эгидой Художественного общества интимного театра по адресу: Михайловская площадь (ныне пл. Искусств), д. 5, и просуществовавшее до 3 марта 1915 г. Посетителями и участниками программ были многие представители модернистского искусства, в том числе и сам Кузмин, ставший к тому же автором слов и музыки гимна «Бродячей собаки» («От рождения подвала...»). См.: Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989. С. 470–531 и 579–600 (примеч.); Пяст Вл. Встречи / Вступ. ст., сост., коммент. Р. Тименчика. М., 1997. С. 164–184 и 356–380 (примеч.). См. подробнее: Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник, 1983. Л., 1985. С. 160–257.

¹¹ «Всёки» — сторонники теории «всёчества», выдвинутой поэтом, прозаиком и теоретиком авангарда И. Зданевичем. В тот период его поддержива-

ли художники-лучисты М. Ф. Ларионов, Н. С. Гончарова и М. В. Ле-Дантю. Доклад Зданевича «Раскраска лица» состоялся в «Бродячей собаке» 9 апреля 1914 г. См.: Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы «Бродячей собаки». С. 233.

¹² Кузмин выступил в «Бродячей собаке» с докладом о современной русской прозе 13 апреля 1914 г., содержание которого было тезисно изложено им в заметке «Как я читал доклад в „Бродячей собаке“» (Синий журнал. 1914. № 18. С. 6). При этом были прочитаны фрагменты из произведения В. Хлебникова «Смерть Паливоды», повести В. И. Мозалевского «Исчезнувшая мечта» и романа Ю. Юркуна «Шведские перчатки». См.: Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы «Бродячей собаки». С. 233–234.

¹³ Имеется в виду салон беллетристики и фактической издательницы альманаха «Петроградские вечера» Е. А. Нагродской, в квартире которой на набережной реки Мойки Кузмин поселился в июле 1913 г. после ухода с «башни» Вяч. Иванова и проживал по октябрь 1914 г. Салон Нагродской, который посещали С. Ауслендер, Ю. Юркун, Г. Адамович, Г. Иванов, изображен в повести Кузмина «Плавающие путешественники» (1915); ей же писатель посвятил роман «Тихий страж» (1916).

¹⁴ Сочувственное упоминание имени В. В. Розанова в обстановке общественной обструкции, которой писатель подвергся после печатных выступлений в связи с делом М. Бейлиса, следствием чего стало его исключение из Религиозно-философского общества на общем собрании 26 января 1914 г., носило подчеркнуто декларативный характер.

¹⁵ Отношение Кузмина к творчеству А. М. Ремизова претерпело эволюцию от неприятия его ранних произведений, в которых он склонен был видеть «несомненно книжное происхождение его вдохновений» (Аполлон. 1909. № 3. Отд. II. С. 47; см. также полемические замечания о нем в статье «О прекрасной ясности»), до признания его крупным мастером современной прозы и итоговой оценки как «замечательного писателя» («Письмо в Пекин», 1922). Ремизов в мемуарном очерке «Послушный самокей» иронизировал по поводу «кларизма» Кузмина как явления, чуждого, с его точки зрения, национальной традиции и природе русского языка, заметив: «Прекрасная ясность по Гроту и Анри де Рень» (Ремизов А. Огонь вещей. М., 1989. С. 260).

¹⁶ Иронический выпад в адрес критиков, руководствовавшихся в своих оценках литературных явлений неприемлемым для Кузмина критерием «общественной пользы» и «правды реализма».



ДЕКЛАРАЦИЯ ЭМОЦИОНАЛИЗМА

1. Сущность искусства — *производит единственное, неповторимое эмоциональное действие через передачу в единственной, неповторимой форме единственного, неповторимого эмоционального восприятия.*

2. Побуждает к творчеству — *активная, неотвлеченная любовь, которая не может не быть творчеством.*



И. М. Зданевич.
1910-е г.



Подвал «Бродячей собаки»
(В. В. Маяковский,
Ю. Н. Анненков, Н.
Н. Евреинов). 1913.
Акварель
Ю. Анненкова



М. А. Кузмин
и Е. А. Нагродская.
1910-е г.

Впервые: Абракас /
Под ред. М. Кузмина
и А. Радловой. Пг.,
1923. Февраль. С. 3.
Подписи: М. Кузмин
(выделено отступом),
Анна Радлова, Сергей
Радлов, Юр. Юркун

3. Проявление творчества, как любви и жизни, неразрывно сопряжено с движением.

4. Преодоление материала и форм есть условие успешного творчества, а не задача его и не цель.

5. Эмоционализм знает, что страстная влюбленность художника в материал его искусства есть лишь способ эмоционального познания мира. Профессиональный опыт художника творит из этого материала форму всенародно-обязательную для восприятия его миропознания.

6. Имея дело с неповторимыми эмоциями, минутой, случаем, человеком, эмоционализм признает только феноменальность и исключительность и отвергает общие типы, каноны, законы психологические, исторические и даже природные, считая единственно обязательным закон смерти.

7. Божественный, интуитивный безумный разум — путеводитель художественной мысли; логический, научный рассудок допустим только в эмоционально измененном виде, когда он, будучи по существу противоположным разуму, к нему приближается.

8. Выход из общих законов для неповторимой экзальтации (экстаза).

9. Не существует ни прошедшего, ни будущего вне зависимости от нашего, всеми силами духа эмоционально воспринимаемого, священнейшего настоящего, на которое и направляется искусство.

10. Изжив и переварив все чувства, мысли старого Запада (Франции, Англии, Италии), страдающего духовным запором (ибо эволюции духовной пищи во всем подобны <эволюции> пищи телесной и нельзя приниматься за новое, не освободившись от бесполезных отбросов), эмоционализм — струя которого ширится по России, Германии и Америке, стремится к распознаванию законов элементарнейшего, видя в высокой элементарности противовес великолепным формам восхитительнейших соблазнов европеизма.

11. Исходя из частного и неповторимого, искусство расширяется до общего, всенародного и всемирного. Обратный путь немислим. Из частичной конкретной любви познается любовь к человечеству, а не наоборот. Полагать исходной точкой общее чувство, общий канон, общий закон — бессмысленное преступление и ложь.

Идти, расширяясь вверх, а не сужаясь вниз.



Обложка альманаха «Абраксас». 1923. февраль

Хотя данная декларация была подписана четырьмя фамилиями, ее авторство принадлежит Кузмину. Под названием «Манифест» она указана в авторском списке произведений за 1920–1928 гг. среди сочинений декабря 1922 г. (ИРЛИ. Ф. 172. № 319. Л. 109). Подробнее см.: Тимофеев А. Г. Вокруг альманаха «Абраксас»: (Из материалов к истории издания). 3. Орган становления эмоционализма под оптическим прицелом печати // Русская литература. 1997. № 4. С. 194–202. Основные положения «Декларации» применительно к драматургическому творчеству были конкретизированы в статье С. Радлова «Советы драматургу», помещенной в том же выпуске альманаха (с. 30–31).



ЭМОЦИОНАЛЬНОСТЬ КАК ОСНОВНОЙ ЭЛЕМЕНТ ИСКУССТВА



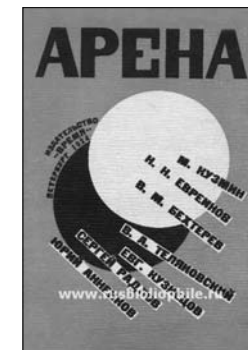
Было бы преступным лицемерием и непонятым снобизмом умалчивать об основных положениях художественной идеологии из боязни, как бы они не оказались общеизвестными, тем более, что, беря за точку отправления положение, всеми признанное, выводы можно сделать далеко не для всех приемлемыми. Солнечная теплота — 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 полновесности каждый порознь иметь не может.

Впервые: Арена. Театральный альманах. Пб., 1924. С. 9–12.



Обложка альманаха «Арена» (Пб., 1924)

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 неприятие 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 эмоций, 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 представля-

ет 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 и рассудочности — вот почему эмоциональным искусством беднее всего Франция, страна, где рассудочность и отвлеченность, обобщенность и стремление к незыблемым канонам св`или свое главное гнездо.

Имея дело с неповторимым, исключительным и феноменальным, эмоциональное искусство отвергает всякие законы, каноны и обобщения, признавая обязательными 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, 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 не плодотворным, то есть не искусством. Эмоционализм идет от частного к общему, к всемирному 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 путались 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 имеющий.

Формальный подход к искусству годится только для статистики и регистрации, он не пригоден даже 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 гробкопателей любой цветущий луг — не более, как возможное место для кладбища.

Искусство захлопнет свои двери у них перед носом; опишите, 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 чах-

лый 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 удастся. 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,¹ 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 дает возможность принимать экспрессионистов за продолжателей кубизма и футуризма — и лишает 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 кино-фильму «Кабинет Калигари»² и конструкциями В. Лебедева к «Ужину шуток»,³ между тем как они характернее всего для противоположения. Далеко не все удачные декорации «Калигари» насквозь эмоциональны, как и вся эта картина, и пронзают вашу душу остро и болезненно. Великолепная же работа Лебедева есть преодо-



Э. Л. Кирхнер. Кафе-шантан. II. 1916



Кадр из фильма Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари». 1920

ление 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.



Статья, развивающая идеи «Декларации эмоционализма», была прочитана в качестве доклада 15 апреля 1923 г. в Институте истории искусств. Выступления эмоционалистов освещал на страницах петроградской печати критик П. И. Сторицын. В статье «Эмоционализм» (Последние новости. 1923. 30 апр., подпись: *Аристарх*), излагая основные положения доклада, он отметил следующие принципиальные моменты: «Эмоционализм не есть школа, а именно направление, течение, возникшее как протест против школ, основанием которых служит форма, материал, эстетизм и рассудочность. <...> В этом его аналогичность с экспрессионизмом. <...> Они не дают и не обещают никаких канонов, будучи принципиальными противниками каких бы то ни было общеобязательных схем и законов искусства. <...> эмоции художника, „единственное, неповторимое“, как исходный пункт творчества. <...> Прошлое и история интересуют их только в освещении современности, при сдвиге временных и исторических планов» (цит. по: *Тимофеев А. Г.* Вокруг альманаха «Абракадабра»: (Из материалов к истории издания). 4. «Профит» Сторицына: Из комментариев к стихотворениям М. Кузмина // Русская литература. 1997. № 4. С. 204–205).



В. В. Лебедев.
Костюмы к пьесе «Ужин шуток» В. В. Лебедева
в постановке Большого
драматического
театра. 1923 г.

¹ Французский живописец, представитель постимпрессионизма П. Сезанн пытался выявить с помощью цветовых градаций и устойчивых композиционных построений неизменные качества предметного мира и его структурные параметры.

² Фильм «Кабинет доктора Калигари» (1919) режиссера Р. Вине по сценарию Г. Яновица и К. Майера — классический образец немецкого экспрессионизма; аллюзии на его отдельные эпизоды присутствуют в поэме Кузмина «Форель разбивает лед» (1927).

³ Живописец, график, иллюстратор детской книги В. В. Лебедев в 1920-е гг. был близок к новаторским течениям в искусстве, в частности к кубизму и конструктивизму; он участник выставок «Объединенных новых течений в искусстве» (1922, 1923), с 1924 г. работал в должности редактора-художника в Ленинградском отделении ГИЗ. Для пьесы «Ужин шуток» в постановке Большого драматического театра (1923) им были выполнены декорации и рисунки костюмов; последние экспонировались на персональной выставке в 1928 г. См. каталог выставки (сост. В. Н. Аникеева) в кн.: *Пушкин Н. В.* Лебедев. Л., 1928. № 103. (Собр. Гос. Рус. музея).



АКМЕИЗМ

Становление акмеизма и оформление его теоретической программы — часть общего процесса развития постсимволизма как феномена модернистского искусства 1910-х гг. Первое расхождение будущих вождей и теоретиков акмеизма — Н. С. Гумилева и С. М. Городецкого с идеологией «теургического» символизма и концепцией его пути к «большому стилю» через «тезу—антитезу—синтез» наметилось во время обсуждения доклада В. И. Иванова в «Обществе ревнителей художественного слова» (при редакции журнала «Аполлон») 26 марта и 1 апреля 1910 г. (см.: *Кузнецова О. А.* Дискуссия о состоянии русского символизма в «Обществе ревнителей художественного слова»: (Обсуждение доклада Вяч. Иванова) // Русская литература. 1990. № 1. С. 200–207). А ровно через год произошел решительный разрыв с «мэтром» символизма (после чтения Гумилевым стихотворения «Блудный сын» на заседании «Общества» 13 апреля 1911 г.), поводом к которому послужила полемика о пределах творческой свободы художника при обращении к эпическим темам, вновь поставившая Гумилева в оппозицию к символистскому пониманию «канона». Гумилева поддержал Городецкий, и результатом их совместной активности стало литературное объединение «Цех поэтов», первое организационное собрание которого состоялось 20 октября 1911 г. на квартире Городецкого (первый «Цех поэтов» просуществовал до 1914 г. Подробнее см.: *Тименчик Р. Д.* Заметки об акмеизме // *Russian Literature*. 1977. № 3; *Лекманов О. А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000). В названии группы содержалась аллюзия на профессиональные сообщества средневековых ремесленников — аллюзия, долженствующая подчеркнуть основную цель сообщества — обучение поэтическому мастерству и создание «школы». Титулы «синдиков» приняли на себя Гумилев и Городецкий, секретарем стала А. Ахматова. «Цех» объединил поэтов нового поколения (помимо названных, в него входили О. Э. Мандельштам, В. И. Нарбут,



Н. С. Гумилев и
С. М. Городецкий.
1914 г.



Анна Ахматова.
Рис. С. А. Сорина.
1914 г.



М. Л. Лозинский.
1915 г.

М. А. Зенкевич, М. Л. Лозинский, Г. В. Иванов, Вас. В. Гиппиус, Е. Ю. Кузьмина-Караваева, М. Л. Моравская и др.), для которых символизм перестал быть универсальным способом познания мира и в творческих устремлениях которых место «сокровенной реальности» заняла «красота обыденности». Из 26 членов «Цеха» выделилось будущее «акмеистическое» ядро. Примерно три раза в месяц проходили собрания, посвященные чтению стихов и их критическому разбору. При этом глава школы — Гумилев — настойчиво внедрял «акмеистические» принципы анализа произведения. Под его руководством молодые поэты учились «владеть своим вдохновением, достигать полнозвучного образа, строить поэму так, чтобы она не разваливалась» (*Городецкий С.* Поэзия как искусство // Лукоморье. 1916. № 8. С.19). Печатным органом «Цеха» стал журнал «Гиперборей», выходящий в 1912–1913 гг. под редакцией М. Л. Лозинского, где публиковались в основном стихотворения поэтов гумилевской школы и критические рецензии, выдержанные в программном «акмеистическом» духе. Антисимволистскую направленность издания подчеркнул самый молодой участник «Цеха» Г. Иванов, назвавший «Гиперборей» не только «журналом, печатающим хорошие стихи, но и тем руслом, куда стремится все подлинно живое в русской поэзии, прошедшей искусы символизма» (*Иванов Г.* Стихи в журналах 1912 г. // Аполлон. 1913. № 1. С. 77). С конца 1912 г. Гумилев возглавил отдел критики журнала «Аполлон», где регулярно выступал с циклом «Письма о русской поэзии», утверждая новый тип «объективной критики» литературного произведения. В его аналитических разборах предметом внимания становится не смысл художественного произведения, а принципы его построения — «поэтическая технология». Подобная тенденция являлась отражением характерного для филологии 1910-х гг. поворота к анализу структуры произведения и «приемов» творчества, при этом объектом анализа вскоре станет и сама поэзия акмеистов (см.: *Хан Анна.* Оценка поэтической ситуации 1910-х годов в литературоведческой концепции В. Жирмунского и Б. Эйхенбаума // *Studia Slavica.* 1987. Т. XXXIII, № 1–4. Р. 241–244).

19 декабря 1912 г. на вечере, состоявшемся в кабаре «Бродячая собака», была впервые публично оглашена программа акмеизма. «Тезы» доклада Городецкого «Символизм и акмеизм» формулировались следующим образом: «1. Последний этап символизма в России: апофеоз или катастрофа? Опыты „великого искусства“ на почве символизма и неудача их. При-



Портрет Г. Иванова.
1914 г.
Худ. П. В. Митурич

чины катастрофы символизма: его пороки. Что такое символ, и к чему приводит последовательное ему служение. Разращение слов и словосоединений. Охотники за „соответствиями“. Мир в паутине. Перекрестный сквозняк в мире. 2. Новый век и новый человек. Работа Цеха поэтов. Рождение Адама. Ощущение полноты душевных и телесных сил в поэзии. Акмеизм и адамизм. Отношение акмеистов к миру. Освобождение мира из паутины „соответствий“. Самоценность мира и творчества в нем. Слово как алмаз целомудрия, как твердыня драгоценная. Защитники этой твердыни. Рай, творимый поэзией Н. Гумилева, Владимира Нарбута, М. Зенкевича, А. Ахматовой и О. Мандельштама. Отношение акмеизма к парнаассу, импрессионизму и символизму. Открытый путь к великому искусству» (*Парнис А. Е., Тименчик Р. Д.* Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник, 1983. Л., 1985. С. 221). Городецкий активно популяризировал новую школу, подготавливая общественное мнение к восприятию деклараций, которые должны были появиться в печати. Об отношении к новому течению широкой публики Вас. В. Гиппиус впоследствии вспоминал: «Публика, литературная улица, посмеялась над словами „цех поэтов“, „акмеизм“ и т. д., но, в общем, приняла новаторов с сочувствием куда более искренним, чем их учителей — символистов. Это и понятно. Уклон к реализму был публике по душе: символизм с его религиозным и мистико-философским одушевлением должен был остаться поэзией для немногих» (*Галахов Вас.* <*Гиппиус Вас. В.*>. Цех поэтов // Жизнь. <Одесса>, 1918. № 5. С. 12; об отзывах прессы на выступление Городецкого, а также о реакции символистов на процесс теоретического самоопределения акмеистов см.: *ЛН.* М., 1982. Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования; кн. 3. С. 409–410, 413–415).

Значение вызвавшего насмешки термина «акмеизм» впервые было истолковано Гумилевым в его рецензии на стихотворный сборник Городецкого «Ива» (Аполлон. 1912. № 9). Этимологию слова он возводит к древнегреческому ακμή — «высшая степень, расцвет», или, как он сам уточняет, «расцвет всех духовных и физических сил». В противоположность теории символа как «ознаменования» высших реальностей Гумилев отстаивает идею воплощенного «самоценного и дееспособного образа», являющегося «мерой стиха». При этом и миф рассматривается как имманентный «самодовлеющий образ, имеющий свое имя, развивающийся при внутреннем соответ-



С. М. Городецкий.
В «Цехе поэтов». 1913.
Слева направо:
Н. Клюев,
М. Лозинский,
А. Ахматова,
М. Зенкевич

ствии с самим собой». Принцип адекватности слова обозначаемому им предмету и «равновесия» между идеей и ее воплощением будет положен в основание акмеистической концепции поэтического слова в различных ее манифестациях.

В январе 1913 г. вышли к читателю программные манифесты нового направления, пафос которых был направлен прежде всего против подчинения искусства внеположным ему целям и против символистского принципа «соответствий», превратившего мир в «фантом». На фоне утраты чувства реальности возникла потребность вернуться к «живой» жизни во всей совокупности ее проявлений и во всех спектрах ее чувственных восприятий, почему акмеистская экспансия и осмыслялась как «борьба за *этот* мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время».

Полноту жизненного спектра призван передать полноценный художественный образ, воплощенный в «микрокосме» произведения. Понимание поэтического целого как живого организма — принципиальная установка акмеизма. Эта идея была последовательно проведена Гумилевым, начиная с его «протоакмеистского» манифеста «Жизнь стиха» до «Анатомии стихотворения» — части задуманного им труда по поэтике. В статье «Утро акмеизма» О. Э. Мандельштам возводит «органицизм» в ранг программного пункта нового направления, противопоставляя символистскому «лесу символов» «бесконечную сложность» человеческого «организма». Это была оправданная точка в создании «органической поэтики», идея которой занимала поэта вплоть до эссе 1933 г. «Разговор о Данте» и построение которой он считал основным конструктивным замыслом акмеизма — «органической школы русской лирики».

В контекст характерных для начала века интеллектуальных устремлений к поискам изначальных оснований культуры органично вписывается, при всей своей кажущейся экстравагантности, программа «адамизма», заострявшая отдельные положения акмеизма. На обсуждении упомянутого выше доклада Городецкого Гумилев заявил, что адамизм, «являясь не мирозерцанием, а мироощущением, занимает по отношению к акмеизму то же место, что декадентство по отношению к символизму» (Аполлон. 1913. № 1. С. 17). Намеченные в докладе тезисы были развиты Городецким в статье-манифесте «Некоторые течения в современной русской поэзии» и подкреплены ссылками на творческую практику поэтов-акмеистов — Гумилева, Зенкевича и Нарбута как наиболее характерных вырази-

телей этой тенденции. Поэт-акмеист в своей деятельности по созданию нового языка поэзии уподобляется первому человеку — Адаму, «изобретателю имен» (ср. стихотворение Городецкого «Адам», впервые опубликованное в «Аполлоне» и впоследствии включенное в сборник «Цветущий посох» с посвящением Гумилеву). Акмеистический «юноша Адам», с которым отождествляет себя лирический герой Гумилева («Баллада» из сб. «Чужое небо», 1912), покинув «лживый храм», приходит в мир и, открывая его для себя, дает вещам имена. Смысл созидательного дела поэта-акмеиста — назвать вещи, раскрыть их внутреннюю субстанцию и выявить «природу слова» (ср. название статьи Мандельштама), обозначающего предмет, найдя для этого «девственные наименованья». Работа по конституированию поэтического языка — важнейшая составляющая акмеистской программы.

Реакция критики на манифесты новой школы была в целом негативна, причем раздраженные голоса раздавались не только из стана символистов. Если Брюсов склонен был сближать акмеизм с «наивным реализмом» (*Брюсов В.* Новые течения в русской поэзии: Акмеизм // Русская мысль. 1913. № 4. Отд. II. С.135–142; о противостоянии Брюсова и акмеистов см. во вступ. ст. к публ.: Переписка <В. Я. Брюсова> с Н. С. Гумилевым (1906–1920) / Вступ. ст. и коммент. Р. Д. Тищенко и Р. Л. Щербакова // ЛН. М., 1994. Т. 98: Валерий Брюсов и его корреспонденты; кн. 2. С.406–407), явно сужая культурологическое значение новой школы, то для С. Парнок это — «случайное происшествие», свидетельствующее о «духовной инертности» современной поэзии и никак не определяющее путей ее развития (*Полянин Андрей <Парнок С. Я.>*. В поисках пути искусства // Северные записки. 1913. № 5/6. С. 228–232). Как показательный симптом в движении поэзии от символизма расценивал акмеизм А. С. Долинин, также однозначно отождествляя его с возвратом к реализму (*Долинин А.* Акмеизм // Заветы. 1913. № 5. Отд. II. С.153–162). Объективную историко-типологическую оценку акмеизму дал В. М. Жирмунский в статье «Преодолевшие символизм» (впервые: Русская мысль. 1916. № 12), где акмеизм характеризовался как закономерный этап в развитии русской поэзии и был обозначен как «неоклассицизм», что совпадало с самооценками акмеистов. Эта статья, не потерявшая своего историко-теоретического значения до сегодняшнего дня, сама имела программную направленность, превратившись в своеобразное историческое оправдание акме-



В. М. Жирмунский.
Фото. 1910-е г.

изма. Гумилев, познакомившись со статьей Жирмунского, общал о своем впечатлении Л. М. Рейснер 22 января 1917 г.: «Не знаю, почему на нее так ополчились. По-моему, она лучшая статья об акмеизме, написанная сторонним наблюдателем, в ней так много неожиданного и меткого. Обо мне тоже очень хорошо, по крайней мере так хорошо еще обо мне не писали» (*Богомолов Н. А.* «Лишь для тебя на земле я живу»: Из переписки Николая Гумилева и Ларисы Рейснер // В мире книг. 1987. № 4. С. 75).

В 1920 г. Гумилевым был вновь организован третий Цех поэтов, который после его гибели возглавил Г. В. Адамович. Неоднократные попытки возрождения Цеха в разном составе предпринимал и Городецкий: в Тифлисе (1918–1919), где был издан сборник под декларативным названием «Акмэ», в Баку (1920), в Москве (1924–1925, издан сборник «Стык»). В начале 1920-х гг. Мандельштам обратился к ретроспективной оценке акмеизма в ряде выступлений («Слово и культура», «О природе слова», «Барсучья нора», «Буря и натиск»), развивая при этом отдельные положения первоначальной концепции и сохраняя общий антисимволистский пафос.

Подробнее о теории и поэтике акмеизма см.: *Левин Ю. И., Сегал Д. М., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Смерть и бессмертие поэта: Материалы науч. конф. М., 2001. С. 282–316 (перепеч., впервые: *Russian Literature*. 1974. № 7/8); *Грякалова Н. Ю.* Н. С. Гумилев и проблемы эстетического самоопределения акмеизма // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. Л., 1994. С. 103–123; *Кихней Л. Г.* Акмеизм. Миропонимание и поэтика. М., 2001; *Рубинс М.* «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб., 2003 (гл. 3: Парнасские истоки поэтики акмеизма).



Николай Гумилев

Жизнь стиха

I

Крестьянин пашет, каменщик строит, священник молится, и судит судья. 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.¹

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...»² 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,³ Верлен,⁴ у нас — Майков.⁵

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



Впервые: *Аполлон*. 1910. № 7. С. 5–14.

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 приравнивал 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 ему 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:⁶

...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 к мысли или слову — как материалу искусства. Поэт должен возложить на себя вериги трудных форм⁷ (вспомним гекзаметры Гомера, терцины и сонеты Данте, старшотландские 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.⁸ 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 вселяющие бодрость в сильных:

«Материал, употребляемый музыкантом или живописцем, беден по сравнению со словом. У слова есть не только музыка, нежная, как музыка альты 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».⁹

А что стих есть высшая форма речи, знает всякий, кто, внимательно оттачивая кусок прозы, употреблял усилия, чтобы сдержать рождающийся ритм.¹⁰

II

Происхождение отдельных стихотворений таинственно схоже с происхождением живых организмов. Душа поэта получает толчок из внешнего мира, иногда в незабываемо яркий миг, иногда смутно, как зачатие во сне, и долго приходится вынашивать зародыш будущего творения, прислушиваясь к робким движениями еще неокрепшей новой жизни. Все действует на ход ее развития — и косою 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 Тургенев¹¹), появляется стихотворение. Благо ему, если в момент его появления поэт не был увлечен какими-нибудь посторонними искусству 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 наложиться другие,



Портрет Н. С. Гумилева.
1908.

Худ. М. В. Фармаковский

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.¹² 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 преисполненности 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,¹³ 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.¹⁴ 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.



Н. С. Гумилев.
Рис. Н. Войтинской

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»,¹⁵ а внутренней необходимостью, которая дает ему душу живую — темперамент. Кроме того, оно должно быть безукоризненно даже до неправильности. Потому что индивидуальность стихотворению придают только сознательные отступления от общепринятого правила, причем они любят рядиться в бессознательные. Так, Charles Asselineau¹⁶ 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.¹⁷ 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 транса, имеют значение лишь постольку, поскольку они хороши. Думать иначе — значит повторять знаменитую ошибку воробьев, желающих склевать нарисованные плоды.¹⁸

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, по-русскому тяжелой, любви; или — «Идиот» Достоевского, когда «Бедный рыцарь» звучит, как заклинание, на устах Аглаи, безумной от жажды полюбить героя;¹⁹ или — «Ночные пляски» Сологуба с их поэтом, зачаровывающим капризных царевен дивной музыкой лермонтовских строф.²⁰

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».²¹



С. М. Городецкий
в роли юного поэта
в «Ночных плясках»
Ф. Сологуба. 1909

Ты в гробнице распростерта в мертвом венце.
Я целую лунный отблеск на твоём лице!..

Сквозь решетчатые окна виден круг луны,
В ясном небе, как над нами, тайна тишины.

За тобой у изголовья венчик влажных роз,
На твоих глазах, как жемчуг, капли прежних слез.

Лунный луч, лаская розы, жемчуг серебрит,
Лунный свет обходит кругом мрамор старых плит.

Что ты видишь, что ты помнишь в непробудном сне?
Тени темные все ниже клонятся ко мне.

Я пришел к тебе в гробницу через черный сад.
У дверей меня лемуры злобно сторожат.

Знаю, знаю, мне не долго быть вдвоем с тобой!
Лунный свет свершает мерно путь свой круговой.

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)²² 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, —

Когда бразды своей державы
Восхитил у зардевших Ор, —
А кони бились о заставы,
Почуя пламенный простор!

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!

Кому ж нас надо? Кто зажег
Два желтых лика, два унылых?
И вдруг почувствовал смычок,
Что кто-то взял и кто-то слил их.

«О, как давно! Сквозь эту тьму
Скажи одно: ты та ли, та ли?»
И струны ластились к нему,
Звеня, но, ластясь, трепетали.

«Не правда ль? Больше никогда
Мы не расстанемся — довольно?»
И скрипка отвечала: «да»,
Но сердцу скрипки было больно.

Смычок все понял, он затих,
А в скрипке эхо все держалось,
И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось.

Но человек не погасил
До утра свеч... и струны пели,
Лишь утро их нашло без сил
На черном бархате постели.²³

С кем не случилось 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,²⁴ — я скажу еще о «Курантах любви» Кузмина.²⁵ 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 уютную 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.

Вчера ты любви не знаешь,
Сегодня весь в огне.
Вчера меня отвергаешь,
Сегодня клянешься мне.

Завтра полюбит любивший
И не любивший вчера,
Придет к тебе не бывший
Другие вечера.

Полюбит, кто полюбит,
Когда настанет срок,
И будет то, что будет,
Что приготовил нам рок.

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.²⁶ Вот несколько харак-

терных 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 идей символизма в той форме, в какой они исповедовались и должны были исповедоваться „Весами“, ненужным становится и сам журнал. Цель достигнута, и eo ipso²⁷ 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,²⁸ и не был результатом общественных переворотов, как романтизм, но явился следствием зрелости человеческого духа, провозгласившего, что мир есть наше представление.²⁹ 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.



Первая статья Гумилева по вопросам теории поэтического творчества. В ней выдвинуты эстетические положения, которые будут развиты в последующих выступлениях: отрицание символистской иерархии ценностей и признание права «каждого явления быть самоценным и не нуждаться в оправдании своего бытия», уподобление поэтического произведения жи-

вому организму, требования «эстетического пуританизма» (своеобразного аналога «кларизму») и «плодотворного творческого усилия» в технике овладения «трудными формами» стиха, что свидетельствовало об ориентации Гумилева на принципы парнасской школы. Начиная статью с противопоставления концепций «искусства для жизни» и «искусства для искусства», равно неприемлемых для него, он сознательно выстраивает ее как полемическую реплику на статью Вяч. Иванова «О веселом ремесле и умном веселии» (впервые: Золотое руно. 1907. № 5; вошла в его кн. «По звездам: Статьи и афоризмы». СПб., 1909). В ней теоретик символизма, в равной мере отталкиваясь от упомянутых концепций в споре о назначении искусства, провозглашал теургическую миссию поэта-мифотворца, раскрывающего в символах «забытый язык утраченного богопостижения». Гумилев же в триединстве мысли, чувства и совершенной формы («стиля») произведения искусства видит условие его жизненности и эмоционального воздействия.



¹ Иронически обыгрывая точку зрения представителей утилитарного искусства, Гумилев высказывается против понимания поэзии как средства для выражения общественных и религиозных идей. «Дубинушка» — песня на слова А. А. Ольхина, непрофессионального поэта, близкого к революционному народничеству, в различных вариантах вошедшая в репертуар рабочей фольклора. ...чувства добрые он лирой пробуждал... — парафраз строк из стихотворения А. С. Пушкина «Памятник» (1836). Византийский богослов, автор церковных песнопений Иоанн Дамаскин в одноименной поэме А. К. Толстого (1859) выведен как вдохновенный поэт, утверждающий свободу поэтического творчества и возможность его нравственного воздействия на человека. Творчество французских поэтов Ф. Э. Ж. Коппе и Сюлли-Прюдюма, близких к группе «Парнас», в отдельные периоды было отмечено чертами натурализма, морализаторства и общественной тенденциозности. Андрея Белого Гумилев называет в ряду поэтов-«общественников», вместе с Н. А. Некрасовым, как автора стихотворного сборника «Пепел» (1909), вышедшего с посвящением памяти поэта-демократа и с его программным стихотворением «Что ни год — уменьшаются силы...» (1861) в качестве эпиграфа.

² Цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

³ Французский поэт Х. М. де Эредиа, ученик Леконта де Лилия, был наиболее последовательным представителем парнасской школы.

⁴ Французский поэт П. Верлен — один из основоположников символизма. Его стихотворение «Искусство поэзии» («Art poétique», 1882), где музыкальность стиха и тонкость нюансов противопоставлены ясности содержания, воспринималось как программный манифест «чистого искусства». В статье «Теофиль Готье» (1911) Гумилев отметил значение идей французского символиста для развития современной поэзии, имея в виду данное стихотворение: «Верлен требовал „оттенков и только оттенков“ и заставил нас полюбить „серую песенку“» (Гумилев. Т. 3. С. 189).

⁵ Поэт А. Н. Майков традиционно считался представителем «чистого искусства».

⁶ Иродиада — героиня одноименной драматической поэмы (1867–1869) французского поэта-символиста С. Малларме.



Ж.-М. де Эредиа.
Портрет. 1897.
Худ. А. Палоз

⁷ Ср. мысль Гумилева о необходимости совершенствования в версификации путем обращения к «твердым» стихотворным формам, высказанную им в письме к Л. М. Рейснер от 15 января 1917 г.: «Как я жалею теперь о бесплодно потраченных годах, когда, подчиняясь внушениям невежественных критиков, я искал в поэзии какой-то задушевности и теплоты, а не упражнялся в писанин родно, ронделей, лэ, вирелэ и пр.» (*Богомолов Н. А.* «Лишь для тебя на земле я живу»: Из переписки Николая Гумилева и Ларисы Рейснер // В мире книг. 1987. № 4. С. 74).

⁸ Имеется в виду герой средневекового французского эпоса «Песнь о Роланде».

⁹ Цитата из эссе О. Уайльда «Критик как художник» (1890), написанного в форме диалога, участники которого представляют две разные точки зрения на искусство, парадоксально противопоставленные.

¹⁰ Ср. в воспоминаниях писателя А. В. Амфитеатрова: «А однажды — на мой вопрос, читал ли он, не помню уж какой роман, — Николай Степанович совершенно серьезно возразил, что он никогда не читает беллетристики, потому что, если идея истинно художественна, то она может и должна быть выражена только стихом» (Сегодня. <Рига>, 1921. 18 сент.). В то же время Гумилев считал недопустимым проникновение стихотворного размера в прозу; ср., например, его резко критическую оценку ритмической прозы А. М. Ремизова в рецензии на повесть «Часы»: «Иногда он унижается даже до размеренной прозы — самого позорного изобретения бездарных людей» (*Гумилев. Т. 3. С. 172*).

¹¹ Имеется в виду следующее место из статьи И. С. Тургенева «Несколько слов о стихотворениях Ф. И. Тютчева» (1854): «Давно уже и прекрасно сказано, что он <поэт> должен выносить его <произведение> у своего сердца, как мать ребенка во чреве; собственная его кровь должна струиться в его произведении, и этой животворной струи не может заменить ничто, внесенное извне...» (*Тургенев. Соч. Т. 4. С. 525*).

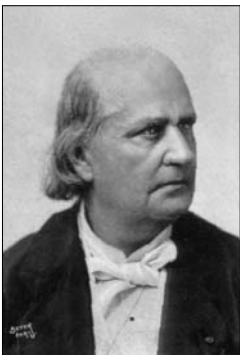
¹² Гумилев допускает неточность. Согласно Плутарху, в соответствии с системой военного воспитания в Древней Спарте жестокому отбору подвергались младенцы мужского пола — слабых и больных сбрасывали в пропасть. Современными учеными данные сведения расцениваются как миф.

¹³ У Гумилева ошибка: Данте принадлежал к партии «белых» гвельфов. После изгнания из своего родного города Флоренции он нашел приют в Вероне, однако поражение его партии в 1304 г. обрекло его на дальнейшие скитания по Италии.

¹⁴ Парафраз программного для символистов стихотворения Ф. И. Тютчева «Silentium!» (ср.: «Мысль изреченная есть ложь»). Тем самым Гумилев делает полемический выпад против символистского понимания поэзии как приближения к «Невыразимому» и «Несказанному». С указанной цитаты и ее интерпретации в духе «нового символизма» начинается статья Вяч. Иванова «Заветы символизма» (Аполлон. 1910. № 8; см. с. 282 наст. изд.).

¹⁵ Цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Не верь себе» (1839): «Не верь, не верь себе, мечтатель молодой, / Как язвы, бойся вдохновенья... / Оно — тяжелый бред души твоей больной / Иль пленной мысли раздраженья».

¹⁶ Французский критик Ш. Асселино участвовал в печатном органе парнасцев — журнале «Фантастическое обозрение» (1860). Источник цитаты не выявлен.



Леконт де Лиль.

¹⁷ Имеется в виду высказывание, приписываемое Вольтеру: «Если Бог сотворил человека по своему образу и подобию, то человек отплатил ему тем же».

¹⁸ См.: *Плиний Старший*. Естествознание. Об искусстве. XXXVI, 65–66. В данном эпизоде речь идет о греческом живописце Зевксиде, который на состязании с Паррасисом представил картину с написанным на ней виноградом, выполненную настолько правдоподобно, что к ней слетелись птицы. Выпад Гумилева направлен против натуралистического правдоподобия и символистского иллюзионизма.

¹⁹ Имеется в виду сюжетобразующая функция, которую выполняют тексты стихотворений А. С. Пушкина «Анчар» и «Легенда» («Жил на свете рыцарь бедный...») соответственно в повести И. С. Тургенева «Затишье» (1859) и в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» (1869).

²⁰ В пьесе Ф. Сологуба «Ночные пляски» (1908) Юный поэт очаровывает царевен чтением стихотворения М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...». В любительском спектакле по этой пьесе, поставленном в марте 1909 г. на «башне» Вяч. Иванова, Гумилев играл Короля Зельтерского, роль Юного поэта исполнял С. Городецкий.

²¹ Стихотворение В. Брюсова «В склепе» (1905) из сборника «Stephanos» (М., 1905).

²² *Иванов Вяч.* Прозрачность. М., 1904.

²³ Стихотворение И. Ф. Анненского «Смычок и струны» из сборника «Тихие песни» (СПб., 1904), вышедшего под криптонимом «Ник. Т—о».

²⁴ Гумилев воздерживается от разбора стихотворения А. Блока «Незнакомка» также и по той причине, что оно было подробно проанализировано Анненским в статье «О современном лиризме» (Аполлон. 1909. № 2. С. 7–9).

²⁵ Первая публикация поэмы М. Кузмина «Куранты любви»: Весы. 1909. № 12. С. 13–53 (без нот); отдельное издание, сопровождаемое нотами, вышло в ноябре 1910 г.

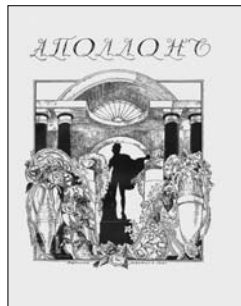
²⁶ Последний номер журнала «Весы» (1909. № 12) вышел весной 1910 года. В заключении своей статьи «Поэзия в „Вессах“», опубликованной в № 9 «Аполлона» за 1910 г., которая, как и статья Кузмина «Художественная проза „Весов“», была посвящена, согласно замыслу редактора журнала «Аполлон» С. К. Маковского, «идеологии „Весов“» (см. его письмо к Е. А. Зноско-Боровскому от 27 июля 1910 г. // РНБ. Ф. 124. № 2645), Гумилев подчеркивал: «...несмотря на все промахи, история „Весов“ может быть признана историей русского символизма в его главном русле» (*Гумилев. Т. 3. С. 69*).

²⁷ тем самым (*лат.*)

²⁸ Французский поэт Ш. Л. де Лиль был основателем и главой группы «Парнас» (середина 1860-х гг.). Парнасский идеал бесстрастной «чистой красоты» послужил для Гумилева эстетическим ориентиром в процессе его творческого самоопределения. Ср. суждение Гумилева, высказанное им в письме к В. Я. Брюсову от 14 июля 1908 г.: «...самого Леконта де Лиля я нахожу смертельно скучным, но мне нравится его манера вводить реализм описаний в самые фантастические сюжеты. Во всяком случае это спасенье от блоковских туманностей» (*ЛН. Т. 98: Валерий Брюсов и его корреспонденты; кн. 2. М., 1994. С. 480*).

²⁹ Имеется в виду основное сочинение немецкого философа-иррационалиста А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» (1819–1844), идеи которого были актуализированы в интеллектуальном контексте второй половины XIX — начала XX в.

Впервые: Аполлон.
1913. № 1. С. 42–45.



Тит. лист журнала
«Аполлон». 1913. № 1.
Худ. В. Левицкий



НАСЛЕДИЕ СИМВОЛИЗМА И АКМЕИЗМ

Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает.¹ 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.^{*2} На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли³ (от слова ακμή — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора), или адамизм (мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь⁴), — во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме.⁵ 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.

Французский символизм, родоначальник всего символизма как школы, выдвинул на передний план чисто литературные задачи: свободный стих, более своеобразный и зыбкий слог, метафору, вознесенную превыше 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.⁶ 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 не считаться с французским символизмом, хотя бы уже потому, что новое течение, о котором я говорил выше, отдает решительное предпочтение романскому

* Пусть не подумает читатель, что этой фразой я ставлю крест над всеми крайними устремлениями современного искусства. В одной из ближайших книжек «Аполлона» их разбору и оценке будет посвящена особая статья.

духу перед германским.⁷ 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»⁸ 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 брата.

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?⁹ Как адамысты, мы немного лесные звери и во всяком случае не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению.¹⁰ Но тут время говорить русскому символизму.

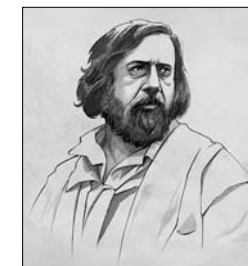
Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он брался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом. Некоторые его искания в этом направлении почти приближались к созданию мифа. И он вправе спросить идущее ему на смену течение, только ли звериными добродетелями оно 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!¹¹

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, Раблэ, Виллона и Теофиля Готье.¹² Подбор этих имен не произволен. Каждое из них — краеугольный камень для здания акмеизма, высокое напряжение той или иной его стихии. Шекспир показал нам внутренний мир человека, Раблэ — тело и его радости, мудрую физиологичность, Виллон поведал нам о жизни, нимало 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.



Теофиль Готье

Первоначальное название статьи — «Заветы символизма и акмеизм», не исправленное в корректуре и попавшее в оглавление журнала, содержало прямую аллюзию на статью Вяч. Иванова «Заветы символизма» (Аполлон. 1910. № 8), открывавшую полемику о современном состоянии русского символизма, развернутую на страницах «Аполлона». В. Брюсов, обративший внимание на данное разночтение, считал первоначальный вариант в большей степени отражающим стремление сторонников возникающей школы «отмежеваться» от символистов. «Между этими двумя заглавиями есть разница, — писал критик в статье «Новые течения в русской поэзии. Акмеизм», — вопрос в том, принимают ли акмеисты „наследие“ символистов и хотят им распорядиться по примеру раба доброго, не зарывшего в землю данных ему талантов, или знают только „заветы“ символизма, к которым могут отнести так или иначе, по своему вкусу. Правильнее, кажется, второе заглавие» (Русская мысль. 1913. Кн. 4. Отд. II. С. 135; далее цитаты из статьи даются без указания источника). Резкая критика акмеизма, предпринятая Брюсовым, была неожиданным ударом для Гумилева, рассчитывавшего на сочувственное «мнение учителя» (см. его письмо к Брюсову от 28 марта 1913 г.: ЛН. Т. 98, кн. 2. С. 512), и послужила причиной прекращения их многолетней переписки. См.: Переписка <В. Я. Брюсова> с Н. С. Гумилевым / Вступ. ст. и коммент. Р. Д. Тищенко и Р. Л. Щербакова // Там же. С. 406–407, 513.

¹ Ср. более раннее по времени утверждение идеи исчерпанности символизма как литературного направления, высказанное в одном из «Писем о русской поэзии» (Аполлон. 1912. № 9): «...теперь символизм просто литературная школа, к тому же закончившая круг своего развития, а не голос на пути в Дамаск, как это было для первых символистов...» (Гумилев. Т. 3. С. 117).

² В № 4 «Аполлона» за 1913 год должна была появиться статья Гумилева, касающаяся новых литературных направлений (см. указанное выше письмо к Брюсову). Такая статья здесь опубликована не была. Свое отношение к футуризму Гумилев обозначил в рецензии на футуристический сборник «Садок судей. II» (СПб.: Журавль, <1913>), появившейся примерно в это же время в журнале «Гиперборей» (1913. № 5. С. 29), где автор приветствовал «революционность» футуристов «в области слова» и их стремление «вернуть слову ту крепость и свежесть, которая утеряна им от долгого употребления» (Гумилев. Т. 3. С. 125–126).

³ Впервые значение термина «акмеизм» («от слова акме — расцвет всех духовных и физических сил») было раскрыто Гумилевым в рецензии на стихотворный сборник С. Городецкого «Ива» (СПб., 1913), опубликованной в журнале «Аполлон» (1912. № 9).

⁴ Выражение восходит к Книге Иисуса Навина: «Будь тверд и мужествен» — завет Бога Иисусу Навину (1: 6, 7, 9).

⁵ Выпад Гумилева против теории символа вызвал пространное замечание Брюсова, доказывавшего символическую природу художественного творчества как такового: «...как бы ни видоизменялись взгляды философов, надо полагать, — навсегда останется та элементарная истина, что объект никогда не будет познан субъектом иначе, как в своих отношениях к нему. По самому своему основному свойству человеческий интеллект никогда не познает (предполагаемой) сущности вещей, и всякое познание, научное и творческое, обречено познавать лишь явления, истинная (опять-таки предполагаемая) причина которых остается неизвестной. На этом-то основании символисты и утверждают, что подлинное художественное творчество — всегда символично. <...> ...если „все преходящее — только символ“, т. е. только отображение неизвестной нам сущности, то и всякое воплощение этого преходящего в искусство может и должно быть только символом. <...> „Точное знание отношений между объектом и субъектом“, о чем говорит г. Гумилев, в том и состоит для поэта, что он знает и чувствует, насколько „объект“, по своей сущности, есть нечто большее, чем то, что в нем воспринимается нашим сознанием. Такое знание, такое чувствование и должен выразить художник в своих произведениях, и потому-то он должен быть символистом».

⁶ Истоки символистской «теории соответствий» — по названию программного сонета Ш. Бодлера «Соответствия» («Correspondances», 1857), — согласно которой художник интуитивно постигает мировое единство через выявление символического параллелизма феноменального и ноуменального, Гумилев возводит не к Бодлеру, а к немецкой традиции, имея, по-видимому, в виду концепции символа Ф. Шеллинга и И. В. Гёте. Идеино-эстетическое влияние последних, опосредованное творчеством Ф. Ницше, и подразумевает критик, обращаясь к исторической метафоре: в 1870 г. при Седане немецкая армия нанесла поражение французской, решив тем самым исход Франко-прусской войны. Гумилев и позже не разделял традиционного мнения о Бодлере как непосредственном предшественнике символизма. В статье «Поэзия Бодлера» (1920), написанной в качестве предисловия к неосуществленному изданию

сочинений французского поэта в издательстве «Всемирная литература», Гумилев подчеркивал: «Бодлер в действительности не примыкал ни к какой школе и не создал своей. Во Франции его считали то романтиком, то парнасцем, у нас почему-то еще и символистом. <...> С символистами у него общего только то, что они у него заимствовали, главным образом, утонченная фонетика стиха, но ни ощущение многопланности бытия, ни желанья даты почувствовать за словами абсолютное у него не было» (Гумилев. Т. 3. С. 205).

⁷ Ср. мнение Г. Чулкова об особенностях поэтики самого Гумилева: «...если и надо искать иных созвучий в его поэтических опытах, то найти их можно лишь в романских литературах, где есть подлинная любовь к земле и плоти. Гумилев любит земное наше бытие, как француз XIX века, и принимает этот мир, не переоценивая его» (Чулков Г. И. Поэт-воин // Н. С. Гумилев: pro et contra: Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 1995. С. 454. (Рус. путь)).

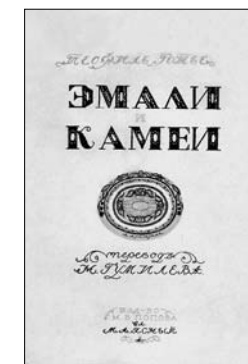
⁸ Аллюзия на программную статью М. Кузмина «О прекрасной ясности» (см. с. 588–593 [594] наст. изд.).

⁹ Стремление акмеистов исключить из сферы художественного творчества «область неведомого» вызвало упрек Г. Чулкова. В статье «Оправдание символизма» он заметил, что в искусстве акмеисты видят не путь, а цель и страшатся «дойти до конца, до последней бездны», до того «предельного опыта», который рождает чувство обладания тайной бытия. (Чулков Г. Вчера и сегодня: Очерки. М., 1916. С. 104). По мнению критика-символиста, «акмеизм — это страх перед задачами, которые ставит себе символизм, — более того, — это страх смерти» (Там же).

¹⁰ Ср. автометаописание акмеистической манеры в стихотворении Гумилева «Мои читатели»: «Я не оскорбляю их невзрастием, / Не унижаю душевной теплотой, / Не надоедаю многозначительными намеками / На содержимое выеденного яйца...»

¹¹ «Но где же прошлогодний снег!» (фр., пер. Гумилева) — рефрен из баллады «О дамах минувших времен» французского поэта середины XV в. Ф. Вийона, переведенной Гумилевым и опубликованной вместе с фрагментом «Из „Большого завещания“» в журнале «Аполлон» (1913. № 4, под загл. «О дамах прошлых времен») вслед за статьей О. Мандельштама «Франсуа Виллон», где, в свою очередь, подчеркивалась реформаторская роль поэта. Ср.: «...Виллон бросил вызов могущественной риторической школе, которую с полным правом можно считать символизмом XV века» (Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 134).

¹² Перечень имен поэтов, избранных Гумилевым в качестве эстетических ориентиров для новой школы, показался В. Брюсову необидительным. «Допуская Виллона и с некоторой натяжкой Раблэ в роли учителей примитивизма, мы уже никак не можем присоединить к ним Шекспира, а тем более Теофиля Готье. Теофиль Готье, сей poete imprescable <непогрешимый поэт (фр.) — Ред.>, в роли предводителя „лесных зверей“, — какая ирония! И что бы ответил сам автор „Emaux et Camées“ <„Эмали и Камени“ (фр.) — Ред.>, если бы ему предложили стать во главе такой своры! Упоминанием имени Готье г. Гумилев отдал дань своим чисто-эстетическим увлечениям и заставил думать, что призыв акмеизма к первобытности, к духу „Адама“, — только салонная причуда эстетов». Ср. замечание Гумилева в статье «Теофиль Готье», ранее опубликованной в «Аполлоне» (1911. № 9), уточняющее его позицию: «...секрет Готье не в том, что он совершенен, а в том, что он могуч, заразительно могуч, как Раблэ,



Обложка сборника Т. Готье. «Эмали и камни» в переводе Н. С. Гумилева (СПб., 1914)

как Немврод, как большой и смелый лесной зверь...» (Гумилев. Т. 3. С. 186). Имя французского поэта, вдохновителя парнасской школы, также программно упоминается в манифесте С. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии» (см. с. 638–644 [647] наст. изд.).



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».¹ И формула Теодора де-Банвиля: «Поэзия есть то, что сотворено и, следовательно, не нуждается в переделке».² 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.³ 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 от-

метить 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 действенными, 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.⁴

Теория поэзии может быть разделена на четыре отдела: фонетику, стилистику, композицию и эйдолологию.⁵ Фонетика исследует звуковую сторону стиха, ритмы, т. е. смену повышений и понижений голоса, инструментровку, т. е. качество и связь между собою различных звуков, науку об окончаниях и науку о рифме с ее звуковой стороны.

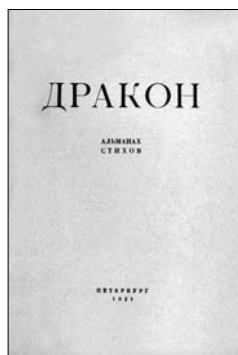
Стилистика рассматривает впечатление, производимое словом в зависимости от его происхождения, возраста, принадлежности к той или иной грамматической категории, места во фразе, а также группой слов, составляющих как бы одно целое, например сравнением, метафорой и пр.

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.

Эйдолология подводит итог темам поэзии и возможным отношениям к этим темам поэта.

Каждый из этих отделов незаметно переходит в другой, а эйдолология 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, объе-

Впервые: Дракон.
Альманах стихов.
Вып. 1. СПб., 1921



«Дракон». Обложка
альманаха стихов.
Вып. 1 СПб., 1921

диния 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 *Abbaye*.⁶

Попробуем произвести опыт такого четверного разбора на материале, взятом из области конденсированной поэзии, которой является богослужение. Дионисий Ареопagit рассказывает, что ангелы, славословя Бога, восклицают: аллилуйа, аллилуйа, аллилуйа. Василий Великий объясняет, что это на человеческом языке означает: Слава Тебе, Боже!^{*7} Наши старообрядцы поют: аллилуйа, аллилуйа, слава Тебе, Боже! У православных слово аллилуйа 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 равнозначщи с ним.

В стилистическом отношении в старой редакции и мы наблюдаем правильную замену чужого слова родным, как, например, во фразе: «avez-vous vu тетию 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 Трои-

* Передаю это по протопопу Аввакуму и ответственность за возможную ошибку возлагаю на него.

цы, 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.



Представляет собой, как и связанная с ней статья «Читатель» (впервые опублик.: 1923; см.: *Гумилев*. Т. 3. С. 20–24), часть вступления к задуманному труду по теории поэзии, который в 1917 г. Гумилев собирался назвать «Теория интегральной поэтики» и который должен был обобщить идеи, высказанные ранее на заседаниях Общества ревнителей художественного слова и Цеха поэтов, изложенные в «Письмах о русской поэзии» и других печатных выступлениях 1910–1913 гг. Статья вызвала ряд критических откликов (см.: *Гумилев*. Т. 3. С. 260–261), в том числе известную полемическую статью «Без божества, без вдохновенья (Цех амеистов)» постоянного оппонента Гумилева А. Блока, категорически отвергавшего теоретические принципы и творческое credo акмеизма, казавшиеся ему формально-догматичными и «бездушными». Статья Блока должна была появиться в «Литературной газете» (апрель — май 1921), однако номер не вышел из-за цензурного запрета; корректурный экземпляр, сохранившийся в ОР РНБ (опубл.: *Усок И. Е.* Последняя редакция статьи А. А. Блока «Без божества, без вдохновенья» // *Шахматовский вестник*. Солнечногорск, 1996. № 6. С. 10–20), свидетельствует о том, что первоначальный текст был подвергнут стилистической правке, в результате которой отдельные пассажи были смягчены. Согласно мемуарному свидетельству К. В. Мочульского, «перед самой своей смертью руководитель Цеха задумывал большую статью „О душе“, в ответ на неуместные упреки критики в холодности и бездушии нового направления» (*Гумилев*. Т. 3. С. 261).



Портрет Теодора де Банвиля.
Худ. Ф. Надар



¹ Имеется в виду афоризм английского поэта-романтика С. Т. Кольриджа из его «Застольных бесед» (опубл.: 1835): «Определение хорошей прозы — нужные слова на нужном месте, хорошей поэзии — самые нужные слова на самом нужном месте». «Аксиома Кольриджа» приведена также в статье «Читатель».

² Французский поэт, драматург, художественный критик, близкий к «парнасцам» Т. де Банвиль автор «Маленького трактата о французской поэзии» (1872), к которому восходит данная цитата.

³ Взгляды крупнейшего представителя психологической школы в языкознании А. А. Потебни на поэзию как особую форму речи изложены в его основном труде «Мысль и язык» (1862).

⁴ Гумилев развивает мысль, высказанную им ранее в статье «Жизнь стиха» (см. с. 615–624 [627] наст. изд.). Ср. ее вариации в статье «Читатель»: «Стихотворение, как Афина-Паллада, явившаяся из головы Зевеса, возникающая из духа поэта, становится особым организмом. И, как всякий живой организм, оно имеет свою анатомию и физиологию» (*Гумилев*. Т. 3. С. 24).

⁵ На четырехчастном построении своей теории поэзии Гумилев настаивал и в статье «Читатель», развивая метафорическое уподобление стихотворения живому организму: «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» (Гумилев. Т. 3. С. 24–25). *Эйдология* (от др.-греч. εἶδος — вид, облик, образ) — термин, принятый в Цехе поэтов, который С. Городецкий истолковывал как «систему образов, присущую каждой выразившейся поэтической индивидуальности» (Речь. 1912. 5 нояб.).

⁶ Объединение молодых французских писателей «Аббатство» («L'Abbaye»), возникшее в 1906 г., одним из пунктов программы которого было отрицание символистской поэтики и стремление к реформированию современной литературы. В него входили Р. Аркос, Ш. Вильдрак, Ж. Дюамель, Ж. Ромэн, А. Мерсеро и другие писатели, со многими из которых Гумилев был знаком лично.

⁷ Имеется в виду следующее место в «Житии пророка Аввакума» (1672–1675): «Он же, Дионисий, пишет о небесных силах, возвещая, како хвалу приносят Богу, разделяя девять чинов на три троицы. <...> Сия троица, словослова Бога, восклицают: „Аллилуия, аллилуия, аллилуия!“ По Алфавиту, „аль“ — Отцу, „иль“ — Сыну, „уия“ — Духу Святому. Григорий Нисский толкует: „Аллилуия — хвала Богу“; а Василий Великий пишет: „Аллилуия — ангельская речь, человечески речи — слава Тебе, Боже“. До Василия пояху во церкви ангельские речи: «Аллилуия, аллилуия, аллилуия! Егда же бысть Василий, и повеле пети две ангельские речи, а третью — человеческую, сице: „Аллилуия, аллилуия, слава Тебе, Боже“ (Житие пророка Аввакума и другие его сочинения. М., 1991. С. 29–30).



Сергей Городецкий

Некоторые течения в современной русской поэзии

Символическое движение в России можно к настоящему времени считать, в главном его русле, завершённым. 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*.¹ Искусство знает только квадрат, только круг. Искусство есть состояние равновесия прежде всего. Искусство есть прочность. Символизм принципиально пренебрег этими законами искусства. Символизм старался использовать текучесть слова... Теории Потебни² устанавливают с несомненностью подвижность всего мыслимого за словом и за сочетаниями слов; один и тот же образ не только для различных 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.³ 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.⁴

К основным порокам символизма в круге 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

Обложка журнала
«Аполлон». 1913. № 1

Впервые: Аполлон.
1913. № 1. С. 46–50.



Сергей Городецкий.
Открытка. 1908

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». ⁵ 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, ⁶ ни «телеграфист» Андрея Белого, ⁷ ни пресловутая «тройка» Блока ⁸ не оказались имеющими общую с Россией меру.

Искупителем символизма явился бы Николай Клюев, ⁹ но он не символист. Клюев хранит в себе народное отношение к слову как к незыблемой твердыне, как к Алмазу Непорочному. Ему и в голову не могло бы прийти, что «слова — хамелены», поставить в песню слово незначащее, шаткое да валкое, ему показалось бы преступлением; сплести слова между собой не очень тесно, да с причудами, не с такой 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 лица. Некоторые черты новейшей поэзии уже определились, особенно в противоположении предыдущему периоду. Между многочисленными книгами этой новой поэзии было несколько интересных; среди немалого ко-

личества кружков выделился Цех поэтов. ¹⁰ 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 выражимые 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. ¹¹ Звезда Маир, ¹² если она есть, прекрасна на своем месте, а не как невесомая точка опоры невесомой мечты. Тройка удала 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 бесповоротно принят акмеизмом, во всей совокупности красот и безобразий. Отныне безобразно только то, что безобразно, что недовоплощено, 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. ¹³

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 струпьями тело Иова, и в теле человеческого — 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».¹⁴

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 аллилуиа. «И майор, и поп, и землемер», «женщина веснушчатая», и шахтер, который «за-лихватски 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,¹⁵ во второй книжке («Аллилуиа») является поэтом, осмысленно и непреклонно возлюбившим землю.¹⁶ Описывая украинский мелкопоместный быт,¹⁷ 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, сплавления явления с поэтом, который и сниться 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<имер>, 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 *невиденные доселе, но отныне реальные явления*.¹⁸ 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 че-



Михаил Зенкевич.
1913

ловека, 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.¹⁹ Многим сразу стали дорогими изящная печаль, нелживость и бесхитрость этой книги. Но мало кто заметил, что пессимизм «Вечера» — акмеистичен,²⁰ что, «называя» уродцев неврастении 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»?²¹ 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:

Созданье тем прекрасней,
Чем взятый материал
Бесстрастней! —
Стих, мрамор иль металл.²²



Владимир Нарбут.
1913

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,²³ — 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 не ограничиваемым 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».²⁴ Если Гумилеву и дорог холод в красоте, то это холод Теофиля Готье, а не парнасцев. А уж какие же парнасцы Нарбут или Ахматова?²⁵

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 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.



По воспоминаниям А. Ахматовой, С. К. Маковский был против публикации статьи Городецкого как мало оригинальной на фоне выступления Гумилева. «...от этих двух статей такое впечатление, — передает мемуаристка слова редактора журнала, — что входит человек (Гумилев), а за ним обезьяна (Городецкий), которая бессмысленно передразнивает жесты человека. Рассказывая мне об этом, Н. С. заметил, что, может быть, Маковский и прав, но уступить нельзя» (Гумилев. Т. 3. С. 257). В Брюсов в статье «Новые течения в русской поэзии. Акмеизм» (Русская мысль. 1913. Кн. 4. Отд. II) подверг манифест Городецкого не менее острой критике, чем выступление Гумилева.

Отдельные положения манифеста были повторены Городецким через год в предисловии к стихотворному сборнику «Цветущий посох», где он продолжал акцентировать внимание на кризисе символизма и жизненности акмеизма: «Символизм не оказался мировоззрением, достаточно прочным, широким и демократическим. При всех попытках быть в нем последовательным он приводил к тягчайшим катастрофам. Я уже не говорю об узко-литературных поражениях, понесенных символизмом всюду, где он применялся: и в драме, и в эпосе, и даже в лирике, если не понимать ее как никому не нужный закоулок. Это дело старое и после критики, произведенной акмеизмом, общеизвестное. <...> ...акмеизм существует не только как литературная теория, выработанная опытом группы поэтов и принесшая уже явную пользу нашему искусству, но и как мировоззрение, категорически утверждающее первенство и главную значимость для нас, людей, нашего, земного мира и первой своей заповедью считающего творческое к этому миру отношение. Осознан он и назван недавно, но назревал давно; скрижали его еще не вынесены из облаков, но они уже существуют. <...> ...акмеизм поистине заострен, и, как стрела, он проходит сквозь туман к чистому воздуху грядущей поэзии» (Городецкий С. Цветущий посох: Вереница восьмистиший. СПб., 1914. С. 15, 16. Сохранился экземпляр сборника с дарственной надписью: «Н. Гумилеву на долгую и добрую память о том, как мы были синдиками. С любовью С. Городецкий» (Б-ка ИРЛИ. Шифр 19 4/5)).



¹ художественные методы (лат.)

² См. прим. 3 к статье Н. Гумилева «Анатомия стихотворения».

³ Намек на теорию «мистического анархизма» Г. И. Чулкова.



Обложка сборника С. Городецкого «Цветущий посох». 1914

⁴ И. Ф. Анненского, которого акмеисты считали своим предшественником («поэтом отливов дионисийского чувства», по словам О. Мандельштама) и учителем, именно С. К. Маковский привлек к выработке идейно-эстетической программы «Аполлона» и предоставил возможность для критических и поэтических выступлений на страницах журнала (см. с. 000 наст. изд.). Об упоминаемых в данном и следующем абзацах участниках символистского движения см. в соответствующих разделах наст. изд.

⁵ Poleмический намек на следующий фрагмент статьи Вяч. Иванова «Заветы символизма», где описывается внутренняя эволюция направления: «Во имя религиозного приятия нетленной под покровом тления Земли было провозглашено религиозное неприятие „сего мира“ <...>. Положительное религиозное чувство уверяло, что „непримиримое Нет“ есть необходимый путь к разоблачению „слепительного Да“» (с. 294 наст. изд.). Ср. также предложенную Г. Чулковым концепцию развития русского символизма, согласно которой индивидуализм декадентского периода с характерным для него «приятием мира в его мгновенности, в его множественности и раздробленности» сменяется «мистическим анархизмом», не приемлющим «мира как такового» и мечтающим о «мире преображенном» (Чулков Г. Из текущей литературы // Наша жизнь: Лит.-науч. прил. 1906. № 1/2. 15 янв. С. 6).

⁶ Имеется в виду концепция «дионисийства» Вяч. Иванова.

⁷ «Телеграфист» — стихотворение Андрея Белого из сборника «Пепел» (1909), отразившего неонароднические устремления «младших» символистов.

⁸ В статье А. Блока «Народ и интеллигенция» (1908) народная, «стихийная» Россия уподоблена «бешеной тройке». См. также его статью «Дитя Голя» (1909).

⁹ Первый сборник Н. Клюева «Сосен перезвон» (М., 1912) вышел с предисловием В. Брюсова и был отмечен положительным откликом Н. Гумилева, который обратил внимание на «редкий, исключительный» пафос его поэзии — «пафос нашедшего» и возможности его будущего развития на путях «поистине большого эпоса» (Гумилев. Т. 3. С. 94, 95). Ср. в мемуарах Вл. Гиппиуса, одного из участников символистского движения: «Новые поэты (Городецкий и другие) <...> отказываясь от Вяч. Иванова, объявляя борьбу с господством его поэзии и даже его авторитетом, — говорили, что они борются с отвлеченным направлением в поэзии — во имя „нового Адама“ — или просто „Живого человека“. И когда <...> некоторые кружки, начиная с Брюсова, ухватились за нового Кольцова — Клюева — в этом выразилось то же желание живого человека» (Гиппиус Вл. В. Тоска по жизни // ИРЛИ. Ф. 77. № 159. Л. 20).

¹⁰ О Цехе поэтов см. во вступительной заметке к разделу «Акмеизм».

¹¹ Объект авторской иронии — сонет Вяч. Иванова «Ad Rosam» («К розе» (лат.)) из сборника «Cor Ardens» (М., 1911. Ч. II), построенный на образном развертывании многозначного символа розы, связующего, по мнению автора, античную и христианскую традиции.

¹² В ряде стихотворений Ф. Сологуба «звезда Маир» — символ трансцендентного мира.

¹³ Имеются в виду стихи, вошедшие в первые сборники Гумилева «Романтические цветы» (1908) и «Жемчуга» (1910). Под стихотворением, выражающим «адамистические ощущения», здесь может подразумеваться «Сон Адама», которым завершился сборник «Жемчуга» в первом издании.

¹⁴ Упомянуты следующие стихотворения из сборника М. Зенкевича «Дикая порфира (1909–1911 гг.)» (СПб.: Цех поэтов, 1912): «Земля», «Темное родство», «Махайродусы», «Ящеры», «В зоологическом музее». Цитата из стихотворения «В зоологическом музее». Рецензируя сборник, Гумилев отметил исключительную любовь автора к «земле» как проявление программной установки акмеизма: «Он вполне доволен землей, но у нас не хватает духу упрекнуть его за это самоограничение, потому что земля воистину добра к нему и открывается перед ним полно и интимно» (Гумилев. Т. 3. С. 100).

¹⁵ Первый сборник В. Нарбута «Стихи» (СПб., 1910).

¹⁶ Стихотворный сборник Нарбута «Аллилуйя» (СПб., 1912) вызвал общественный скандал. Согласно приговору Петербургского окружного суда книга, напечатанная в Синодальной типографии, была признана «безнравственной», на нее был наложен арест и большая часть тиража уничтожена (по ст. 1001 «за порнографию»). Причиной подобного решения послужило «кошунственное» сочетание названия книги, церковнославянского шрифта, каким она была набрана, с откровенно натуралистической трактовкой ряда тем. Подробнее см.: Лекманов О. А. О книге Владимира Нарбута «Аллилуйя» (1912) // Новое литературное обозрение. 2003. № 63. С. 105–122.

¹⁷ Нарбут был родом из Черниговской губ., и многие его стихотворения отразили реалии украинского быта.

¹⁸ Рецензируя сборник Нарбута, Гумилев назвал его поэтический метод «галлюцинирующим реализмом» (Гумилев. Т. 3. С. 108). Ср. также истолкование термина «акмеистический реализм» в анонимной рецензии, вероятно, также принадлежащей Гумилеву: «С откровенностью, доходящей в неудачных местах до цинизма, поэт изображает мир вещей и мир людей как мир чудовищ одной породы, призванных славить бытие, в каких бы формах оно ни выражалось. Этот акмеистический реализм и это буйное жизнеутверждение придают всей поэзии Нарбута своеобразную силу. В корявых, но мощных образах заключается истинное противоядие против того вида эстетизма, который служит лишь прикрытием поэтического бессилия. Еще не во всех стихах Нарбута элементы его языка — малорусского, церковнославянского и современного русского (с явным устремлением к новым словообразованиям), — так же как и отдельные части картин, находятся в строгом и полном равновесии, но уже во многом явлено новое и смело прекрасное, и уже предчувствуется кое-где мастер, умеющий обуздать безудержность творческой силы» (Гиперборей. 1912. № 2. С. 27). В апреле 1913 г. Гумилев в письме к Ахматовой признавался: «...я совершенно убежден, что из всей послесимволистской поэзии ты да, пожалуй (по-своему), Нарбут окажетесь самыми значительными» (Гумилев. Т. 3. С. 236).

¹⁹ Первый стихотворный сборник Анны Ахматовой «Вечер» (СПб., 1912; предисл. М. Кузмина) вызвал много откликов в печати: В. Чудовского, Вас. Гиппиуса, С. Городецкого и др.

²⁰ Об «акмеистическом пессимизме» Ахматовой см. в рецензии С. Городецкого на сборник «Вечер» (Гиперборей. 1912. № 2. С. 28).

²¹ Первый стихотворный сборник Гумилева «Путь конквистадоров» (СПб., 1905).

²² Цитируется первая строфа стихотворения Т. Готье «L'art» («Искусство») в переводе Гумилева, включено в сб. «Чужое небо» (СПб., 1912; впервые: Аполлон. 1911. № 9).

²³ Сам Гумилев возражал против разделения «эпического» и «лирического» начал в его творчестве (подобное мнение о дальнейшей эволюции творчества поэта высказывал Вяч. Иванов в рецензии на сборник «Жемчуга» (Аполлон. 1910. № 7. С. 41)) и характеризовал свой поэтический метод начала 1910-х гг. как «лироэпический». В письме в Брюсову от 21 апреля 1910 г. Гумилев замечал в этой связи: «...„Жемчугами“ заканчивается большой цикл моих переживаний, и теперь я весь устремлен к иному, новому. Каково будет это новое, мне пока не ясно, но мне кажется, что это не тот путь, по которому меня посылает Вячеслав Иванов. Мне верится, что можно еще многое сделать, не бросая лиро-эпического метода, но только перейдя от тем личных к темам общечеловеческим, пусть стихийным, но под условием всегда чувствовать под своими ногами твердую почву» (ЛН. М., 1994. Т. 98, кн. 2. С. 498).

²⁴ В стихотворении Леконта де Лиля «Ягуар» (перевод Б. Лившица) предметом описания является охота и схватка диких зверей; отдельные стихотворения М. Зенкевича, например «Смерть лося» (Аполлон. 1913. № 3), были отмечены тематико-стилистической близостью «экзотизму» парнасцев.

²⁵ Полемиическая аллюзия. Имеется в виду следующее рассуждение Вяч. Иванова в статье «Заветы символизма» о «парнассизме», содержащее намек на Брюсова и молодых поэтов во главе с Гумилевым: «Легче и по-сильнее было выйти из заклятого круга „антитезы“ отречением от навыка заоблачных полетов и вневличных чувствований — капитуляцией перед наличной „данностью“ вещей. Этот процесс обескрыления закономерно приводит остепенившихся романтиков к натурализму <...> а в области собственно „поэзии“ — к изяществу шлифовального и ювелирного мастерства <...> Названное ремесло обещает у нас приятный расцвет» (с. 294 наст. изд.).



Осип Мандельштам

УТРО АКМЕИЗМА

I



При огромном эмоциональном волнении, связанном с произведениями искусства, желательнее, 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.¹ Зрелище

Впервые: Сирена.
«Воронеж», 1919. №
4/5. 30 янв. Стб. 69–74.



Обложка журнала
«Сирена». 1919. № 4/5

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, знаками, 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.² Футурист, не справившись с сознательным смыслом как с материалом творчества, легкомысленно выбросил его за борт³ 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,⁴ в акмеизме оно впервые принимает более достойное вертикальное положение и вступает в каменный век своего существования.

II

Острые 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.⁵ 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.



О. Э. Мандельштам

Какой безумец согласится строить, если он не верит в реальность материала, сопротивление которого он должен победить.⁶ 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 седыми финскими валунами.⁷ 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»,⁸ — есть слово. Голос материи в этом неожиданном падении 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.⁹

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.¹⁰ 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.¹¹

IV

Своеобразие человека, то, что делает его особью, подразумевается нами и входит в гораздо более значительное поня-



Титульный лист первого поэтического сборника О. Мандельштама «Камень». СПб., 1913

тие организма. Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным Средневековьем.¹² В погоне за утонченностью XIX век потерял секрет настоящей сложности. То, что в XIII веке казалось логическим развитием понятия организма, — готический собор,¹³ — ныне эстетически действует как чудовищное. Notre Dame есть праздник физиологии, ее дионисийский разгул. Мы не хотим развлекать себя прогулкой в «лесу символов»,¹⁴ 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 прикрашенное личное 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.¹⁵ Символизм томился, скучал законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом и предлагает его вместо сомнительного *a realibus ad realiora*.^{*16} 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 ленное обладание все сущее без условий и ограничений. Логика есть царство неожиданности. Мыслить логически значит непрерывно удивляться. Мы полюбили му-

* «От реального к реальнейшему» — лозунг, выдвинутый Вяч. Ивановым в его книге «По звездам. Опыт философии, эстетические и критические». СПб., 1909. С. 305.



Собор Парижской Богоматери

зыку доказательства. Логическая связь — для нас не песенка о чижике, 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.

VI

Средневековье дорого нам потому, что обладало в высокой степени чувством граней и перегородок. Оно никогда не смешивало различных планов и к потустороннему относилось 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».¹⁷



Статья писалась как акмеистический манифест в полемике с программными выступлениями символистов и футуристов 1912–1913 гг., а именно: статьями Вяч. Иванова «Мысли о символизме» и Андрея Белого «О символизме», опубликованными в журнале «Труды и дни» (1912. № 1), «Пощечинной общественному вкусу» (декабрь 1912) и «Декларацией слова как такового» А. Крученых (апрель 1913) (см. с. 302, 430, 709 и 717 наст. изд.). Однако в тот период статья напечатана не была. Согласно мемуарному свидетельству Н. Я. Мандельштам, «манифест, предложенный Мандельштамом (статья „Утро акмеизма“), Гумилев и Городецкий отвергли. Ахматова говорила, что целиком разделяет положения этой статьи и жалеет, что по молодости и легкомыслию в свое время не отстояла ее как манифест» (Мандельштам Н. Вторая книга. Paris, 1972. С. 47).

В противоположность как символистской, так и футуристской концепциям поэтического слова, Мандельштам формулировал свое понятие «акмеистического» слова — «слова как такового», свободного от груза символических смыслов, но и не потерявшего своей общеязыковой значимости. Слово выступает как самодостаточная реальность и в единстве формы (звуковая оболочка) и смысла составляет «материал» поэтического творчества.



¹ Иронический отклик на стремление критики представить акмеизм в качестве «нового реализма» (см. вступ. ст. к разделу).

² Полемический выпад против концепции Вяч. Иванова, изложившего в статье «Мысли о символизме» свое понимание слова-Логоса как «священного глагола иерофанта», рождающегося в акте теургического мифотворчества (см. с. 304 наст. изд.).

³ Имеется в виду А. Крученых, который в ряде статей 1913 г. («Новые пути слова», «О художественных произведениях» и др.) декларировал освобождение «слова» от «смысла» как условие новой выразительности.

⁴ Возможная аллюзия на «Трубу марсиан» В. Хлебникова, ср.: «Мозг людей и доньяне скачет на 3 ногах (3 оси места)! Мы приклеиваем, воздвывая мозг человечества, как пахари, этому щенку 4-ю ногу, именно *ось времени*».

⁵ Здесь и далее — развитие ряда положений предакмеистского манифеста М. Кузмина «О прекрасной ясности», ср.: «Мы учимся, так сказать, кладке камней в том здании, зодчими которого хотим быть: и нам должно иметь зоркий глаз, верную 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» (с. 590 наст. изд.).

⁶ Ср. «портрет» Мандельштама в посвященном ему стихотворении С. Городецкого: «Он верит в вес, он чтит пространство, / Он нежно любит матерьял. / Он вещества не укорял / За медленность и постоянство» (*Городецкий С. Цветущий посох*. СПб., 1914. С. 117), где обыграны основные положения мандельштамовской концепции акмеизма.

⁷ Аллюзия на стихотворение Вл. Соловьева «Колдун-камень» (1894).

⁸ Цитата из первонач. редакции стихотворения Ф. И. Тютчева «Problème» (1833).

⁹ Ср. название первого поэтического сборника Мандельштама «Камень» (СПб.: Акмэ, 1913). В статье «Музыка и архитектура в поэзии» (1913) Городецкий связывал новые поэтические тенденции начала 1910-х гг. с ориентацией на четко структурированный язык архитектуры и противопоставлял их как символистской «музыке стиха», так и футуристической зауми: «Восстановленное в своих правах слово легче всего находит защиту против музыкальности — в архитектурности. Материей является его смысл. Избавление слова от смысла, производимое „музыкантами“, есть его облегчение, дематериализация. И, наоборот, приобщение слову смысла есть его отяжеление, воплощение, материализация. <...> ...все обычные наши слова гордятся своим весом и для соединений своих требуют строгих законов, подобно камням, соединяющимся в здание. Адвокатом этих прав слова является О. Мандельштам, недавно дебютировавший книгой стихов под простым и многозначительным названием „Камень“. Он учился писать не у Верлена и Блока, а у строителей Notre Dame» (Речь. 1913. 17 июля).

¹⁰ Намек на устремления символистов к «мирам иным» и трансцендентным ценностям.

¹¹ Ср. в стихотворении Мандельштама «Я ненавижу свет...» (1912): «Здравствуй, мой давний бред, — / Башни стрельчатой рост! / Кружевом, камень, будь, / И паутиной стань: / Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань».

¹² Ср. о «мудрой физиологичности» Ф. Рабле в манифесте Н. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» (с. 631 наст. изд.).

¹³ Ср. в программном стихотворении Мандельштама «Notre Dame» (1912) уподобление собора человеческому организму. Образные параллели между данным стихотворением, статьей «Утро акмеизма» и романом Ж. К. Гюисманса «La Cathedrale» («Собор», 1898) прослежены П. Стейнером, см.: *Steiner P. Poem as manifesto: Mandelstam 'Notre Dame' // Russian Literature*. 1977. Vol. V, N 3.

¹⁴ Образ из программного для символистов сонета Ш. Бодлера «Соответствия» (1857), с анализа которого Вяч. Иванов начинает свое обоснование «реалистического символизма» в статье «Две стихии в современном символизме» (см. с. 265 наст. изд.).

¹⁵ Формулируемый Мандельштамом «закон тождества» имеет своим источником труд французского философа-интуитивиста А. Бергсона «Творческая эволюция» (см.: *Rusinko E. Acmeism, Post-symbolism and Henri Bergson // Slavic Review*. 1982. Vol. 41, N 3. P. 508).

¹⁶ «От реального к реальнейшему» (*лат.*) — тезис, сформулированный Вяч. Ивановым в статье «Две стихии в современном символизме» для обоснования теургической цели «реалистического символизма» — «утвердить, познать, выявить в действительности иную, более действительную действительность» (см. с. 272 наст. изд.).

¹⁷ Неточная цитата из стихотворения С. Городецкого «Я созерцал тебя, туманность Андромеды...» (*Городецкий С. Цветущий посох*. С. 27).



О СОБЕСЕДНИКЕ



Скажите, что в безумце производит на вас наиболее грозное впечатление безумия? Расширенные зрачки — потому, что они невидящие, ни на что в частности не устремленные, пустые. Безумные речи, потому что, обращаясь к вам, — безумный не считается с вами, с вашим существованием, как бы не желает его признавать, абсолютно не интересуется вами. Мы боимся в сумасшедшем главным образом того жуткого абсолютного безразличия, которое он выказывает нам. Нет ничего более страшного для человека, чем другой человек, которому нет до него никакого дела. Глубокий смысл имеет культурное притворство, вежливость, с помощью которой мы ежеминутно подчеркиваем интерес друг к другу.

Обыкновенно человек, когда имеет что-нибудь сказать, идет к людям, ищет слушателей; — поэт же наоборот, — бежит «на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы».¹ Ненормальность очевидна... Подозрение в безумии падает на поэта. И люди правы, когда клеймят именем безумца того, чьи речи обращены к бездушным предметам, к природе, а не к живым



Шартрский собор, описанный в романе Ж. К. Гюисманса «Наоборот»

Впервые: Аполлон. 1913. № 2. С. 49–54.



Обложка первого русского издания труда А. Бергсона «Творческая эволюция». 1914

братьям. И были бы в праве в ужасе отшатнуться от поэта, как от безумного, если бы слово его действительно ни к кому не обращалось. Но это не так.

Взгляд на поэта, как на «птичку Божию», очень опасный и в корне неправильный взгляд.² Нет основания думать, что Пушкин в своей песенке под птичкой разумел поэта. Но и с птичкой Пушкина дело обстоит не так уж просто. Прежде, чем запеть, она «гласу Бога внемлет». Очевидно, тот, кто приказывает птичке петь, слушает ее. Птичка «встрепенулась и поет» потому, что ее связывает «естественный договор» с Богом — честь, о которой не смеет мечтать самый гениальный поэт... С кем же говорит поэт? Вопрос мучительный и крайне современный, так как символисты до последних дней избегают его острой постановки. Символизм, оставляя совершенно в стороне юридическое, так сказать, взаимоотношение, которым сопровождается акт речи (я говорю — значит меня слушают и слушают не даром, не из любезности, а потому, что обязаны), обратил свое внимание исключительно на акустику. Он бросает звук в архитектуру души и, со свойственной ему самовлюбленностью, следит за блужданиями его под сводами чужой психики. Он учитывает звуковое приращение, происходящее от хорошей акустики, и называет этот расчет магией.³ В этом отношении символизм напоминает «prêtre Martin»⁴ средневековой французской пословицы, который сам служит мессе и слушает ее. Символический поэт не только музыкант, он же и Страдивариус, великий мастер по фабрикации скрипок, озабоченный вычислением пропорций «коробки» — психики слушателя. В зависимости от этих пропорций — удар смычка или получает царственную полноту, или звучит убого и неуверенно. Но, господа, ведь музыкальная пьеса существует независимо от того, кто ее исполняет, в каком зале и на какой скрипке! Почему же поэт должен быть столь предусмотрителен и заботлив? Где, наконец, тот поставщик живых скрипок для надобностей поэта — слушателей, чья психика равноценна «раковине» работы Страдивариуса? Не знаем, никогда не знаем, где эти слушатели... Франсуа Виллон писал для парижского сброда середины XV-го века, а мы находим в его стихах живую прелесть...⁵

II

У каждого человека есть друзья. Почему бы поэту не обращаться к друзьям, к естественно близким ему людям? Мореплаватель в критическую минуту бросает в воды океана запеч-

атанную бутылку с именем своим и описанием своей судьбы. Спустя долгие годы, скитаясь по дюнам, я нахожу ее в песке, прочитываю письмо, узнаю дату события, последнюю волю погибшего. Я имел право сделать это. Я не распечатал чужого письма. Письмо, запечатанное в бутылке, адресовано тому, кто найдет ее. Нашел я. Значит, я и есть таинственный адресат.

Мой дар убог, и голос мой не громок,
Но я живу — и на земле мое
Кому-нибудь любезно бытие.
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах — как знать — душа моя
С его душой окажется в сношеньи.
И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.⁶

Читая стихотворения Баратынского, я испытываю то же самое чувство, как если бы в мои руки попала такая бутылка. Океан всей своей огромной стихией пришел ей на помощь — помог исполнить ее предназначение, и чувство провиденциального охватывает нашедшего. В бросании мореходом бутылки в волны и в посылке стихотворения Баратынским есть два одинаковых отчетливо выраженных момента. Письмо, равно и стихотворение, ни к кому в частности определенно не адресованы. Тем не менее оба имеют адресата: письмо — того, кто случайно заметит бутылку в песке, стихотворение — «читателя в потомстве». Хотел бы я знать, кто из тех, кому попадутся на глаза названные строки Баратынского, не вздрогнет радостной и жуткой дрожью, какая бывает, когда неожиданно окликнут по имени.

III

Бальмонт заявляет:

Я не знаю мудрости, годной для других,
Только мимолетности я влагаю в стих,
В каждой мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой радужной игры.

Не кляните, мудрые, что вам до меня?
Я ведь только облачко, полное огня,



Франсуа Вийон.
Гравюра из издания
«Большого завещания»
Париж. 1489

Я ведь только облачко, — видите, плыву
И зову мечтателей — вас я не зову.⁷

Какой контраст представляет неприятный, заискивающий тон этих строк с глубоким и скромным достоинством стихов Баратынского. Бальмонт оправдывается, как бы извиняется. Непростительно! Недопустимо для поэта! Единственное, чего нельзя простить! Ведь поэзия есть сознание своей правоты. У Бальмонта в данном случае нет этого сознания. Он явно потерял точку опоры. Первая строка убивает все стихотворение. Поэт сразу определенно заявляет, что мы ему не интересны:

Я не знаю мудрости, годной для других.

Неожиданно для него мы платим ему той же монетой: если мы тебе не интересны, и ты нам не интересен. Какое мне дело до какого-то облачка: их много плавают... Настоящие облака имеют еще то преимущество, что не издеваются над людьми. Отказ от «собеседника» красной чертой проходит через всю поэзию Бальмонта и сильно обесценивает ее. Бальмонт в своих стихах постоянно третирует кого-то, относится к кому-то без уважения, небрежно, свысока. Этот «некто» и есть таинственный собеседник. Непонятый, непризнанный Бальмонтом, он жестоко мстит ему. Когда мы говорим, мы ищем в лице собеседника санкции, подтверждения нашей правоте. Тем более поэт. Драгоценное сознание поэтической правоты часто отсутствует у Бальмонта, так как он не имеет постоянного собеседника. Отсюда две неприятные крайности в поэзии Бальмонта: заискивание и дерзость. Дерзость Бальмонта ненастоящая, неподлинная. Потребность самоутверждения у него прямо болезненна. Он не может сказать «я» вполголоса. Он кричит «я»: «Я — внезапный излом, я — играющий гром».⁸ На весах поэзии Бальмонта чаша «я» решительно и несправедливо перетянула чашу «не я», которая оказалась слишком легкой. Крикливый индивидуализм Бальмонта неприятен. Это не спокойный солипсизм Сологуба, ни для кого не оскорбительный, а индивидуализм за счет чужого «я». Заметьте, как любит Бальмонт ошеломлять прямыми и резкими обращениями на «ты»: в этих случаях он похож на дурного гипнотизера. «Ты» Бальмонта никогда не находит адресата, проносясь мимо, как стрела, сорвавшаяся со слишком тугой тетивы.

IV

И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я...

Проницательный взор Баратынского устремляется мимо поколения, — а в поколении есть друзья, — чтобы остановиться на неизвестном, но определенном «читателе». И каждый, кому попадутся стихи Баратынского, чувствует себя таким «читателем» — избранным, окликнутым по имени... Почему же не живой конкретный собеседник, не «представитель эпохи», не «друг в поколении»? Я отвечаю: обращение к конкретному собеседнику обескрыливает стих, лишает его воздуха, полета. Воздух стиха есть неожиданное. Обращаясь к известному, мы можем сказать только известное. Это — властный неколебимый психологический закон. Нельзя достаточно сильно подчеркнуть его значение для поэзии.

Страх перед конкретным собеседником, слушателем из «эпохи», тем самым «другом в поколении», настойчиво преследовал поэтов во все времена. Чем гениальнее был поэт, тем в более острой форме болел он этим страхом. Отсюда пресловутая враждебность художника и общества. Что верно по отношению к литератору, сочинителю, абсолютно неприменимо к поэту. Разница между литературой и поэзией следующая: литератор всегда обращается к конкретному слушателю, живому представителю эпохи. Даже если он пророчествует, он имеет в виду современника будущего. Содержание литератора переливается в современника на основании физического закона о неравных уровнях. Следовательно, литератор обязан быть «выше», «превосходнее» общества. Поучение — нерв литературы. Поэтому для литератора необходим пьедестал. Другое дело поэзия. Поэт связан только с провиденциальным собеседником. Быть выше своей эпохи, лучше своего общества для него не обязательно. Тот же Франсуа Виллон стоит гораздо ниже среднего нравственного и умственного уровня культуры XV века.

Ссору Пушкина с чернью можно рассматривать как проявление того антагонизма между поэтом и конкретным слушателем, который я пытаюсь отметить. С удивительным беспристрастием Пушкин предоставляет черни оправдываться. Оказывается, чернь не так уж дика и непросвещенна. Чем же провинилась эта очень деликатная и проникнутая лучшими намерениями «чернь» перед поэтом? Когда чернь оправдыва-

ется, с языка ее слетает одно неосторожное выражение: оно-то переполняет чашу терпения поэта и распаляет его ненависть:

А мы послушаем тебя⁹ —

вот это бестактное выражение. Тупая пошлость этих, казалось бы, безобидных слов очевидна. Недаром поэт именно здесь, негодуя, перебивает чернь... Отвратителен вид руки, протянутой за подаванием, и ухо, которое насторожилось, чтобы слушать, может расположить к вдохновению кого угодно — оратора, трибуна, литератора — только не поэта... Конкретные люди, «обыватели поэзии», составляющие чернь, позволяют «давать им смелые уроки» и вообще готовы выслушать что угодно, лишь бы на посылке поэта был обозначен точный адрес: «такой-то черни». Так дети и простолюдины чувствуют себя польщенными, читая свое имя на конверте письма. Бывали целые эпохи, когда в жертву этому далеко не безобидному требованию приносились прелесть и сущность поэзии. Таковы ложногражданская поэзия и нудная лирика восьмидесятых годов. Гражданское и тенденциозное направление прекрасно само по себе:

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан¹⁰ —

отличный стих, летящий на сильных крыльях к провиденциальному собеседнику. Но поставьте на его место российско-го обывателя такого-то десятилетия, насквозь знакомого, заранее известного — и вам сразу станет скучно.

V

Да, когда я говорю с кем-нибудь — я не знаю того, с кем я говорю, и не желаю, не могу желать его знать. Нет лирики без диалога. А единственное, что толкает нас в объятия собеседника, — это желание удивиться своим собственным словам, плениться их новизной и неожиданностью. Логика неумолима. Если я знаю того, с кем говорю, — я знаю наперед, как отнесется он к тому, что я скажу — что бы я ни сказал, а следовательно, мне не удастся изумиться его изумлением, обрадоваться его радостью, полюбить его любовью. Расстояние разлуки стирает черты милого человека. Только тогда у меня возникает желание

сказать ему то важное, что я не мог сказать, когда владел его обликом во всей реальной полноте. Я позволю себе формулировать это наблюдение так: вкус общительности обратно пропорционален нашему реальному знанию о собеседнике и прямо пропорционален стремлению заинтересовать его собой. Не об акустике следует заботиться: она придет сама. Скорее о расстоянии. Скучно перешептываться с соседом. Бесконечно нудно буравить собственную душу (Надсон). Но обменяться сигналами с Марсом — конечно, не фантазируя — задача, достойная лирического поэта. Здесь мы подошли вплотную к Федору Сологубу. Сологуб во многих отношениях является интереснейшим антиподом Бальмонта. Некоторые качества, недостающие Бальмонту, находятся в избытке у Сологуба: именно — любовь и уважение к собеседнику и сознание своей поэтической правоты. Эти два превосходных качества поэзии Сологуба тесно связаны с «огромного размера дистанцией», какую он предполагает между собой и своим идеальным другом-собеседником.

Друг мой тайный, друг мой дальний,
Посмотри,
Я — холодный и печальный
Свет зари...
И холодный и печальный
Поутру,
Друг мой тайный, друг мой дальний,
Я умру.¹¹

Быть может, для того, чтобы эти строки дошли по адресу, требуются те же сотни лет, какие нужны планете, чтобы переслать свой свет на другую планету. В результате стихи Сологуба продолжают жить после того, как они написаны, как события, а не только как знаки переживания.

Итак, если отдельные стихотворения (в форме посланий или посвящений) и могут обращаться к конкретным лицам — поэзия как целое всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усумнившись в себе. Метфизика здесь ни при чем. Только реальность может вызвать к жизни другую реальность. Поэт не гомункул, и нет оснований приписывать ему свойства самозарождения.

Дело обстоит очень просто: если бы у нас не было знакомых, мы не писали бы им писем и не наслаждались бы психологической свежестью и новизной, свойственной этому занятию.

В первоначальной редакции имело заглавие «О „момента общения“ в художественном творчестве» (см.: *Мандельштам О. Камень*. Л., 1990. С. 331).

В статье формулируется программная для акмеизма установка на диалог с читателем-собеседником (ср. статью Гумилева «Читатель»), при этом полемика направлена, с одной стороны, против абсолютизации лирического «я» в поэзии «старших» символистов с ее обостренным индивидуализмом, с другой — против утверждения иератической миссии поэта-теурга в концепции мифотворческого искусства Вяч. Иванова (ср., в частности, его статьи «Поэт и чернь» и «Мысли о символизме»).



¹ Цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Поэт» («Пока не требует поэта...», 1827).

² Цитаты из поэмы Пушкина «Цыганы» (1824) — из песни Земфиры «Птичка божия не знает...»: «Птичка гласу Бога внемлет, / Встрепенется и поет». Возможно, таким образом выстраивается полемическая аллюзия на один из тезисов Андрея Белого, выдвинутых в статье «О символизме» (Труды и дни. 1912. № 1), ср.: «Да, — я символист. И, да, — я утверждаю, что искусство свободно, а поэт есть певчая птица...» (с. 24).

³ Иронический парафраз отдельных положений статьи Вяч. Иванова «Мысли о символизме». Ср., например: «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 <...>. Истинному символизму свойственнее изображать земное, нежели небесное: ему важна не сила звука, а мощь резонанса. <...> 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» (с. 309 наст. изд.).

⁴ отца Мартина (*фр.*)

⁵ Ср. программное упоминание имени Ф. Вийона в манифесте Гумилева «Наследие символизма и акмеизм», а также статью самого Мандельштама «Франсуа Виллон» (Аполлон. 1913. № 4).

⁶ Стихотворение Е. А. Баратынского (<1828>) процитировано с отдельными неточностями.

⁷ Стихотворение К. Бальмонта «Я не знаю мудрости...» из сборника «Только любовь» (М., 1903). Ср. отзыв А. Блока, который в рецензии на указанную книгу привел последнюю строфу данного стихотворения и сопроводил ее следующим комментарием: «В своих книгах Бальмонт замкнут в себе. И в них — ключ к сердцу его поэзии — *сердцу прежде всего*, как источнику любви» (Блок. Т. 5. С. 529).

⁸ Из стихотворения Бальмонта «Я — изысканность русской медлительной речи...» (сборник «Будем как солнце» (М., 1903)). Ср. отзыв И. Анненского в статье «Бальмонт-лирик» (вошла в «Книгу отражений», 1906): «...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. <...> Стих неотделим от лирического я, это его связь с миром, его место в природе; может быть, его оправдание. <...> Новый стих силен своей влюбленностью и в себя и в других, причем самовлюбленность

является здесь как бы на смену *классической* гордости поэтов своими заслугами» (*Анненский И. Книги отражений*. М., 1979. С. 99. (Лит. памятники)).

⁹ Из стихотворения А. С. Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

¹⁰ Из стихотворения Н. А. Некрасова «Поэт и гражданин» (1856).

¹¹ Неточно цитируются строфы 1 и 4 стихотворения Ф. Сологуба (1898).



О ПРИРОДЕ СЛОВА

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.

Н. Гумилев

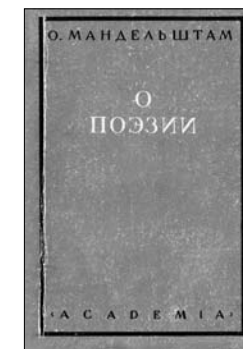


Я хочу поставить один вопрос — именно: едина ли русская литература? В самом деле, является ли русская литература современная — той же самой, что литература Некрасова, Пушкина, Державина или Симеона Полоцкого? Если преемственность сохранилась, то как далеко она простирается в прошлое? Если русская литература всегда одна и та же, 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 потенций исторической силы, энергии. Благодаря изменению количества содержания событий, приходящихся на известный промежуток времени, заколебалось 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

Впервые — в 1922 г. отдельной брошюрой в харьковском изд. «Истоки». Печатается по изд., воспроизводящему данный текст: *Мандельштам О. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 172–187* (далее ссылки на это издание даются с указанием тома и страницы)



Обложка
борника статей
О. Мандельштама
«О поэзии». (Л. 1928)

учение о системе явлений. Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их *пространственной протяженности*.¹ 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 он поддается 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 на долгое время поработившей умы европейских логиков, выдвигает *проблему связи*, лишенную 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 уже 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 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 мистике, в политике, в богословии.

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 обесиленный пловец, достигший безрадостного берега.

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



Анри Бергсон

сверхчувственного мира, то же отсутствие воли и вкуса к познанию деятельности 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 бы выполнить свое желанное дело, или же получается, 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 такое приобретение сопровождается утратой, потерей. Никакого «лучше», никакого прогресса в литературе быть не может — просто потому, что нет никакой литературной машины и нет старта, куда нужно скорее других доскакать.²

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 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 единства, 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 критерии сами условны, преходящи и производны. 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 цветением 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, погружает нас в самую гущу русского корнесловия, в этимологическую ночь, любезную уму и 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 прозвучит наша кухонная латынь и на могучем теле языка взойдут бледные молодые побеги нашей жизни, подобно древнефранцузской песенке о св. Евлалии.³

Русский язык — язык эллинистический. В силу целого ряда исторических условий живые силы эллинской культуры, уступив Запад эллинским влияниям и надолго загощаясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самоуверенную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения,⁴ и *поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью.*⁵

Если западные культуры и истории замыкают язык извне, огораживают его стенами государственности и церковности и прочитываются им, чтобы медленно гнить и зацветать в должный час его распада, русская культура и история со всех сторон омыта и опоясана грозной и безбрежной стихией русского языка, не вмещающейся ни в какие государственные и церковные формы.

Жизнь языка в русской исторической действительности перевешивает все другие факты полнотою явлений, полнотою

бытия, представляющей 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 по всей своей совокупности он есть волнуемое 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, против 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 температурами своего спекулятивного мышления.⁶ 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 чувства:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?⁷ —

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. Так называемый футуризм, понятие, созданное безграмотными критиками и лишенное всякого содержания и объема, не только курьез обывательской литературной психологии. Он получает точный смысл, если разумеет под ним именно это насильственное, механическое приспособление, недоверие к языку, который одновременно и скороход, и черепаха.

Хлебников возится со словами, как крот, — между тем он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие; между тем представители московской метафорической школы, именующие себя имажинистами, выбивающиеся из сил, чтобы приспособить язык к современности, остались далеко позади языка, и их судьба быть выметенными, как бумажный сор.



В. В. Розанов. 1905 (?)

Чаадаев, утверждая свое мнение, что у России нет истории,⁸ 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.

Одна книга Розанова называется «У церковных стен».⁹ 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 поддается, 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».¹⁰ И Розанов не жил — он умирал разумной и мыслящей смертью, как умирают поколения. Жизнь Розанова — смерть филологии, увядание, 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 ветви 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 искании 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: вечное «познавательное движение», вечное щелканье орешка, кончающееся ничем, потому что его никак не разгрызть. Да какой же Розанов литературный критик? Он все только щиплет, он случайный читатель, заблудившаяся овца — ни то ни се...

Критик должен уметь проглатывать темы, отыскивая нужное, делая обобщения; Розанов же увязнет с головой в строчке любого русского поэта, как он увяз в строчке Некрасова. «Еду ли ночью по улице темной» — первое, что пришло в голову ночью на извозчике.¹¹ Розановское примечание — вряд ли сыщется другой такой *русский* стих во всей русской поэзии. Церковь Розанов полюбил за ту же самую филологию, что и семью; вот что он говорит: «Церковь об умершем произнесла такие удивительные слова, каких мы не умеем произнести об умершем отце, сыне, жене, подруге, то есть она всякого вообще умирающего, умершего человека почувствовала так близко, так „около души“, как только мать может почувствовать свое умершее дитя. Как же ей не оставить за это все?..»¹²

Антифилологический дух, с которым боролся Розанов, вырвался из самых глубин истории; это в своем роде такой же неугасаемый 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 был уже плохой филолог, потому что, вместо аргумента, он запустил чернильницей.¹³ Антифилологический огонь изъязвляет тело Европы, пылая горящими 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, проклятая Богом, мерзость запустения. По-прежнему будут стоять европейские Кремли и Акрополи, готические города, соборы, похожие на леса, и куполообразные сферические храмы, но люди и будут смотреть на них, не понимая их, и даже скорее всего станут пугаться их, не понимая, какая сила их возвела и какая кровь течет в жилах окружающей их мощной архитектуры.

Да что говорить! Америка лучше этой, пока что умопостижимой Европы, Америка, истратив свой филологический запас, свезенный 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 Поэ, 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 оригинальных 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. Это поэт совершенно чужой русской поэзии, он оставит в ней меньший след, чем переведенный им Эдгар Поэ или Шелли, хотя собственные его стихи заставляют предполагать очень интересный подлинник.

У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стен. 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 — представитель 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.¹⁴

Неспособность Анненского служить каким-то бы 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 проведенный,
 Блуждает взор, и речь его дика,
 И камешков полна его рука;
 Того гляди, другую опростает,
 Вас листьями сухими закидает.¹⁵

Гумилев назвал Анненского великим европейским поэтом.¹⁶ 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 зябнущего Овидия.

Как удивительна судьба Анненского! Прикасаясь 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.¹⁷ И в это время директор Царскосельской гимназии долгие ночи боролся с Еврипидом,¹⁸ впитывал 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 сближал 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 и с тем самым чувством священной дрожи, с каким,

Как мерзла быстрая река
 И зимни вихри бушевали,
 Пушистой кожей прикрывали
 Они святого старика.¹⁹

Эллинизм — это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечивание 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 образы, как утварь, на потребу человека?

По существу, нет никакой разницы между словом и образом. Слово есть уже образ запечатанный: его нельзя трогать. Он не пригоден для обихода, как никто не станет прикуривать от лампадки. Такие запечатанные образы тоже не 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.

Все преходящее есть только подобие.²⁰ Возьмем, к примеру, розу и солнце, голубку и девушку. Для символиста ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза — подобие солнца, солнце — подобие розы, голубка — подобие девушки, а девушка — подобие голубки. Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического «леса соответствий» — чучельная мастерская.

Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страш-

ный 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 лжесимволизм. Журден открыл на старости лет, что он говорил всю жизнь прозой.²¹ Русские символисты открыли такую же прозу: изначальную, образную природу слова. Они запечатлели 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 назначения (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.²² Его значимость несколько не перевод его самого. На самом деле никогда не было так, чтобы кто-нибудь крестил вещь, назвал ее придуманным именем.

Самое удобное и в научном смысле 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, наоборот, 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 представления и, преодолевая наивный солипсизм, рассматривала представления 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 очеловечивание 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 законодательно, а биологического характера, уничтожающей канон во имя внутреннего сближения организма, обладающей всеми чертами биологической науки.

Задачи построения такой поэтики взяла на себя органическая школа русской лирики, возникшая по творческой инициативе Гумилева и Городецкого в начале 1912 года, к которой официально примкнули Ахматова, Нарбут, Зенкевич и автор этих строк. Очень небольшая литература по акмеизму и скудость на теорию его вождей затрудняет его изучение. Акмеизм возник из отталкивания: «Прочь от символизма, да здравствует живая роза!» — таков был его первоначальный лозунг.²³ Городецким в свое время была сделана попытка привить акмеизму литературное мировоззрение, «адамизм», род учения о новой земле и о новом Адаме. Попытка не удалась, акмеизм мировоззрением не занимался: он принес с собой ряд новых вкусовых ощущений, гораздо более ценных, чем идея, а главным образом вкус к целостному словесному представлению, образу, в новом органическом понимании.

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 полемику. Наоборот, можно создать школу одними только вкусами, без всяких идей.

Не идеи, а вкусы акмеистов оказались убийственны для символизма. Идеи оказались отчасти перенятыми у символистов, и сам Вячеслав Иванов много способствовал построению

акмеистической теории. Но смотрите, какое случилось чудо: для тех, кто живет внутри русской поэзии, новая кровь потекла по ее жилам. Говорят, вера движет горы, а 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. Подъемная сила акмеизма в смысле деятельной любви к литературе, ее тяжести, ее грузу необычайно велика, и рычагом этой деятельной любви и был именно новый вкус, мужественная воля к поэзии и поэтике, в центре которой стоит человек, не сплюснутый в лепешку лжесимволическими ужасами, а как хозяин у себя дома, истинный символизм, окруженный символами, то есть утварью, обладающей и словесными представлениями, как своими органами.

Не раз в русском обществе бывали 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 обе стороны звезд с неба не хватало, и в этом случае идеальнейшего читателя найти было нельзя. Акмеистический 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». Акмеизм не только литературное, но и общественное явление в русской истории. С ним вместе в русской поэзии возродилась хозяйственная сила. «Хочу, чтоб всюду плавала свободная ладья: и Господа и дьявола равно прославлю я», — сказал Брюсов.²⁴ Это убогое «ничевочество» никогда не повторится в русской поэзии. Общественный пафос русской поэзии до сих пор поднимался только до «гражданина», но есть более высокое начало, чем «гражданин», — понятие «мужа».

В отличие от старой гражданской поэзии, новая русская поэзия должна воспитывать не только граждан, но и «мужа». Идеал совершенной мужественности подготовлен стилем и практическими требованиями нашей эпохи. Все стало тяжелее и громаднее, потому и человек должен стать тверже, как человек должен быть тверже всего на земле и относиться к ней так, как алмаз к стеклу. Гиератический, то есть священный, характер поэзии обусловлен убежденностью, что человек тверже всего остального в мире.



Французская актриса Рашель в роли Федры (трагедия Ж. Расина «Федра»)

Отшумит век, уснет 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 унылый комментарий заменяет свежий ветер вражды и сочувствия современников. 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, ничего не забыто в этой ладье...

Но я вижу возможность многочисленных возражений и начало реакции на акмеизм и в этой первоначальной его формулировке, подобно кризису лжесимволизма. Чистая биология не подходит для построения поэтики. Биологическая аналогия хороша и плодотворна, но в результате ее последовательного применения получается биологический канон, не менее давящий и нестерпимый, чем лжесимволический. «Души готической рассудочная пропасть»²⁵ глядит из физиологического понимания искусства. Сальери достоин уважения и горячей любви. Не его вина, что он слышал музыку алгебры так же сильно, как живую гармонию.

На место романтика, идеалиста, аристократического мечтателя о чистом символе, об отвлеченной эстетике слова, на место символизма, футуризма и имажинизма пришла живая поэзия слова-предмета, и ее творец не идеалист-мечтатель Моцарт, а суровый и строгий ремесленник мастер Сальери, протягивающий руку мастеру вещей и материальных ценностей, строителю и производителю вещественного мира.



7 марта 1922 г. в Киевской философской академии Мандельштамом была прочитана лекция, тезисно представленная следующим образом: «Акмеизм или классицизм? (Внутренний эллинизм в русской литературе. В. Розанов, И. Анненский, А. Блок, лжесимволисты, акмеисты, имажинисты. Выход из акмеизма и классицизма)». Как отмечалось в текущей прессе, «лектор утверждает за русской литературой для будущего значение, подобное древнеклассической — для прошлого. Так называемую эпоху символизма в русской литературе тов. Мандельштам называет лжесимволизмом и видит в акмеистической школе русской поэзии — ростки здорового будущего...» (Мандельштам. Т. 2. С. 441). В критическом отклике на отдельное издание статьи А. Бем, рецензент пражского журнала «Воля России», писал: «Книга небольшая, но в ней очень ярко отразилось умонастроение времени. „О природе слова“ сказано очень мало, зато фон взят широкий <...>. Только к кон-



Обложка сборника О. Мандельштама «Tristia» (Пб. -Берлин, 1921)

цу наш автор подходит к вопросу о природе слова, но подходит с тем, чтобы очень быстро покончить с ним и перейти к обоснованию акмеизма „как органической школы русской лирики“ <...>. Удивительнее всего то, что вся теоретическая часть книги автору в конце, когда он подходит к акмеизму как литературной школе, в сущности, не понадобилась. Акмеизм, оказывается, силен вовсе не теоретизированием, а своим отталкиванием от символизма. Тут нельзя не согласиться с автором. В полной мере мы присоединяемся и к определению значения акмеизма <...>. Нам думается, акмеизм как литературная школа, еще не сказал своего последнего слова, и напрасно один из его основателей так неудачно пытается подвести надуманную теорию под живой факт литературной жизни» (Воля России. 1923. № 6/7. С. 159–160).

В статье представлена ретроспективная оценка акмеизма. Ср. также в письме Мандельштама к Л. В. Горнунгу от августа 1923 г.: «Акмеизм двадцать третьего года — не тот, что в 1913 году. Вернее, акмеизма нет совсем. Он хотел быть лишь „совестью“ поэзии. Он суд над поэзией, а не сама поэзия» (Мандельштам. Т. 2. С. 438).

Эпиграф — из стихотворения Н. Гумилева «Слово» (1921), опубликованного в том же выпуске альманаха «Дракон» (Пб., 1921. Вып. 1), что и статья Мандельштама «Слово и культура». По свидетельству Н. Я. Мандельштам, «эпиграф к статье прибавили харьковские издатели» (см.: Мандельштам Н. Я. Вторая книга. М., 1990. С. 66–67).



¹ Здесь и ниже Мандельштам пересказывает отдельные положения концепции французского философа-интуитивиста А. Бергсона, изложенной им в ряде теоретических трудов («Творческая эволюция» (рус. пер. 1914), «Длительность и одновременность» и др.; см. примеч. 15 к статье «Утро акмеизма»). Представление Бергсона о времени, которое разворачивается в последовательности пространственных фрагментов, повлияло на нелинейное понимание времени Мандельштамом и его концепцию памяти как узнавания прошлого в настоящем, хотя сравнение с веером, по-видимому, принадлежит самому поэту (ср. в стихотворении «Еще далеко асфodelей...» (1916): «И раскрывается с шуршаньем / Печальный веер прошлых лет»).

² Полемический выпад в сторону позитивистски ориентированного академического литературоведения конца XIX — начала XX в., рассматривавшего генезис литературных явлений и их развитие как последовательную эволюцию форм (Н. И. Кареев, А. Н. Веселовский) (см. об этом: *Перетц В. Н.* 1) Из лекций по методологии истории русской литературы. Киев, 1914. С. 30–31 и др.; 2) Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пг., 1922). Позиция Мандельштама отвечала духу времени и сближала его с представителями русской формальной школы (ср., например, статьи В. Б. Шкловского «Розанов» (1921), Ю. Н. Тынянова «Литературный факт» (1924) и «О литературной эволюции» (1927)). Подробнее см.: *Тоддес Е. А.* Мандельштам и опоязовская филология // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 78–102.

³ Цитируется «Кантилена о св. Евлалии» (ок. 880), одно из самых ранних произведений старофранцузской литературы (рус. пер.: «Хорошая девушка была Евлалия, / красивая телом, прекрасная душой»).

⁴ Ср. осмысление Вяч. Ивановым в статье «Наш язык» (1918) эллинистической природы русского языка в теургическом аспекте: «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. <...> Вследствие раннего усвоения многочисленных влияний и отложений церковно-славянской речи наш язык является ныне единственным из новых языков по глубине напечатления в его самостоятельной и беспримесной пламенной стихии — духа, образа, строя словес эллинских, эллинской „грамоты“» (Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 396, 397).

⁵ Евангельская аллюзия. Ср.: «И Слово стало плотью и обитало с нами...» (Ин. 1: 14).

⁶ Отрицательные отзывы Мандельштама о прозе Андрея Белого, сохраняющие энергию антисимволистской полемики, характерны для его печатных выступлений начала 1920-х гг. (см. статью «Литературная Москва. Рождение фавулы», рецензию на «Записки чудака»).

⁷ Цитата из стихотворения Ф. И. Тютчева «Silentium!».

⁸ Парафраз отдельных фрагментов «Письма первого» «Философических писем» (1829) П. Я. Чаадаева. См. также статью Мандельштама «Петр Чаадаев» (впервые: Аполлон. 1915. № 6/7). Двухтомное издание «Сочинений и писем» Чаадаева (М., 1913–1914) было подготовлено М. О. Гершензоном, чем объясняется следующая ниже аттестация его как «русского мыслителя» наряду с Чаадаевым и Леонтьевым.

⁹ Имеется в виду книга В. В. Розанова «Около церковных стен» (СПб., 1906. Т. I–II).

¹⁰ Источник цитаты не обнаружен (возможно, авторская неточность или незамеченная типографская погрешность). Инкорпорированная цитата — из стихотворения А. С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829): «Младенца ль милого ласкаю, / Уже я думаю: прости! / Тебе я место уступаю: / Мне время тлеть, тебе цвести».

¹¹ Имеется в виду фрагмент из книги Розанова «Уединенное» (СПб., 1912), где стихотворная строчка Некрасова дала импульс к пространному размышлению; сопровождается авторским примечанием «за нумизматикой» (см.: *Розанов В. В.* О себе и жизни своей: Уединенное. Смертное. Опавшие листья. Апокалипсис нашего времени / Сост. В. Г. Сукач. М., 1990. С. 47–48). У Мандельштама — сознательная инверсия («ночью на извозчике»), акцентирующая понимание творчества Розанова как «домашней филологии», что, в свою очередь, развивало мысль Шкловского о «теме последней домашности» у Розанова, высказанную в упомянутой выше статье (см. примеч. 2).

¹² Цитата из книги Розанова «Опавшие листья. Короб второй» (Пг., 1915). См.: *Розанов В. В.* О себе и жизни своей. С. 429.

¹³ Согласно исторической легенде лидер реформаторства Мартин Лютер, заключенный в замке Вартбург (1521–1522), ведя философские дискуссии с являвшимся ему чертом и исчерпав все аргументы в споре, бросил в него чернильницей.

¹⁴ Из стихотворения П. Верлена «Вечером» в переводе И. Анненского.

¹⁵ Неточная цитата из стихотворения Анненского «Кошмары» («Трилистник кошмарный»).

¹⁶ В рецензии на посмертную книгу стихов Анненского «Кипарисовый лагун» (СПб., 1910) Гумилев заметил: «И теперь время сказать, что не только Россия, но и вся Европа потеряла одного из больших поэтов...» (Гумилев. Т. 3. С. 65).

¹⁷ В семинаре немецкого историка древности Т. Моммзена Вяч. Иванов подготовил диссертацию на латинском языке «De societibus vectigalibus populi Romani» («Об обществах откупщиков в Риме», 1895), однако к защите она представлена не была.

¹⁸ Анненский перевел все 19 трагедий Еврипида и подчеркивал связь этих переводов со своим творчеством (см. авторское «Предисловие» в кн.: Театр Еврипида: Полный стихотворный перевод <...> И. Ф. Анненского. СПб., 1908. Т. I). См. также статью «Трагедия Ипполита и Федры» в кн.: *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979 и примеч. к ней.

¹⁹ Цитата из поэмы А. С. Пушкина «Цыганы» (1824).

²⁰ Слова из трагедии И. В. Гёте «Фауст», ставшие программным лозунгом символистов, иронически обыграны Манделштамом, как и *лес соответствий* (ср. «лес символов» в программном для символистов сонете Ш. Бодлера «Соответствия»). Ретроспективная критическая оценка символизма характерна и для других выступлений Манделштама начала 1920-х гг. Ср., например, критический пассаж в статье «Бура и натиск» (1923): «Ни одно поэтическое наследие так не обветшало и не устарело за самый короткий срок, как символическое. Русский символизм правильнее назвать даже лжесимволизмом, чтобы оттенить его злоупотребления большими темами и отвлеченными понятиями, плохо запечатленными в слове. Все лжесимволическое, то есть огромная часть написанного символистами, сохраняет лишь условный историко-литературный интерес. Объективно-ценное скрывается под кучей бутафорского, лжесимволического хлама» (Манделштам. Т. 2. С. 284–285).

²¹ Имеется в виду эпизод из комедии Мольера «Мещанин во дворянстве».

²² Полемическая аллюзия на актуальную для символистов концепцию «внутренней формы» слова А. А. Потебни, исходящую из признания изначального символического тождества слова и вещи. Ср.: «Слово есть сама вещь, и это доказывается не столько филологической связью слов, обозначающих слово и вещь, сколько распространенным на все слова верованием, что они обозначают сущность явлений» (Потебня А. А. Слово и миф. М., 1989. С. 158). Подробнее см.: Хан А. Теория словесности А. Потебни и некоторые вопросы философии творчества русского символизма // *Dissertationes Slavicae*. Szeged, 1985. Т. XVII. P.167–196. См. также: Паперно И. О природе поэтического слова: Богословские источники спора Манделштама с символизмом // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 29–36.

²³ Намек на соответствующие пассажи в ранних акмеистических манифестах, например, в статье Городецкого: «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» (с. 641 наст. изд.).

²⁴ Из стихотворения В. Брюсова «З. Н. Гиппиус» (1901).

²⁵ Автоцитата из стихотворения «Notre Dame» (1912).

ФУТУРИЗМ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОЗИЦИИ РУССКОГО ФУТУРИЗМА

Само понятие «теория» не очень вяжется с футуризмом и употребляется применительно к нему, как правило, с теми или иными оговорками.

Про искусство футуризма мало сказать, что оно выражало определенную жизненную позицию, — главную суть в нем составляли поза, жест, поведение, оно вело себя вызывающе даже в тех случаях, когда не было рассчитано на эстраду. Мы пришли — футуристы в разных формах выражения, имея на то внутреннее право или являясь всего лишь самозванцами, несли это утверждение как принцип, определяющую черту, заведомо присвоенное значение. Они убеждали не доводами, а фактом своего существования.

Манифесты и статьи футуристов, составляющие их теорию, открыто полемичны, за редчайшими исключениями, когда идеи оказывались самодостаточными в своей парадоксальной новизне и не нуждались в поименованных противниках (работа В. Хлебникова «Наша основа»).

В прямом и переносном смысле футуризм был натиском провинции на столицы, сокрушением устоявшихся правил и авторитетов, перемещением второстепенных, «прикладных» элементов эстетики на место ключевых и основополагающих. Ставка на примитив в сочетании с наинновейшими идеями могла производить впечатление пародии, тем более что в ряде случаев (например, у И. Игнатьева) слишком очевиден внешний, «нахватанный» характер построений. Но главное все же в другом: пародический принцип присущ самой природе футуризма, является способом и пересмотра, и усвоения традиций; может быть, эта сторона больше, чем другие, составила тот опыт футуризма, с которым пришлось считаться последующим литературно-художественным направлениям.



Некоторые идеи, имеющие теоретическое значение, лучше выражены футуристами в стихах, и приходится прибегать к экстраполяции — переводить поэтическое содержание на язык теоретической прозы.

1

В марте 1910 г. в сборнике «Студия импрессионистов» было напечатано стихотворение В. Хлебникова «Заклятие смехом». И почти одновременно, чуть погодя, вышел сборник «Садок судей», который принято считать началом русского футуризма как направления.

Книга «Садок судей», по воспоминаниям одного из ее авторов, Василия Каменского, «с оглушительным грохотом разорвалась <...> на мирной дряхлой улице литературы» (*Каменский В. Путь энтузиаста // Каменский В. Танго с коровами; Степан Разин; Звучаль Веснеянки; Путь энтузиаста. М., 1990. С. 444*). Особенного взрыва на самом деле не было, и «яркоцветная» окраска сборника для критиков вполне исчерпывалась рисунком дешевых обоев, на оборотной стороне которых сборник был напечатан. «Обойные поэты», «клоуны», «курам на смех» — уровень первых выступлений футуристов оценивался критикой как ничтожный, псевдопоэтический. А между тем «Садок судей» открывался стихами В. Каменского (среди них «Чурлю-Журль»), которые, наряду с хлебниковскими «смехачами», прокладывали один из важнейших путей футуристического творчества; представлены в сборнике Давид и Николай Бурлюки, Елена Гуро; а главное — в значительном объеме опубликован Хлебников: именно в «Садке судей» появились ныне знаменитые «Зверинец», «Журавль» (первая половина поэмы), «Маркиза Дзезес». Это поэты, очень скоро назвавшие себя будетлянами, гилейцами и вошедшие в историю литературы как кубофутуристы.

Программное значение для определения принципов кубофутуризма имел, конечно, манифест в сборнике «Пощечина общественному вкусу», сочиненный в декабре 1912 г. Д. Бурлюком, А. Крученых, В. Маяковским и В. Хлебниковым. За ним последовал второй — манифест в альманахе «Садок судей II» (весна 1913 г.) за подписью Д. и Н. Бурлюков, Е. Гуро, В. Маяковского, Е. Низен, В. Хлебникова, Б. Лившица и А. Крученых. Во втором случае авторы манифеста представляют главный поэтический состав кубофутуризма (группы «Гилея»). Отсутствует лишь В. Каменский, который на время выключился из

активной литературы, посвятив себя авиации. И Екатерина Низен, сестра Елены Гуро, выступала как прозаик, а не поэт.

Эти (и другие) коллективные заявления формулировали позицию кубофутуризма в общем виде. Конкретизацию давали индивидуальные выступления. В статьях и публичных докладах футуристов (о докладах можно судить по афишным тезисам и отчетам прессы) тоже доминировала групповая идеология. Но в них очевидны индивидуальные различия авторов и иногда, в рамках целого, моменты внутренней полемики (например, выпады Б. Лившица против А. Крученых). Статьи-декларации В. Хлебникова, А. Крученых, В. Маяковского, Д. Бурлюка, Б. Лившица теснее соприкасаются с их поэтическим творчеством и подчас могут служить конкретным комментарием к стихам.

Пик вызывающей, агрессивной активности кубофутуризма приходится на 1913 год и первую половину 1914-го, до начала Первой мировой войны. Новые коллективные и индивидуальные сборники с эпатажными названиями («Дохлая луна», «Рыкающий Парнас», «Я!», «Взорваль», «Танго с коровами» и т. п.), постановка в Петербурге трагедии «Владимир Маяковский» и оперы А. Крученых — М. Матюшина «Победа над солнцем», прошумевшее по южным городам России турне В. Маяковского, Д. Бурлюка и В. Каменского — все это тогда воспринималось вживе, возмущало или привлекало. Футуризм стал входить в моду: новые сборники раскупались, а за первый «Садок судей» — уже раритет — в 1913 г. платили 50 рублей. Но футуристы не просто обратили на себя внимание — они заставили думать и говорить о себе всерьез. В спор о футуризме включились виднейшие представители тогдашней литературы. Первым был В. Брюсов: уже в марте 1913 г. появилась его статья «Новейшие течения в русской поэзии. Футуристы», и в дальнейшем он неоднократно писал о футуризме, расширяя и углубляя анализ. Много шуму наделала оценка М. Горького («Тут что-то есть...», — см.: *Летопись жизни и творчества А. М. Горького. М., 1958. Вып. 2. С. 480*), веско и по-разному высказались Ф. Сологуб, Н. Гумилев, И. Бунин, М. Кузмин и др. За скандальной стороной футуризма стали прощупывать его возможности, намечать перспективу — художественную и историческую — в рамках целой эпохи. Мнения решительно расходились. Брюсов и Горький пытались найти в футуризме элементы новых связей с жизнью и возможности обновления искусства. Д. Мережковский, наоборот, оценил футуризм



В. Маяковский. 1913. Фото



Первый сборник стихов В. Маяковского «Я!» (М., 1913)

как «новый шаг Грядущего Хама», «пробу конца» (*Мережковский Д.* Еще шаг Грядущего Хама // Русское слово. 1914. 29 июня).

Отчетливой концепции кубофутуризм так и не создал. Манифесты были рассчитаны на скандальный эффект, это демарш, самореклама. Но определенные смысловые центры в этой браваде все же проступали. В Брюсов говорил о «беспомощности теоретических рассуждений футуристов» (*Брюсов В.* Год русской поэзии: (Апрель 1913 — апрель 1914) // Брюсов В. Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии, М., 1990. С. 436). Однако он же выделял главные направления футуристических интересов: «...футуризм как доктрина призывает к двум важным вещам: к воплощению в поэзии современной жизни <...> и к новой работе над словом» (*Брюсов В.* Новые течения в русской поэзии: III. Эклектики // Там же. С. 412).

Исходным пунктом, главным условием и средством самоутверждения кубофутуристов была идея исчерпанности существовавшего до них искусства.

«Только *мы* — *лицо нашего* Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов.

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности.

Кто не забудет своей *первой* любви, не узнает последней» (Пощечина общественному вкусу: В защиту Свободного Искусства: Стихи. Проза. Статьи. М.: Изд. Г. Л. Кузьмина и С. Д. Долинского, 1913 <1912>; см. наст. изд., с. 709).

Всем известны эти слова. Они вошли в хрестоматии, цитируются при первом упоминании о футуризме как главное свидетельство его враждебности классическим традициям.

Отрицание не ограничивалось классикой. Далее в манифесте «пощечина» отвешивалась уже и современному искусству, «всем этим Максимум Горьким, Куприным, Блокам, Соллогубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузьминым, Буниным и проч. и проч.» — без разбора. Совсем по-базаровски: отрицаются не только «отцы» — отрицается «*всё*» («нужно место расчистить»).

Принципиальным и самым сложным моментом в заявке кубофутуризма является переход от ниспровержения к утвердительной части программы — это не смена признаков в определенной плоскости (антитеза), а утверждение другого угла зрения, смена методологии.

Старое, отжившее определялось футуристами (в той же «Пощечине...») через отрицательное «содержание», в эмоционально-оценочном ключе: «непонятные <почти ископаемые> иероглифы», «парфюмерный блуд», «бумажные латы», «грязная слизь», «дача на реке», «грошова слава». Новое, «наше» ощути-мо представлено в этом ключе разве что «высотой небоскребов»; прочие определения («Новое Первое Неожиданное», «зори неведомых красот») — до банального привычные абстракции. Гораздо более веско новое заявляло себя в другом измерении, не через «содержание», а через «форму» («не *что*, а *как*»). Новое, открытое футуристами, — Самоценное (самовитое) Слово.

Оно тоже отрицает. В манифесте Садка II отрицаются привычный синтаксис, правописание, знаки препинания. Наиболее отчетливо принцип утверждения посредством отрицаний развернут Маяковским в тезисах доклада «Пришедший Сам» (1913): «1) Слово против содержания. 2) Слово против языка (литературного, академического). 3) Слово против ритма (музыкального, условного). 4) Слово против размера. 5) Слово против синтаксиса. 6) Слово против этимологии» (*Маяковский.* Т. 1. С. 365–366). Сплошное «против». За Самоценным Словом остается его «внутренняя жизнь», не столько даже распознаваемая и угадываемая, сколько приписываемая слову по его строению и звучанию. «Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и *фонической характеристике*» (наст. изд., с. 714), — сказано в манифесте сборника «Садок судей II». «Не идея рождает слово, а слово рождает идею» (*Маяковский.* Т. 1. С. 300). Это Маяковский, статья «Два Чехова», одна из ранних попыток взгляда на литературу с формальной стороны.

Проблема «отношения к слову» и неотделимая от нее проблема содержательности формы породила в начале века острые теоретические и поэтические споры. Футуристов не устраивало слово-символ, которое в системе символизма призвано было исполнять особую, иератическую роль — открывать во временном вечное, быть эхом иных звуков, иных миров. Футуристы подчеркивали материальную, заземленную сущность слова, но свою идею они тоже доводили до предела, до противоположной крайности. Они не просто возвращали слову его вещественное значение — они само слово утверждали как реальную вещь, которую можно пощупать, препарировать, видоизменить. Только в таком качестве слово могло стать «самоценным» и «самовитым», вплоть до перехода в разряд «зауми».

Параллельно с футуристами выступали акмеисты, которые тоже, по-своему, упрекали символистов за превращение слова в придаток и средство выражения религиозно-философских идей. Критики-современники почувствовали относительное сходство акмеистов и футуристов в споре с символистами. Но они крайне упрощенно оценивали акмеизм почти исключительно как возврат к «прозе» и «здоровому смыслу», к предметности трехмерной действительности (отчасти в этом повинны программные статьи Н. Гумилева и С. Городецкого 1913 г.; «Утро акмеизма» О. Мандельштама появилось значительно позже). И даже негодую по поводу грубости и примитивности футуристов, критики могли признавать их преимущество перед акмеистами в новизне и перспективности. Сегодня очевидно, что акмеизм «по Мандельштаму» исторически «позже» и символизма, и футуризма: слово по-новому обрело себя в многослойном предметном и культурном контексте, развернулась «поэтика ассоциаций» (определение Л. Я. Гинзбург), выходящая далеко за пределы сближения слов «по их начертательной и фонической характеристике», чем по преимуществу интересовались футуристы.

И все же именно футуризм, до предела заострив вопросы формы, заметно воздействовал на их активное и новое теоретическое осмысление. Сами футуристы черпали идеи из разнородных источников, в том числе культурно-исторических и лингвистических (А. Н. Афанасьев, И. П. Сахаров, А. А. Потебня, Л. В. Щерба и др.). Но кто бы решился в пору нигилистического натиска футуризма говорить о возможности его взаимного плодотворного контакта с филологической наукой, которая сама искала новых путей и при этом оставалась позитивной, «университетской». В 1914 г. вышла книжка В. Шкловского «Воскрешение слова». Применительно к футуристам, причем со ссылкой на крайние словесные эксперименты, В. Шкловский высказал мысль, казалось бы, парадоксальную во всех отношениях: «Их поэтические приемы — приемы общего языкового мышления, только вводимые ими в поэзию...» (наст. изд., с. 763). Без учета опыта футуристов не обошлись потом Московский и Пражский лингвистические кружки, ОПОЯЗ, «формальный метод» в литературоведении. «Воскрешение слова» В. Шкловского в настоящем издании помещено в разделе кубофутуризма по генетическому признаку.

Кубофутуризм утверждал себя в теснейшем контакте с изобразительным искусством. Именно с футуризма начинается

принципиально новый этап во взаимоотношениях поэзии и живописи. Привычная связь по идее, повествовательному мотиву решительно вытесняется связью по методу, «мастерству». Почти все поэты-кубофутуристы начинали с живописи и в той или иной мере владели ее профессиональными секретами. Они не просто признавали — они утверждали приоритет живописи в выражении современности. Ценя Ван Гога, Сезанна и фовистов как предшественников, они главную ставку делали на самую «левую» живопись — французский кубизм и итальянский футуризм (в изобразительном искусстве, не в литературе). Именно здесь находили они торжество принципа «сделанности», ту динамику форм и «одержимость веществом», которая должна была вытеснить из искусства отживший, по их мнению, психологизм. Первооткрыватель кубизма Пикассо был для них в этом отношении эталоном.

Но самая непосредственная творческая связь соединяла кубофутуристов с нашими, отечественными художниками, которые в чем-то зависели от Запада, в чем-то обгоняли его (беспредметная живопись), но во всяком случае имели свое лицо. Это ярко проявилось, например, в ориентации на примитив, которая характерна для художников раннего «Бубнового валета» и «Ослиного хвоста» (см.: *Поспелов Г.* Бубновый валет: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990) и дает прекрасный материал для сближения с поэзией кубофутуристов. Но главное опять-таки не в предметных мотивах — новое видение утверждало себя в искусстве даже и беспредметном. В книгах кубофутуристов, по большей части литографированных и рассчитанных на единство слова и изображения (см.: *Ковтун Е.* Русская футуристическая книга. М., 1989), приняли участие многие художники (помимо самих «гилейцев» Д. Бурлюка, Е. Гуро, А. Крученых, В. Маяковского, В. Каменского, которые тоже давали рисунки или участвовали в оформлении). Это М. Ларионов, Н. Гончарова, К. Малевич, П. Филонов, О. Розанова, В. Татлин, А. Лентулов, В. Бурлюк, Н. Кульбин, Н. Альтман, В. Чекрыгин, Л. Шехтель, К. Зданевич, Н. Роговин, И. Пуни, А. Экстер и др. Их работы редко связаны с текстом как иллюстрации — чаще они имеют самостоятельный, «параллельный» характер, соответствие тексту проявляется в методе, стиле. Или другой аспект. Художники тогда сами теоретизировали. Представление о русском футуризме может быть значительно расширено с учетом теорети-

ческих концепций Василия Кандинского, Казимира Малевича, Михаила Матюшина.

Добавим к этому, что кубофутуристы стремились создать свой театр, а судьба театра для них во многом зависела от набравшего силу кинематографа. И в музыке уже намечались новые пути, соотносимые с литературно-художественным футуризмом (см.: *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991).

Не менее, чем кубофутуристы, претендовала на роль первооткрывателя нового направления другая футуристическая группа, возглавляемая Игорем Северянином. Именно Северянин первым в России, в 1911 г., назвал себя футуристом, прибавив к этому слову другое — «эго». Получился эгофутуризм («Я — Будущее» или «Я в Будущем»). В организованную Северянином «Академию Эгопоэзии» входили, кроме «мэтра», Константин Олимпов (К. К. Фофанов), Георгий Иванов, Грааль-Арельский (С. С. Петров). Из-за внутренних распрей, главным образом между Северянином и Олиповым, «Академия» в конце 1912 г. распалась. Г. Иванов и Грааль-Арельский еще раньше, будучи членами «Академии», вступили в «Цех поэтов». Северянин остался вне групп. А примкнувший к «Академии» Иван Игнатъев (И. В. Казанский) создал на ее руинах объединение «Интуитивная Ассоциация Эго-футуризм» (оно еще значится в литературе по названию основанной Игнатъевым газеты как группа «Петербургского Глашатая»). Ядро (ареопаг) «Интуитивной Ассоциации» составили И. Игнатъев, Павел Широков, Василиск Гнедов, Дмитрий Крючков. После самоубийства Игнатъева в январе 1914 г. эгофутуризм фактически прекратил существование, хотя позже предпринималась попытка его воскресить (об эгофутуризме см.: *Крусанов А.* Дороги и тропы русского литературного авангарда: эго-футуризм (1911–1922 гг.) // Русский развезд. 1993. № 1. С. 109–148).

Теория эгофутуризма эклектична и в целом незначительна. Северянин декларировал свою позицию в стихах. Специальными стихотворениями отметил он возникновение и конец («пролог» и «эпилог») своей Академии, стихами вел, после краткого союза, войну с кубофутуристами («Поэза истребления»). И новизну своей поэтики, ставя ее в прямую связь с современностью, он оценивал сам и тоже в стихах: «Теперь повсюду дирижабли / Летят, пропеллером ворча, / И ассонансы, точно сабли, / Рубнули рифму сгоряча! <...> И что ни слово — то сюрприз» («Пролог „Эгофутуризм“»).

Впрочем, дважды в 1912 г. его группа заявляла себя листовками-манифестами. Первая подписана «ректориатом» Академии Эгопоэзии (И. Северянин, К. Олимпов, Г. Иванов, Грааль-Арельский), вторую, сменив название Академии на «Интуитивную школу», подписал единолично Северянин. Самым любопытным пунктом изложенной в листовках программы является утверждение «вселенского» характера эгофутуризма.

Если кубофутуристов, при всех их различиях, соединяла идея Самоценного Слова, принцип, так сказать, формальный («кубо» — от слова «кубизм»), то само название «эгофутуризм» имело другое направление, толкало к раскрытию «содержания»: что есть «Я»? Эгофутуристы стремились подвести под «восславление Эгоизма» — доминанту своей программы — некое метафизическое и «вселенское» основание. В «скрижалях» первой из листовок 1912 г. выстроена на этот счет длинная цепочка определений: «1. Единица — Эгоизм. 2. Божество — Единица. 3. Человек — дробь Бога. 4. Рождение — отдробление от Вечности. 5. Жизнь — дробь вне Вечности. 6. Смерть — воздробление. 7. Человек — Эгоист» (наст. изд. с. 805). В «доктринах» второй листовки Северянин объявил «признание Эгобога (Объединение двух контрастов)» и «обрет вселенской души (Всеоправдание)» (наст. изд., с. 806). В стихах Северянина самоутверждение через «эго» осуществляется прямее и эффективнее: «Я прогремел на всю Россию / Как оскандаленный герой!» и т. п. До «безумного» предела (будем думать все-таки, что поэтического) довел самоутверждение К. Олимпов, объявивший себя Родителем Мироздания. И на этом иссяк, тогда как у Северянина, замечательного поэта, много других существенных качеств, включая и «всеоправдание», не в масштабах вселенской души, а в плане специфического, именно северянинского демократизма (ставка на широкого читателя).

Теоретизировать хотели и члены «Интуитивной Ассоциации» — группы И. Игнатъева. Они тоже выпустили листовку-манифест и тем же способом построения цепочки понятий выражали свой взгляд на место человека во Вселенной: «Человек — сущность. / Божество — Тень Человека в Зеркале Вселенной. / Бог — Природа. / Природа — Гипноз. / Эгоист — Интуит. / Интуит — Медиум» (наст. изд., с. 818). Таков «игнатъевский» вариант, он отличается от «северянинского», как комментирует Игнатъев в брошюре «Эгофутуризм», наличием «энергии», «силы», «борьбы». Похоже, что относительно живой, в поэтическом смысле, момент заключается не в «силе»,

а в той внутренней антиномии, которая в стихах Игнатьева (опять-таки в стихах) породила роковой для него вопрос: «Почему Я — лишь „я“?»

Что касается собственно поэтики, то показательны притязания «Интуитивной Ассоциации» на реформу рифмы. Игнатьев предлагал «гласные рифмы» (глаза — ее — огни — Міті...), «согласные рифмы» (рак — брег — их), а также «дифтонги» (рай — дорогой — струй...). Василиск Гнедов в манифесте «Глас о согласе и злогласе» объявил об открытой им «рифме понятий», основанной на том или ином семантическом признаке (кормысло — дуга; хрен — горчица; вода — зеркало и т. д.). Он утверждал, что дает «новую дорогу в поэзии на тысячи лет», а на деле упразднял рифму как таковую. И прославился Гнедов больше всего *снятием* смысла (Слова) — опубликовал цикл однострочных «поэм» под общим названием «Смерть искусству», финалом которого, в качестве «Поэмы Конца», явилась чистая страница, — это выглядело даже решительнее, чем «Черный квадрат» К. Малевича или «заумные» эксперименты А. Крученых.

Пунктом осязаемого пересечения эгофутуризма с кубофутуризмом была «работа над словом» — словотворчество, и Гнедов здесь близок к «гилейцам». А наиболее плодотворные, в поэтическом смысле, результаты дал Северянин.

«Кубо» и «эго» выступили в качестве родоначальников футуристического движения. Группы так называемого умеренного футуризма — «Мезонин поэзии» и «Центрифуга» — по времени возникновения отставали на год-полтора, не больше, но разрыв этот уже многое значил. Поэты, объединявшиеся в новые группы, опоздали к началу движения, пришли на «готовое», стать футуристами при наличии Хлебникова, Маяковского и Северянина оказалось задачей не из простых. Приходилось не столько сводить счеты с прежней литературой, сколько определяться по отношению к лидерам футуризма.

Самая деятельная фигура в «Мезонине поэзии» — Вадим Шершеневич. Теоретическая и поэтическая позиция Шершеневича сводилась к перехвату инициативы в русле радикальной футуристической идеи. Он чуть ли не единственный представлял русский футуризм перед лицом приехавшего в Россию Ф. Т. Маринетти, перевел и издал манифесты итальянских футуристов и произведения их вождя — демонстрировал содружество, которого на деле не было. Он написал книжку о футуризме и принцип примата формы («не что, а как») закрепил

в простейшей схеме поэтапного движения искусства (снабдив ее для четкости математическими знаками): «Таким образом реалистическая формула: „форма < содержания“, обращенная символистами в „форма = содержанию“, превращалась у футуристов в „форма > содержания“» (Шершеневич В. Футуризм без маски: Компилятивная интродукция. М., 1914). И атаку на футуризм, уже с позиций имажинизма, он позже поведет под тем же флагом, обвинив футуризм в отступничестве, в измене идее: «Нам смешно, когда говорят о содержании искусства. <...> А футуризм только и делал, что за всеми своими заботами о форме, не желая отстать от парнаса и символистов, говорил о форме, а думал только о содержании» (Декларация // Поэты-имажинисты. М.; СПб., 1997. С. 7–8).

Другой позиции в футуризме придерживался Борис Пастернак, крупнейший, как оказалось, из поэтов «Центрифуги». «Обращение» в футуризм не сопряжено у Пастернака с притязаниями на ведущую роль в новом движении, хотя он и подписал воинственную «Грамоту» — начальный манифест «Центрифуги». Не соперничество с уже определившимися лидерами футуризма, не оспаривание у них прав — Пастернаком руководило стремление быть самим собой, он очень скоро отстранился от борьбы и вообще от футуризма. Чрезвычайным событием для него был не футуризм как направление, а персонально Маяковский. По словам Пастернака, сказанным позже, в «Охранной грамоте», он пошел на сознательную ломку и «ограничение» своей поэтической манеры, дабы избежать сходства с поразившим его Маяковским. Именно в период «Центрифуги» Пастернак формирует свою «неромантическую поэтику» — основу всех его последующих поэтических открытий.

«Мезонин поэзии» существовал совсем недолго. Вся его история, заключающаяся в выпуске трех альманахов, уместается во второй половине 1913 г. Кроме В. Шершеневича, в группу входили Лев Зак, Константин Большаков, Рюрик Ивнев (М. А. Ковалев), Сергей Третьяков, Борис Лавренев. Очевиден внешний характер этого союза, где главную роль играли издательские интересы. «Мезонин» даже не выступил с групповым манифестом. Заменившие манифест статьи М. Россиянского (Л. Зака) «Перчатка кубофутуристам» и В. Шершеневича «Открытое письмо М. М. Россиянскому» касались единственной, хотя и главной, проблемы — отношения к слову. Оставляя логику и науке семантику слова и не удовлетворяясь кубофуту-

ристическим восприятием слова со стороны звучания, Л. Зак и Шершеневич предлагали: первый — обогащенное ассоциативными рефлексам «слово-запах», второй — ключевую для него формулу «слово-образ», отдаленно предшествовавшую программе имажинизма.

«Центрифуга», возникшая в 1914 г., держалась дольше других футуристических групп — до начала 20-х гг. В нее входили Сергей Бобров, Николай Асеев, Борис Пастернак, Иван Аксенов, Григорий Петников, Божидар (Б. П. Гордеев), Федор Платов, Борис Кушнер. Фактически присоединился к ней после прекращения деятельности «Мезонина поэзии» К. Большаков. Были и эпизодические участники.

Ядро «Центрифуги» сложилось загодя. С. Бобров, Н. Асеев, Б. Пастернак объединились еще до того, как примкнули к футуризму, — в группе «Лирика», сохранявшей связи с символизмом. И в «Центрифуге» они остались верны круговой поруке, которая значила для них не меньше, чем сходство творческих устремлений. Бобров, по воспоминаниям Пастернака, был заводилой в споре с другими течениями футуризма и настойчиво вовлекал в эти разборки своих друзей, которые, особенно Пастернак, по складу своему не были полемистами.

Критики отмечали, что членам «Центрифуги» присущи «солидная эрудиция» и «культурные поиски». С. Бобров изучал поэтов пушкинской эпохи; в круг интересов И. Аксенова входили живопись, музыка, математика; Божидар написал стиховедческую книжку «Распевочное единство» (М., 1916).

Обозвав (в «Грамоте») своих оппонентов по футуризму пассаистами, поэты «Центрифуги» сами куда откровеннее опирались на традиции. Пастернак в статье «Черный бокал» рассматривает футуризм в преемственной связи с импрессионизмом и символизмом — как «импрессионизм вечного», Лирику с большой буквы. Утверждая, что футуризм вовсе не претендует на «приготовление истории к завтрашнему дню», Пастернак видит в Истории и Лирике две крайности Жизни, которые особым образом взаимодействуют. Суть мысли Пастернака заключается в том, что История претворяет вечную, для всех времен тождественную Жизнь в определенный уклад «новой эпохи» (в «новую неволю»), а Лирика, наоборот, преобразует временное в вечное, возвращает к первоосновам, восстанавливает «Оригинал в идеальном смысле». Поэтому сама категория Лирики для Пастернака внутренне родственна по-

нятиям из привычного философско-эстетического лексикона («платоно-шопенгауэровские» идеи, архетипы, идеал).

Главным предметом теоретического осмысления и была для поэтов «Центрифуги» лирика: ее они создавали и ее же стремились определить. Конкретнее — они решали вопрос о динамическом соотношении в пределах стихотворения тематически обозначенного целого и достаточно автономных, как бы отпочковывающихся от целого, обостренно-выразительных деталей. Трудно утверждать, но, может быть, в самом названии «Центрифуга» как-то заложена эта проблема: целое — движение — составные. Бобров сформулировал понятие «лирический простор» и структурировал пространство стихотворения за счет ломки ритма, дозировки рифмы, введения в стихи разнообразных терминов (вплоть до математических). У Асеева важно подключение в лирическую тему «посторонних» (зачастую мнимых) источников. Пастернак особо выделял у него анахронистические варианты — романтический «тон преданья», «таинственность самоутверждающегося апокрифа» (*Пастернак Б.* Николай Асеев. «Оксана»: Стихи 1912–1916 годов // Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1991. Т. 4. С. 361–363). Сам Пастернак последовательно, шаг за шагом, осваивал идею целого и взаимозаменяемости его частей. Эта идея имела для него самое широкое мировоззренческое значение и преломлялась в поэтике как принцип «взаимозаменяемости образов», их «движущегося языка» в объеме целой «мысли» или целой «картины» произведения. Акцент у поэтов «Центрифуги» перемещался со «слова как такового» на интонационно-ритмические и синтаксические структуры. Достаточно вспомнить, например, знаменитую пастернаковскую «Метель» с неповторимой «раскачкой» ритма и, соответственно, темы. Особую организующую роль в стихах Пастернака начинает играть синтаксис, способный «держат» стихотворение, не дать ему рассыпаться хаосом разделенных, логически не связанных образов.

«Центрифуга», самая «интеллигентская» и «филологическая» из футуристических групп, составила, по существу, третье главное течение русского поэтического футуризма.

С началом мировой войны демарши футуризма резко ослабевают, футуристы ищут контакта с символистами (совместный сборник «Стрелец»), добиваются сочувственной оценки М. Горького, печатаются в посторонних изданиях. В 1915 г. почти общим в критике стало мнение о конце футуризма. Декабрем 1915 г. помечен альманах «Взял. Барабан футуристов»

со статьей Маяковского «Ложка дегтя». Маяковский утверждал, что «футуризм мертвой хваткой ВЗЯЛ Россию», но одновременно признавал конец футуризма как этапа анархизма и разрушения старой культуры. «Да! футуризм умер как особенная группа, но во всех вас он разлит наводнением. <...> Первую часть нашей программы разрушения мы считаем завершенной. Вот почему не удивляйтесь, если сегодня в наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего...» (наст. изд., с. 773). Эта программа «зодчества», жизнестроения средствами искусства развернется позже, в другую эпоху и под другим флагом — в ЛЕФе 1920-х гг.

Серьезные попытки продолжить футуризм были предприняты вскоре после революции группами «41°» (Тифлис) и «Творчество» (Владивосток — Чита). Эти группы, имея общую основу (организаторами их были ветераны футуризма), направили свои усилия в разные стороны. И оба направления подводили под футуризм определенную черту. Группа «41°» (А. Крученых, И. Зданевич, И. Терентьев, Н. Чернявский) преимущественно пыталась по линии «не что, а как», доводя ее до предела, — создавала заумную поэзию «как обязательную форму воплощения искусства» (наст. изд., с. 885; о «41°» см.: Циглер Р. Группа «41°» // Russian Literature. 1985. XVII, 1. P. 71–86). Группа «Творчество» была решительна в другом отношении — она прониклась духом революционной действительности и, подобно центральным комфутам (коммунистам-футуристам), искала прямого союза с революционной властью. Не случайно члены «Творчества» Н. Чужак, Н. Асеев, С. Третьяков, П. Незнамов, В. Силлов войдут потом в круг активных участников или соратников ЛЕФа.

2

Мировоззрение футуристов не было единым. В критике его чаще всего сводят к обладавшей относительным единством позиции кубофутуристов, но и в этих пределах трудно сблизить, к примеру, Маяковского и Е. Гуро.

Общим местом и привычкой стало определять футуризм как искусство переломной, катастрофической эпохи войн и революции в России. Но именно это утверждение требует если не пересмотра, то существенного уточнения.

Размах футуризма приходится на 1913 год, который и помимо футуризма отмечен целым рядом произведений весьма радикального свойства. Достаточно вспомнить, что в 1913 г.

появились «Опавшие листья» В. Розанова, «Уездное» Е. Замятина, начал печататься «Петербург» А. Белого... Это тот самый «Девятьсот тринадцатый год», который воссоздан А. Ахматовой в «Поэме без героя». Среди многих масок в поэме появляется и персонаж футуристического плана — тот, кто «полосатой наряжен верстой» (желтая кофта Маяковского была с черными полосами), но он лишь один из участников карнавала, включившего в себя представителей *разных* направлений и *разных* искусств. Этот карнавал исполнен тревоги, но не меньше в нем размаха, игры на грани полной свободы, когда «все можно». В картине, нарисованной в «Поэме без героя», даже проглядывает, с оттенком осуждения, мысль, что вся эта арлекинада, апокалипсическая игра, в которой принимал участие и сам автор, имела самодостаточный характер и заслоняла реальный ужас надвигающихся событий «не календарного — настоящего Двадцатого века» («Сколько гибелей шло к поэту, / Глупый мальчик, он выбрал эту...»).

И другое дело, что футуристы, в первую очередь кубофутуристы, в силу нигилистических свойств своего сознания «хотели» потрясений и призывали к потрясениям. Их искусство, основанное на сломе традиции, на идее исчерпанности прежней культуры, было готово, хотя бы на словах, к любому слову в самой жизни. И когда происходили чрезвычайные события — война, революция, — футуристы, задним числом, объявляли себя их пророками.

Вот, например, два высказывания Маяковского о задачах новой живописи, разделенные всего лишь полугодом. Первое — в статье «Живопись сегодняшнего дня» (весна 1914 г.): «Дублирование жизни? Зачем? Каждый день, надрывая зрачки на кричащих красках жизни, гоняясь глазами за змеиными линиями движения, уставая над формами цифр и букв, вы хотите не новой усталости от второй такой же жизни, а отдыха, игры для глаза. <...> Возьмите от жизни элементы всякого зрительного восприятия, линию, цвет, форму и, закружив их танцем под музыку сегодняшнего дня, — дайте картину» (Маяковский. Т. 1. С. 288). Маяковский ли это? — отдых, игра, танец... И второе высказывание — в статье «Штатская шрапнель. Вравшим кистью». (Между ними — начало мировой войны.) Обращаясь к «Репиным, Коровиным, Васнецовым», Маяковский заявляет:

«Вчера еще на выставках вы брюзжали около наших картин, картин крайних левых: „Сюжетца нет, надо с натуры писать, господи, вы правды не ищите, это учебник геометрии, а не картина“.

Сегодня же попробуйте в лаптях вашей правды подойти к красоте. Даже в жизни сегодняшней нет ничего правдашного. <...> Эй вы, списыватели, муравьиным трудом изучившие натуру, сосчитайте, сколько ног у несущейся в атаку кавалерии, нарисуйте похожей яичницу блиндированного поезда, распанную секундой бризантного снаряда!» (наст. изд., с. 766).

Речь в обоих случаях идет об одной и той же живописи. А трактовки если не противоположные, то по меньшей мере разные. Очевидна типичная для футуристов переоценка и подтасовка фактов для утверждения своей пророческой роли, применительно к новым обстоятельствам жизни.

В советское время некоторые бывшие футуристы и отдельные исследователи «левого» искусства стремились представить футуризм в роли провозвестника революции, обновившей мир. Они даже, в данном вопросе, не совпадали с официальной идеологией, осудившей футуризм как направление мелкобуржуазное и декадентское.

С другой точки зрения, за пределами советской идеологии, связь футуризма с революцией рассматривалась в значении негативном: футуристы, по этой версии, активно содействовали разрушительному хаосу, который в конечном счете поглотил Россию. Вырисовывалась мысль о родстве художественного нигилизма с нигилизмом историческим.

В широком потоке поэзии футуризма до 1917 г. идея социальной революции практически отсутствует. Хлебниковская тема «восстания вещей» и «Сарынь на кичку!» В. Каменского имеют к ней весьма отдаленное отношение. Огромным революционным потенциалом обладал единственный из лидеров футуризма — Маяковский, но это очевидно с учетом стихов, вычеркнутых цензурой из «Облака в штанах» и неизвестных дореволюционному читателю, а также в свете дальнейшего пути Маяковского. После революционных событий 1917 г. футуристы должны были как-то «самоопределиваться». Они и определялись, очень по-разному, и лишь немногие оказались в боевой революционной группе Маяковского. Восприятие революции Хлебниковым слишком специфично, чтобы считать его показательным для футуризма в целом, к тому же оно вовсе не является однозначным, если учесть такие поэмы Хлебникова, как «Ночной обыск» и «Председатель чеки», а также трагическую позднюю лирику.

Бунт футуристов разворачивался в искусстве, и главный вопрос заключается в том, как он соотносим (и может ли быть

соотнесен) с социально-историческими катаклизмами. У деятелей художественного авангарда XX в. не было единогласия на этот счет.

Василий Кандинский стремился создать идеальную беспредметную «Композицию». Он мыслил ее как повторение космоса, «грохочущее столкновение различных миров», но связывал абстрактную живопись не с социально-общественными потрясениями — скорее с нравственной эволюцией христианства (см.: Кандинский В. В.: 1902–1917: <Текст художника>. М., 1918). В. Шкловский в 1923 г., в пору создания Лефа, считал глубокой ошибкой попытки установить эквивалент между социальной революцией и революцией в формах искусства (см.: Шкловский В. Ход коня. М.; Берлин, 1923. С. 36). Игорь Стравинский решительно возражал против применения к искусству самого термина «революционный», потому что искусство «конструктивно по самой своей сути», а революция обозначает «состояние смуты и насилия» (цит. по: Ланн Ж. К. Русский футуризм // История русской литературы: XX век. Серебряный век. / Под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды и Е. Эткинда. М., 1995. С. 533). Отказался признать революционность футуризма Б. Лившиц в «Полутораглазом стрелце».

Противоположная тенденция сказалась в стремлении идеологизировать форму искусства, сблизить поэтику и политику. Большую настойчивость в этом деле проявил Маяковский. Началось все с заявления по преимуществу эмоционального: «Можно не писать о войне, но надо писать войною!» (статья «Штатская шрапнель. Вравшим кистью», 1914), а привело к решительной формуле Маяковского 1918 г., в которой декларировались, в нерасторжимой связи, сразу две революции — «революция содержания (социализм-анархизм)» и «революция формы (футуризм)» (Маяковский В. Открытое письмо рабочим; наст. изд., с. 780). В трансформированном виде эта тенденция сохранилась в позиции Лефа, уже за пределами футуризма, и здесь возникли новые, на первый взгляд неожиданные, положения. Вульгарно-социологическая рапповская критика по-своему использовала методологию тех «левых», которые сближали поэтику и политику. А точнее говоря — сами «левые» этого направления дали определенный повод отплатить им той же монетой. Пришло время, и резкая формальная новизна стала оцениваться как свидетельство буржуазного индивидуализма, «контрреволюционного» по своему существу, — на той же методологической основе, но с переменной знаков.

Так или иначе, проблема «футуризм и революция» была в свое время гипертрофирована, раздута и подминала под себя другие, не менее важные проблемы.

Крайности и натяжки неизбежно возникают и тогда, когда речь заходит о связях футуризма с философской и научной мыслью эпохи. В самом начале футуризма «сумасшедший доктор» Николай Кульбин читал специальные лекции на эту тему и самих футуристов просвещал на предмет их соответствия научно-технической революции. Позже об этом соответствии немало писали наши и зарубежные искусствоведы и литературоведы. В ряду мировоззренческих предпосылок футуристического искусства назывались концепция мирового энергетизма В. Оствальда и открытие рентгеновских лучей, рождение авиации, новые теории в психологии, лингвистике и многое другое. Философско-эстетический аспект усматривался в том, что перед художником начала века открывался потрясающий мир: материальные объекты становились проницаемыми, рушились традиционные представления о пространстве и времени, вселенная стала восприниматься как энергетическая система, и аналогом ее служил внутренний мир художника, выражающий себя в небывалых сочетаниях слов, красок, предметов, линий.

Сами футуристы (поэты и художники) могли осознавать свое формотворчество в каком угодно (космическом, метафизическом и т. д.) ключе. Они конечно же интересовались новейшими идеями и ориентировались на них (заумь в аспекте фрейдизма, например). Они вообще (Хлебников особенно, но не он один) охотно ссылались на мыслителей и ученых. Только важна при этом и другая сторона.

Небывалый мир открывался перед художниками разных направлений, никаким особым приоритетом и преимуществом футуристы в данном случае не обладали. Символистов Брюсова и Белого новейшие теории и открытия затронули ничуть не меньше, и символистское сознание было по-своему больше готово к их восприятию. «Астральным романом» назвал Николай Бердяев «Петербург» А. Белого и интерпретировал его как новое художественное открытие космического бытия. «У А. Белого есть лишь ему принадлежащее ощущение космического расплавления и распыления, декристаллизации всех частей мира, нарушения и исчезновения всех твердо установившихся границ между предметами» (*Бердяев Н.* Кризис искусства. М., 1918. С. 38). Это направление анализа развито в современном литературоведении. Л. Долгополов в книге «Андрей Белый

и его роман „Петербург“» (Л., 1988) строит исследование на утверждении, что Белый жил одновременно в двух измерениях, в двух мирах — в предметном, исторически-конкретном мире и в мире космическом, вневременном. Причем второй мир Белый и его персонажи воспринимали не абстрактно-мистически (сверхчувственно), а тоже чувственно, осязаемо, почти физиологически. Именно в этой прямой осязаемости «второго пространства» можно увидеть отступление Белого от ортодоксального символистского двоимирия с системой «подобий», шаг в сторону «футуристической» космогонии. Тем более что одновременно в «Петербурге» это «мозговая игра», которую ведут и автор, и герои, она обозначает себя через словесную игру, вплоть до слов-перевертней: Шишнарфне (фамилия) — Енфраншиш. Н. Бердяев и относил роман Белого к очень широко трактуемому футуризму. «Первым футуристом» считает Белого американский исследователь футуризма В. Марков.

И все же Белый оставался мистиком и символистом, не утратившим чувства изначальной тайны бытия. А искусство футуристов во многом основано на дискредитации этой изначальной тайны, на отказе от традиционной духовности, символически бравшей мир целиком, в его высшей целесообразности и полноте. Знаменитые в то время слова «материя исчезла» плохо вяжутся с искусством футуризма, которое оставалось материально-чувственным даже тогда, когда доходило до абстракции и зауми.

У лидеров русского футуризма Хлебникова и Маяковского самые глобальные, всемирного масштаба идеи заземляются, материализуются как реальная программа на будущее — это утопия, фантастика, но не мистика.

В системе Хлебникова центром таких построений была идея управления временем. Историческое время — процесс от прошлого к будущему — для Хлебникова безусловно существует: он это время «считал», отражал, предугадывал. И все же для Хлебникова это еще не «все» время. «Полное» время как бы устремлено (от субъекта) не в одну сторону, а в обе сразу, вперед-назад; оно будет обретено тогда, когда человек будет жить сразу во «всех» временах — в «прошлом», «настоящем», «будущем» (категории для такого измерения достаточно условные).

Идея перехода в новое измерение — во времени, а не в пространстве — является ключевой у Хлебникова. Однако резкие противоположения («люди времени» *против* «людей пространства») на деле несут у него не разрыв, а возможность

новой связи. Хлебников не «отменял» пространство, он искал его новых соотношений со временем в слитной формуле «время-пространство». Он грезил искусством с «верой 4-х измерений», которое соединит Восток и Запад, рванется в будущее и воскресит прошлое, то есть призвет на помощь будущему глубинные пласты народного творчества, как он считал, утраченные и забытые искусством в пору профессионального художества. Это искусство, может быть, уже и не искусство в собственном значении, оно вбирает самые разнообразные направления мысли и эксперимента, не заботясь о своей специфике, исключительности, но всему придавая поэтический ореол. Одновременно в разные стороны устремляется хлебниковская мысль, ища предела, однако, не в бесконечном разбегании смыслов, а в созвучии противоположных полюсов — расчета и стихии, «числа» и «зверя», ума и детства. Он само слово *разлагал* на простейшие смысловые элементы и возвращался назад, к «праязыку» — а в итоге ему виделось *восстановление* языка, универсальный язык будущего, ближайшее и необходимое условие всемирного единения. В настоящем издании представление об этих идеях дают манифест «Труба марсиан» (ввиду несомненного авторства Хлебникова помещенный в разделе кубофутуризма) и, конечно, итоговая теоретическая работа Хлебникова «Наша основа».

Грандиозный синтез, задуманный Хлебниковым, был рассчитан в масштабах человечества. Здание будущего заполнялось плотно и пестро — натурфилософией, научными гипотезами, бытом и культурой разных эпох и т. д. Строился храм нового всеохватного разума, который в конечном счете замещал Бога. С Богом у Хлебникова сложные отношения, встречаются у него и богоборческие мотивы, но они мало затронуты романтизмом, не перерастают в прямое, лицом к лицу, единоборство с Богом. Вернее будет сказать, что религия была для Хлебникова одной из составных нового миропонимания, в соответствии и связи с другими составными: «Я тихо радовался, что Будда был искусен в исчислении атомов» (Собрание произведений Велимира Хлебникова: В 5 т. Л., 1930. Т. IV. С. 116).

Богоборческая линия представлена в футуризме Маяковским.

С чрезвычайной дерзостью, сравнимой разве что с дерзостью Ницше, Маяковский приписал свое самоощущение некоему человеку вообще, чудо-человеку, предтече будущего. Он не размышлял долго над местом человека в мироздании — он ре-

шитительно, раз и навсегда определил это место: конечно в центре. Б. Пастернак считал, что Маяковский продолжил линию «младших бунтующих героев» Достоевского (в «Докторе Живаго» названы Раскольников, Ипполит и герой «Подростка», добавим Кириллова и Ивана Карамазова). С поразительной быстротой, почти мгновенно Маяковский проделал путь от первых вызывающих заявлений до глобальной идеи человека на месте Бога, идеи человекобожия, требующей пересмотра целого миропорядка. Идея эта для него — не теоретическая, а непосредственно творческая, но она в русле характерных для эпохи религиозно-философских проблем. Отметим также, что эта жажда «переделки» миропорядка явилась одной из важнейших предпосылок революционности Маяковского.

Связь с художественными традициями очевидна у футуристов в пределах их наиболее «ударных», ультрасовременных тем, поддающихся экстраполяции, осознанию в мировоззренческом (теоретическом) плане. Например — в показе города.

Н. Харджиев передает свидетельство А. Крученых, что в 1912–1913 гг. в кругу футуристов наизусть повторяли из гоголевского «Невского проспекта» то место, где город «участвует» в потрясении героя повести — художника Пискарева: «Тротуар несея под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу и албарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз» (*Гоголь*. Т. 3. С. 19). «Гилейцев» восхищала эта обнаженная «структурность» динамики, движения, напряженно-экспрессивная и одновременно сохранившая веселые парадоксы фольклорного лубка. Не Петербург — Витебск Марка Шагала!

Стихи футуристов о городе дают понять, какое значение имели для них Брюсов и Блок. «Конь блед» Брюсова открыл в нашей поэзии длинный ряд городских фантазмагорий, соединяющих посредством свободных ритмов шум и блеск города, движение неисчислимых толп и апокалипсические видения. Футуристы, как правило, снимали мистические акценты, зато усиливали чувственную откровенность фантастических образов и картин, придавая им при этом пародийный оттенок.

Образ города у футуристов изобилует «природными» сравнениями: город куда-то «лезет», «летит», содрогается, как живое существо. Это вносит поправки в упрощенное представление о футуризме как искусстве урбанистическом. Решительное

суждение на этот счет высказывает Р. Дуганов: «...Как ни странно это может показаться, эстетика футуризма с его машинностью, урбанизмом, рационализмом и т. д. и т. п. в конечном счете или, вернее, в своем первоначале была *эстетикой природы*» (Дуганов Р. Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990. С. 121–122). Природа для футуристов, продолжает свою мысль Дуганов, «не храм и не мастерская», она «вполне и окончательно субстанциальна», она — энергия.

Наверное это так, с учетом, что ориентация на природу (на традицию) не отменяла принципиального в теоретическом плане тезиса футуристов, что новое искусство начинается с нуля.

Нет прямого смысла подсчитывать, сколько стихов написали футуристы о городе и сколько о живой природе. Предметно-тематические различия перекрываются объединяющей спецификой футуристического отношения к слову. И если все это о природе, единой космической природе, то и она предстает в особом аспекте: слово, язык наделяют эту природу «структурностью», придают ей черты природы рукотворной, как бы заново творимой из самого языка.

3

Одним из главных принципов футуристического искусства является принцип затрудненной формы (трудно пишется — трудно читается). Сама структура произведения содержит ряд специфических условий, выполнение которых необходимо для его понимания. Далеко не всегда усилия читателя бывают вознаграждены, затрудненность может оказаться холостой, надуманной — зато какая радость открыть для себя действительно небывалый мир, проникнуть в большой поэтический секрет, который, кстати, покажется в итоге совсем несложным, совсем даже и не секретом.

Великим открытием в поэзии XX в. явилась зрелищная, «материализованная» метафора Маяковского.

Один из исследователей Маяковского, Н. Калитин, остроумно заметил, что Маяковский, разворачивая метафору, «забывает» про троп (Калитин Н. Слово и время. М., 1967. С. 51). Он рисует фантастическую по форме и грубо реальную в психологическом смысле картину, исходя из буквального значения слова, включенного в метафорический, иносказательный контекст («пляска нервов» или «пожар сердца» в «Облаке в штанах»). Когда Маяковского спрашивали, что он сам чувствует, читая свои стихи, он отвечал: «А я все вижу». Поэт зрительного,

живописного мировосприятия, он конечно же видел, буквально видел свои фантастические метафоры. И мы вместе с ним должны увидеть (представить сцену), как «пляшут нервы» его героя, «большие, маленькие, многие», — пляшут так, что у них «подкашиваются ноги», а в нижнем этаже рушится штукатурка; как герой пытается «выскочить» из горящего дома-сердца — из собственной грудной клетки: «Дайте о ребра опереться!»

В философско-поэтической системе символизма метафора (не только на классической своей высоте, когда она не метафора, а символ, но и метафора проходная, собственно «художественная», выразительная) есть незатухающий, на тысячу ладов возобновляемый вопрос о связи человеческого «я» и мирового «не-я», она приоткрывает краешек вселенской тайны, объемлющей человека.

По-другому у Маяковского. Реальное, чувственное, физическое самоощущение человека распространяется у него на весь мир, человек охватывает вселенную (а не наоборот), — предметы, «вещи», явления втянуты в душевную жизнь и как бы продолжают человека в этом единственном, всепроникающе-материальном мире.

Трудно предположить, что Маяковский в своем поэтическом новаторстве руководствовался какой-то теорией или хотя бы стремился осмыслить его в теоретическом ключе. Как художник он прекрасно знал, что он делает («А я все вижу»); теоретическое осмысление того, что это поэтика на уровне миропонимания, обозначилось позже, в процессе научного постижения творчества Маяковского.

А вот Пастернак сам мыслил теоретически, когда уже в первой своей статье («Вассерманова реакция», 1914) утверждал, что в современной поэзии «может быть оправдана метафорически» связь не по сходству, а по смежности (Пастернак Б. Вассерманова реакция // Пастернак Б. Собр. соч. Т. 4. С. 353–354), и тем закладывал основы своего метонимического, по определению Р. Якобсона (см.: Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 324–338), миропонимания. (Сам Пастернак пользовался одним понятием — метафоры, но толковал метафору в значении универсальном, как иносказание, применительно не к стилю, а к природе искусства; в таком понимании она объемлет, «вбирает» в себя другие тропы.)

Принцип затрудненности проявляется у футуристов в разных компонентах формы. Они нарочито смешивали элементы

разных языковых стилей, архаизмы, просторечие, неологизмы, заумные слова. Они бравировали тем, что «разрушили» синтаксис, хотя, скажем, произведения «дичайшего» из футуристов — А. Крученых — не изобилуют нарушениями синтаксических норм (их больше у С. Боброва, Г. Петникова, Божидара). Д. Бурлюк в какой-то момент надумал опускать предлоги. Многие футуристы «упразднили» знаки препинания. Специфические варианты различаются функционально, но есть в теории футуризма и специальный термин, определяющий направление и состав этих опытов, — «словесная масса». В «непрерывности словесной массы», особенно подчеркнутой отсутствием знаков препинания, футуристы видели космическую сущность. «Погружение в стихию языка» для них — это «не архаика, а практика космологии, не допускающая для себя никакого измерения временем» (*Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989. С. 488*).

Подробную теоретическую трактовку у лидеров футуризма получили заумь (как предел Самоценного Слова) и словотворчество.

Заумь в искусстве футуризма — явление не центральное, но принципиальное. В ней, можно сказать, заключены крайности, полюса — начало и конец. В том смысле, что заумь знаменует конфликтующую с разумом основу творчества (А. Крученых: «мысль и речь не успевают за переживаниями вдохновенного» (*Крученых А. Декларация слова, как такового. СПб., 1913; наст. изд., с. 717*)), а на другом конце — заумь разбивает оковы разума уже в дальней перспективе, намечает максимальные возможности творчества. В. Хлебников доходил до утверждения, что «заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей. Умные языки уже разъединяют» (*Хлебников В. Наша основа; наст. изд., с. 788*). Тенденция к зауми заложена в основополагающем принципе футуризма — разрушении норм существующего языка, которым искусство по необходимости пользуется.

И в то же время заумь — это нечто совсем другое по сравнению с существующим языком, переход в новое измерение. В. Хлебников: «Заумный язык значит находящийся за пределами разума» (Там же; наст. изд., с. 787). А. Крученых: «Ранее было: разумное или безумное; мы даем третье — заумное, — творчески претворяющее и преодолевающее их. Заумное, берущее все творческие ценности у безумия (почему и слова

почти сходны), кроме его беспомощности — болезни» (*Крученых А. Ожирение роз: О стихах Терентьева и других. <Тифлис, 1918>. С. 14*).

В теории, разработанной Хлебниковым и Крученых, заумь связана со словотворчеством, составляет его последний, качественно новый этап. «Словотворчество учит, — писал Хлебников, — что все разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, заменяющих семена слов. <...> Вся полнота языка должна быть разложена на составные единицы „азбучных истин“...» (*Хлебников В. Наша основа; наст. изд. с. 781*). Вокруг исходной составной единицы («звуко-вещества») Хлебников выращивал целые гроздья неологизмов («Заключение смехом»). Или, «заменив в старом слове один звук другим», прокладывал «путь из одной долины языка в другую» (*правительство — нравительство; боец — поец* и т. д.). Он много фантазировал на предмет смыслового значения отдельных звуков (фонем): Ч, В, Х, М, Л, К... На этой основе он и строил свою теорию зауми:

«Заумный язык исходит из двух предпосылок:

1. Первая согласная простого слова управляет всем словом — приказывает остальным.
2. Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка» (Там же; наст. изд., с. 787).

Крученых подчинял свои заумные опыты локальным задачам и одновременно, начиная с «Декларации слова, как такового» (1913), разрабатывал для зауми общие теоретические основания. В поздней декларации «Фактура слова» (1922) он писал:

«*Структура* слова или стиха — это его *составные* части (звук, буква, слог и т. д.) обозначим их а — b — c — d.

Фактура слова — это *расположение* этих частей (а — d — c — b или b — c — d — a или еще иначе), фактура — это *делание* слова, конструкция, наложение, расположение тем или иным образом слогов, букв и слов» (наст. изд., с. 794).

Фактура, по логике Крученых, создается из свободной комбинации готовых языковых элементов или «делания» заумных (лишенных смысла) слов. Говоря о *звуковой фактуре*, он приводит как пример «тяжелой» фактуры две строчки Хлебникова с очевидной перестановкой слов: «табун шагов / чугун слонов» (ср.: чугун шагов / табун слонов), а в качестве фактуры «тяжелой и грубой» — свое знаменитое «Дыр бул щыл...»

Принцип Хлебникова — семантический, Крученых больше акцентирует эмоциональное воздействие слова. Но разница не такая уж решающая: оба исходят из чувственной природы слова и берут за основу его звуковую сторону. Их позиции могут поменяться местами. Хлебников писал: «Если различить в душе правительство рассудка и бурный народ чувств, то заговоры и заумный язык есть обращение через голову правительства прямо к народу чувств...» (Хлебников В. <О стихах> // Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 634). Крученых со своей стороны, в нарушение главного принципа зауми, мог предложить «интеллектуальную» загадку — заумный ребус, который вроде бы (лишь частично?) может быть разгадан: «е ую / о е и а о / о а / о а е и е я / е у и е и / и и и е и и и». Стихотворение называется «Высоты». «За этим рисунком из гласных, — пишет В. Марков, — довольно отчетливо проступает „Верую во единого Бога“, кончая словами „видимым [же всем] и невидимым“» (Марков В. Трактат о трехгласии // Марков В. О свободе в поэзии: Статьи. Эссе. Разное. СПб., 1994. С. 334).

А. Амфитеатров в «Заметке», опубликованной в «Русском слове» 23 января 1914 г., говорил, что «истинный золотой век стихотворного футуризма цвел 50 лет тому назад в мещанских слободках и улочках» — тогда в Орле, Мценске, Калуге, Туле или Епифани сочиняли: «Чинги дрынги, мой фетон, Чинги дрынги, фарафон». Футуристы-заумники должны были принять это замечание в похвалу себе. Они сознательно ориентировались на детскую считалку, древние загадки, чародейные заговоры и напевы — русалки Хлебникова в стихотворении «Ночь в Галиции» поют на заумном языке по «учебнику Сахарова» (по «Сказаниям русского народа» И. П. Сахарова). Р. Якобсон вспоминает, что он обсуждал с Хлебниковым законы русских сектантских глоссолалии и магических заклинаний. И приведенный опус Крученых находит отдаленное пояснение в письме Р. Якобсона к Крученых, написанном в начале февраля 1914 г.: «Вы спрашивали меня, где приходилось мне встречать стихи из гласных. Как образцы таковых интересны магические формулы гностиков» (Якобсон-будетлянин: Сб. материалов / Сост., подгот. текста, предисл. и коммент. Б. Янгфельдта. Stockholm, 1992. С. 73).

В противовес насмешкам и возмущению критики по поводу зауми футуристов прозвучал голос В. Шкловского в статье «О поэзии и заумном языке» (1916). А теперь мы знаем, что из современников футуризма самую основательную трактовку

и оценку зауми дал Павел Флоренский в работе «Антиномия языка», написанной в 1918 г. (опубликована много позже). Он применил к зауми широкий философско-лингвистический подход.

Опираясь на теорию Вильгельма Гумбольдта, Флоренский говорит об антиномии языка, которая проявляется в единстве его противоположных свойств. С одной стороны, «в языке все живет, все течет, все движется», «человек — творец языка», он «божественно свободен в своем языковом творчестве, всецело определяемом его духовной жизнью, *изнутри*» (Флоренский П. Антиномия языка // Флоренский П. А. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2: У водоразделов мысли. С. 155. В дальнейшем ссылки на это изд. см. в тексте, с указ. стр.). С другой стороны, язык имеет «монументальный характер», его правила «даются историей как нечто готовое и непреложное. Языком мы можем пользоваться, но отнюдь мы — не творцы его. Пользуясь же языком — достоянием народа, а не отдельного лица — мы тем самым подчиняемся *необходимости...*» (с. 155). «Нет индивидуального языка, который не был бы вселенским в основе своей; нет вселенского языка, который не был бы в своем явлении — индивидуальным» (с. 164).

С этих позиций Флоренский оценивает словотворчество и заумь футуристов. Он с пониманием относится к словоновшествам, образованным по аналогии с уже существующими грамматическими формами или имеющим орнаментальный характер, и приводит в качестве убедительных примеры из В. Каменского, И. Северянина, В. Хлебникова, Е. Гуро. Другое дело заумь. Флоренский признает право на такого рода творчество. Лично ему нравится «Дыр бул щыл...» А. Крученых: «...что-то лесное, коричневое, корявое, всклокоченное, выскочило и скрипучим голосом „р л эз“ выводит, как немая дверь. Что-то вроде фигур Коненкова» (с. 184). Однако Флоренский считает законным и противоположное, отрицательное восприятие. Более того, по мнению Флоренского, если заумник последователен, «если он воистину и насквозь за-умен и потому бес-словесен в своем творчестве, *то и сам он не знает*, что долженственно воплотиться у него в звуке, а потому не может и судить — воплотилось ли» (с. 183). Заумники подчеркивают лишь одну сторону языка и потому вступают в противоречие с языком. «Когда начисто сглаживается антиномия языка, то тем самым начисто уничтожается и самый язык» (с. 186).

В целом же Флоренский ценит смелость футуристов, признает их приверженность и родственность изначальной (дологической) стихии языка, в которой они ведут себя «как дома».

В декабре 1915 г. на художественной выставке «0, 10» («ноль-десять», что значит: Ноль. Десять художников) был представлен «Черный квадрат» Малевича. Александр Бенуа писал: «Без номера, но в углу под самым потолком, на месте святом, повешено „произведение“... г. Малевича, изображающее черный квадрат в белом обрамлении. Несомненно, это и есть та „икона“... то „господство над формами природы“, к которому с полной логикой ведет не одно только футуристическое творчество... но и вся наша „новая культура“... с ее царством уже не грядущего, но пришедшего Хама» (Речь. 1916. 7 янв. С. 3). Для самого Малевича созданный им супрематизм тоже был возвращением к «нулю», но к такому «нулю», который является «зародышем всех возможностей», от которого начинается новое, истинное познание природы, Бога, гармонии. Новый разум, по Малевичу, «может быть назван заумным» — открывается аналогия между беспредметной живописью и поэтической заумью. Творческая дружба не случайно связывала Малевича прежде всего с А. Крученых.

* * *

Кого сегодня напугает «Черный квадрат» Малевича, когда «футуристичны» эстрада, дизайн, реклама? Авангард, оказывается, может стать вполне ручным и доступным, на уровне ширпотреба.

Кубиста Пикассо щедрее всех оценил Ле Корбюзье: Пикассо, по его словам, дал толчок архитектуре XX в.

Корифеи русского поэтического футуризма Хлебников, Маяковский, Северянин, Крученых оказали — каждый по-своему — чрезвычайно воздействие на поэзию, а в читательский (любительский) обиход входили в сопровождении легенды, смеси былей и небылиц.

Теоретические идеи футуристов, их отношение к слову, форме и особенностям текста так или иначе отозвались в структуральной методологии XX в.

Футуризм обозначил свое место и значение в истории литературы. Далеко идущие последствия имела глобальная футуристическая идея освобождения слова. Причем раздражителями, стимулирующими последующие поэтические поиски,

были и яркие достижения футуристического творчества, и сомнительные эксперименты, направленные всецело на сокрушение «правил», проникнутые художественным нигилизмом. В определенном смысле такие встряски, включая опыты «разрушения эстетики», полезны для искусства, в конечном счете полезны: они укрепляют его самосознание.

Футуризм не мог замкнуться в себе и продолжаться как специфическое, отдельное литературно-художественное направление — он должен был трансформироваться во что-то другое, перемешаться с жизнью, предстать в ее формах, даже и безотносительных к искусству. С самого начала футуризм был не только искусством — он был общественным поведением, освобождением от норм в широком масштабе, не только от предлогов и запятых. Очевидна разрушительная сила футуризма, и очевидно, с другой стороны, что футуризм вошел в нашу жизнь многими своими элементами, повлиял на наше сознание, психику и, как ни странно, на представление о красоте.

А по большому счету — смысл, по-видимому, не в том, чтобы расширять футуризм, именно футуризм, в оба конца (В. Марков относит к футуризму с одной стороны Андрея Белого, а с другой — всю Цветаеву, позднего Мандельштама и т. д.). Важнее «отрегулировать» отношения футуризма с другими, «нефутуристическими», направлениями искусства. Любовь к Филонову и Кандинскому не исключает любви к Рембрандту или Левитану. Хлебников и даже Крученых могут вполне ужиться в нашем сознании с Петраркой и Ахматовой. А хорошие и плохие художники есть в составе любого направления. По мере того, как мы привыкаем к авангарду, он, за исключением крайностей, перестает быть авангардом и превращается в искусство «нормальное». Понятие «авангард» весомо и пока незаменимо по отношению к живописи, которая в начале века пережила период чрезвычайно резкого новаторства. Применительно к литературе это понятие уже вызывает ряд сомнений. Границы авангарда определять становится все труднее, не снимается, но приглушается со временем сама проблема, малоубедительными становятся конкретные оценки. Крайне сомнительно, например, отнесение к авангарду Пастернака, художника «толстовских» корней. «Авангардного», полемического по отношению к прошлому неизмеримо больше в поэзии Маяковского, но и здесь значительная доля содержания приходится на свойства романтического в своей основе сознания, в котором борьба и отрицание составляют одну из традиционных сторон.

Пастернак не зря при мысли о Маяковском вспоминал бунтующих героев Достоевского. «Бросить» Достоевского с Парохода современности призывал поэт, для которого Достоевский был любимейшим автором и который сам многими свойствами своей натуры принадлежит «миру Достоевского».

Футуризм в рамках конкретного литературно-художественного направления отступил в область истории культуры. Эта наша история, один из самых бурных, «некрасивых» и поучительных ее этапов. Нормативная эстетика спотыкается о футуризм, он и сегодня вынуждает ее к поискам обновленных подходов и критериев. Отнесем и это к «урокам» футуризма, изучение которого (не ради оправдания или осуждения) представляется делом не просто интересным, а насущным и необходимым.

В. Н. Альфонсов

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

В раздел, представляющий теоретические работы русских футуристов, включены тексты, опубликованные с 1911 по 1922 г. Тексты печатаются по первой публикации, без учета позднейшей правки (для большинства текстов, ввиду отсутствия переизданий, первая публикация и является каноническим текстом). Орфография сведена к современным нормам (учтены реформы алфавита и грамматики). Очевидные ошибки и типографские опечатки исправлены. Это не относится к написанию имен, искажение которых (в текстах кубофутуристов) во многих случаях имело преднамеренный характер. Кроме того, кубофутуристы и участники группы «41°» декларировали нарушение грамматических норм как один из творческих принципов. Случалось, что они приветствовали и опечатки. Однозначно дифференцировать намеренные и случайные ошибки, уверенно исправить опечатки в текстах этих групп практически невозможно. Поэтому исправления, а также очевидно пропущенные фрагменты текста даются в угловых скобках. Характер исправления раскрывается в примечаниях. В случаях, когда нарушение грамматических норм ощутимо носит стилистический характер, исправления не делаются (это относится к текстам всех футуристических групп). Пунктуация дается без изменений, за исключением немногих случаев чисто технического свойства. Авторские примечания (сноски), помеченные звездочкой, даются внизу страницы и особо не оговариваются. Примечания составителя, обозначенные цифрой, следуют за соответствующим текстом.

КУБОФУТУРИЗМ

ПОЩЕЧИНА ОБЩЕСТВЕННОМУ ВКУСУ

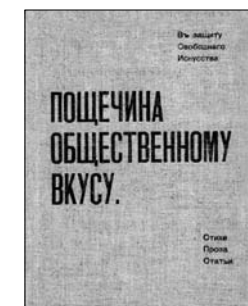
Читающим наше Новое Первое Неожиданное.

Только *мы* — *лицо нашего* Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее гиероглифов.

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности.

Впервые: Пощечина общественному вкусу: В защиту Свободного Искусства: Стихи. Проза. Статьи. М., 1913 <1912>. С. 3–4.





А. Крученых, Д. Бурлюк, В. Маяковский, Н. Бурлюк, Б. Лившиц. 1912. Фото

Кто не забудет своей первой любви, не узнает последней. Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блюду Бальмонта? В ней ли отражение мужественной души сегодняшнего дня?

Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова? Или на них зори неведомых красот?

Вымойте Ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми.

Всем этим Максимумам Горьким, Куприним, Блокам, Соллогубам,¹ Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузьминым,² Бунным и проч. и проч. — нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мызираем на их ничтожество!...

Мы приказываем чтить права поэтов:

1) На увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами (Слово—новшество).

2) На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку.

3) С ужасом отстранять от гордого чела своего, из банных веников сделанный Вами Венок грошовой славы.

4) Стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования.

И если пока еще и в наших строках остались грязные клейма Ваших «Здравого смысла» и «хорошего вкуса», то все же на них уже трепещут впервые Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова.

Д. Бурлюк,³

Александр Крученых,⁴

В. Маяковский,⁵

Виктор Хлебников.⁶

Москва. 1912. Декабрь.



Д. Бурлюк. Фото

Ставший на долгие годы своеобразной визитной карточкой кубофутуристов, этот манифест был первым документом группы, организованно существовавшей с весны 1912 г., но получившей известность как раз во многом благодаря этому манифесту. В своих мемуарах участники футуристического движения приводят противоречивые сведения об истории создания этого манифеста. Так, в автобиографии «Я сам» В. Маяковский лаконично сообщает: «После нескольких ночей лирики родили совместный манифест. Давид собирал, переписывал, вдвоем дали имя и выпустили „Пощечину обществен-

ному вкусу» (Маяковский. Т. 1. С. 21). Давид Бурлюк вспоминал: «Это был сезон 1912–13 годов.

В „Романовке“ был написан манифест к „Пощечине“.

В этом манифесте Вите Хлебникову принадлежат несколько строк. Манифест был написан мной, а потом В. В. Маяковский, А. Е. Крученых и В. В. Хлебников полировали его совместно...» (Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. СПб., 1994. С. 48). Иную версию создания манифеста приводит в своих воспоминаниях А. Крученых: «Я помню только один случай, когда В. Хлебников, В. Маяковский, Д. Бурлюк и я писали вместе одну вещь — этот самый манифест к „Пощечине общественному вкусу“.

Москва. Декабрь 1912 г. Собрались, кажется, у Бурлюка на квартире, писали долго, спорили из-за каждой фразы, слова, буквы.

Помню, я предложил: „Выбросить Толстого, Достоевского, Пушкина“.

Маяковский добавил: „С парохода современности“.

Кто-то: „Сбросить с парохода“.

Маяковский: „Сбросить — это как будто они там были, нет, надо бросить с парохода“... Помню фразу: „Парфюмерный блюд Бальмонта“.

Исправление В. Хлебникова: „Душистый блюд Бальмонта“ не прошло.

Еще мое: „Кто не забудет своей первой любви — не узнает последней“.

Это вставлено в пику Тютчеву, который сказал о Пушкине: „Тебя ж, как первую любовь, России сердце не забудет“.

Строчки Хлебникова: „Стоим на глыбе слова мы“.

„С высоты небоскребов мызираем на их ничтожество“ (Л. Андреева, Куприна, Кузмина и пр.).

Хлебников, по выработке манифеста, заявил:

— Я не подпишу это... Надо вычеркнуть Кузмина — он нежный.

Сошлись на том, что Хлебников пока подпишет, а потом отправит письмо в редакцию о своем особом мнении. Такого письма мир, конечно, не увидит!» (Крученых А. Наш выход: К истории русского футуризма. М., 1996. С. 46–47). Об отсутствии единства в группе «будетлян» в отношении к этому манифесту вспоминал Б. Лившиц: «Из семи участников сборника манифест подписали лишь четверо: Давид Бурлюк, Крученых, Маяковский и Хлебников. Кандинский был в нашей группе человеком случайным, что же касается Николая Бурлюка и меня, нас обоих не было в Москве. Давид <...> не решил присоединить наши подписи заочно. И хорошо сделал.

Я и без того был недоволен тем, что мне не прислали материала в Медведь, хотя бы в корректуре, текст же манифеста был для меня совершенно неприемлем. Я спал с Пушкиным под подушкой — да я ли один? Не продолжали он и во сне тревожить тех, кто объявлял его непонятнее гиероглифов? — и сбрасывать его, вкупе с Достоевским и Толстым, с “парохода современности” мне представлялось лицемерием.

Особенно возмущал меня стиль манифеста, вернее, отсутствие всякого стиля: наряду с предельно „индустриальной“ семантикой „парохода современности“ и „высоты небоскребов“ (не хватало только „нашего века пара и электричества“) — вынырнувшие из захолустных провинциальных глубин „зори неведомых красот“ и „зарницы новой грядущей красоты“.

Кто составлял пресловутый манифест, мне так и не удалось выпытать у Давида: знаю лишь, что Хлебников не принимал в этом участия (его, кажется, и в Москве в ту пору не было). С удивлением наткнулся я в общей ме-



А. Крученых. Фото

шанине на фразу о „бумажных латах брюсовского воина“, оброненную мною в ночной беседе с Маяковским и почему-то запомнившуюся ему, так как только он мог нанизать ее рядом с явно принадлежавшими ему выражениями вроде „парфюмерного блуда Бальмонта“, „грязной слизи книг, написанных бесчисленными Леонидами Андреевыми“, „сделанного из банных веников венка грошовой славы“, и уже типичным для него призывом „стоять на глыбе слова мы среди моря свиста и негодования“» (*Лившиц Б.* Полтораглазый стрелец: Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989. С. 403–404).

Реакция современников на появление альманаха носила преимущественно резко отрицательный характер. «Пощечина, — вспоминал Крученых, — оказалась достаточно звонкой: перепуганная обывательская критика завопила о „хулиганах в желтых кофтах“ и т. п. А „хулиганы“ проходили мимо критики и делали русскую литературу» (*Крученых А.* 15 лет русского футуризма: 1912–1927 гг.: Материалы и комментарии: Продукция № 151. М., 1928. С. 8).

¹ Правильно: Сологуб.

² Правильно: Кузмин.

³ Именно поэту, живописцу, организатору футуристического движения Д. Д. Бурлюку принадлежала решающая роль в формировании в 1912 г. литературной группы «Гилея» (по древнегреческому названию области в Скифии, территории в устье Днепра, где в 1907–1914 гг. проживала семья Бурлюков), названной позже кубофутуристами или бюджетлянами.

⁴ Псевдоним поэта, художника, теоретика литературы А. Е. Крученых, участника футуристических групп «Гилея» и «41°», инициатора многих футуристических изданий.

⁵ Участием в альманахе «Пощечина общественному вкусу» (подпись под манифестом и публикация стихотворений «Ночь» и «Утро») В. В. Маяковский (1893–1930) дебютировал в литературе.

⁶ Велимир Хлебников являлся одной из ключевых фигур русского футуризма, автором важнейших для движения поэтических и теоретических книг, участником многочисленных коллективных изданий; общепринятый термин «футуризм» Хлебников заменял придуманным им словом «будетляństwo», считая движение «будетлян» глубоко национальным явлением.

ПОЩЕЧИНА ОБЩЕСТВЕННОМУ ВКУСУ «ЛИСТОВКА»

В 1908 году вышел «Садок Судей». ¹ — В нем гений — великий поэт современности — Велимир Хлебников впервые выступил в печати. Петербургские Метры считали «Хлебникова сумасшедшим». Они не напечатали, конечно ни одной вещи того, кто нес собой Возрождение Русской Литературы. Позор и стыд на их головы!..

Время шло... В. Хлебников, А. Крученых, В. Маяковский, Б. Лившиц, В. Кандинский, Николай Бурлюк и Давид Бурлюк в 1913 году выпустили книгу: «Пощечина Общественному Вкусу».

Хлебников теперь был не один. Вокруг него сгруппировалась плеяда писателей, кои, если и шли различными путями, были объединены одним лозунгом: «Долой слово средство, да здравствует Самовитое, самоценное Слово!» Русские критики, эти торгаши, эти слюнявые недоноски, дующие в свои ежедневные волынки, толстокожие и не понимающие красоты, разразились морем негодования и ярости. Неудивительно! — Им ли, воспитанным со школьной скамьи на образцах Описательной поэзии, понять Великие откровения Современности.

Все эти бесчисленные сюсюкающие Измайловы,² Номинслюсы,³ питающиеся объедками, падающими со столов реализма — разгула Андреевых, Блоков, Соллогубов, Волошиных и им подобных, — утверждают (какое грязное обвинение), что мы «декаденты» — последние из них — и что мы не сказали ничего нового — ни в размере, ни в рифме, ни в отношении к слову.

Разве были оправданы в русской литературе наши приказания чтить **Права поэтов:**

на увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами!

на непреодолимую ненависть к существовавшему языку! с ужасом отстранять от гордого чела своего, из банных веников сделанный вами, венок грошовой славы!

стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования!

1913

А. Крученых вспоминал: «Не давая опомниться публике, мы, одновременно с книгой „Пощечина общественному вкусу“, выпустили листовку под тем же названием.

Хлебников особенно ее любил и, помню, расклеивал в вегетарианской столовой (в Газетном пер.) среди всяческих толстовских объявлений, хитро улыбаясь, раскладывая на пустых столах, как меню» (*Крученых А.* Наш выход. С. 47). Кроме текста манифеста четырехстраничная листовка содержала групповой фотопортрет «будетлян» (В. Маяковский, В. Хлебников, Д. и Н. Бурлюки, а также издатели обеих «Пощечин...» и некоторых других книг кубофутуристов Г. Кузьмин и С. Долинский) и напечатанные параллельно (для сопоставления) отрывки из произведений русских писателей XIX века



Листовка «Пощечина общественному вкусу» (М., 1913)



Портрет Велимира Хлебникова. 1915. Худ. Б. Григорьев

Впервые в виде листовки: Пощечина общественному вкусу. М., 1913. С. 1



Сборник «Садок судей» (СПб., 1910)

(А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, С. Я. Надсона, Н. В. Гоголя) с фрагментами из подчеркнуто экспериментальных произведений Хлебникова, Маяковского, Д. Бурлюка, Крученых. С листовки начался получивший в дальнейшем развитие в издательской и лекционной практике «будетлян» культ личности В. Хлебникова, в большой степени рассчитанный на утверждение футуризма в целом.

¹ Альманах «Садок судей», положивший начало движению, которое позже получило наименование «кубофутуризм», увидел свет в апреле 1910 г. Для кубофутуристов было характерно указание более ранних дат создания произведений и выпуска в свет книг, чем это было на самом деле, с целью утверждения приоритета русского футуризма по отношению к итало-французскому и идейно-эстетической независимости от него.

² Писатель и литературный критик А. А. Измайлов резко выступал против футуристов; см., например, его статью: «Усмейные смехачи или курам на смех» (Биржевые ведомости. Веч. вып. 1910. 17 мая. С. 5).

³ Под таким псевдонимом выступало в печати несколько литературных критиков (напр. Д. Заславский); здесь, по-видимому, имеет собирательное значение.

«МАНИФЕСТ ИЗ СБОРНИКА «САДОК СУДЕЙ II»»

Находя все нижеизложенные принципы цельно выраженными в 1-м «Садке Судей» и выдвинув ранее пресловутых и богатых, лишь в смысле Метцль и К^{0,1} футуристов, — мы тем не менее считаем этот путь нами пройденным и оставляя разработку его тем, у кого нет более новых задач, пользуемся некоторой формой правописания, чтобы сосредоточить общее внимание на уже новых открывающихся перед нами заданиях.

Мы выдвинули впервые новые принципы творчества, кои нам ясны в следующем порядке:

1. Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам, став видеть в буквах лишь направляющие речи. Мы расшатали синтаксис.

2. Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике.

3. Нами осознана роль приставок и суффиксов.

4. Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание.

Впервые:
Садок судей II. СПб.,
1913. С. 1-2



Сборник
«Садок судей II»
(СПб., 1913)

5. Мы характеризуем существительные не только прилагательными (как делали главным образом до нас), но и другими частями речи также отдельными буквами и числами:

а) считая частью неотделимой произведения его помарки и виньетки творческого ожидания.

б) в почерке полагая составляющую поэтического импульса.

с) в Москве поэтоу нами выпущены книги (автографов) «само-письма».

6. Нами уничтожены знаки препинания, — чем роль словесной массы — выдвинута впервые и осознана.

7. Гласные мы понимаем как время и пространство (характер устремления) согласные, — краска, звук, запах.

8. Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер — живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках — всякое движение: — рождает новый свободный ритм поэту.

9. Передняя рифма — (Давид Бурлюк) средняя, обратная рифмы (Маяковский) разработаны нами.

10. Богатство словаря поэта — его оправдание.

11. Мы считаем слово творцом мифа, слово, умирая, рождает миф и наоборот.

12. Мы во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности — воспеты нами.

13. Мы презираем славу; нам известны чувства, не жившие до нас. Мы новые люди новой жизни.

*Давид Бурлюк, Елена Гуро,² Николай Бурлюк,³
Владимир Маяковский, Екатерина Низен,⁴
Виктор Хлебников, <Б>енедикт Лившиц,⁵ А. Крученых.
<1913>*

Об истории создания манифеста писал в своей книге мемуаров Б. Лившиц, весьма критически, как и в случае с «Пощечиной общественному вкусу», оценивавший текст документа: «В день моей первой встречи с Хлебниковым он, как и я, пришел на Песочную <Песочная ул., д. 10, адрес М. Матюшина и Е. Гуро, чей дом был своего рода петербургской штаб-квартирой кубофутуристов. — Сост.>, чтобы принять участие в составлении манифеста ко второму „Садку Судей“. Когда позднее явились Николай Бурлюк и Крученых, Матюшин предложил приступить к обсуждению. Текста в тот вечер мы так и не выработали: формально — из-за отсутствия Давида и Маяковского,

по существу же — потому что сговориться оказалось невозможно. Каждый из нас тянул в другую сторону.

Под хлебниковскими положениями я был готов подписаться, не возражая: и утверждение, что мы „уже не рассматриваем словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам и видим в буквах лишь направляющие речи“, и вскрытие подлинного значения приставок и суффиксов, и призыв уничтожить знаки препинания, чтобы выпятить роль словесной массы, — все это, несмотря на некоторую нечеткость мысли и шаткость терминологии, было достаточно убедительно и веско.

Точно так же соглашался я с Николаем <Бурлюком. — *Сост.*>, говорившим о слове как о мифотворчестве: о том, что слово, умирая, рождает миф и наоборот. Вспоминался Потебня, но, право же, это было не важно: гораздо более существенным было связать научную теорию, обращенную взором к истокам человеческого бытия, с практикой сегодняшнего искусства» (*Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. С. 410–411). Резко отрицательно оценивает Лившиц участие А. Крученых в составлении манифеста:

«— Ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности — вот содержание новой поэзии! — истерически выкрикивал он, неуверенно обводя глазами присутствующих.

— Долой славу! Мы презираем ее! Нам доступны чувства, до нас неизвестные! — диктовал он Матюшину, тщательно записывавшему этот вздор» (Там же. С. 411). И в окончательном тексте, составленном, по свидетельству Лившица, Д. Бурлюком, сохранились противоречия, имевшие место при обсуждении: «Стоило ли „распатывать синтаксис“, провозглашать содержанием слова его „начертательную и фонетическую характеристику“, говорить о „единстве словесной массы“, чтобы тут же объявлять о своей подвластности новым темам! Ведь одной этой фразой сводились на нет все предыдущие горделивые утверждения!» (Там же. С. 411).



Е. Г. Гуро. Фото

¹ Рекламная контора «Л. и Э. Метцль и К⁰».

² Писательница и художница Е. Г. Гуро, автор книг «Шарманка» (СПб., 1909), «Осенний сон» (СПб., 1912), «Небесные верблужата» (СПб., 1914), принимала участие в кубофутуристических изданиях.

³ Поэт, прозаик, теоретик искусства Н. Д. Бурлюк участвовал в кубофутуристических альманахах.

⁴ Писательница Е. Г. Низен, сестра Елены Гуро, принимала участие в обоих «Садках судей».

⁵ В тексте: «Венедикт». Поэт, теоретик литературы Б. К. Лившиц принимал активное участие в деятельности группы «Гилея»; его стихи футуристического периода составили книгу «Волчье солнце» (М.; <Херсон>, 1914). Лившиц — автор книги воспоминаний «Полутораглазый стрелец» (Л., 1933), дающей незаменимый материал для истории футуризма.

Алексей Крученых

ДЕКЛАРАЦИЯ СЛОВА, КАК ТАКОВОГО

Впервые в виде листовки: Крученых А. Декларация слова, как такового. СПб., 1913. С. 1–2

4) *мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного*, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения, (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (Пример: го оснег кайд¹ и т. д.)

5) *Слова умирают, мир вечно юн*. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия захватанное и «изнасилованное». Поэтому я называю лилию еуы² — первоначальная чистота восстановлена.

2) согласные дают быт, национальность, тяжесть, гласные — обратное — *вселенский язык*. Стихотворение из одних гласных:

о е а
и е и
ѣ
а е е

3) стих дает (бессознательно) ряды гласных и согласных. *Эти ряды неприкосновенны*. Лучше заменять слово другим, близким не по мысли, а по звуку (лыки-мыки-кыка)

Одинаковые гласные и согласные, будучи заменены чертами, образуют рисунки, которые неприкосновенны (напр. Ш — I — I — Ш)

Поэтому переводить с одного языка на др. нельзя, можно лишь написать стихотворение латинскими буквами и дать подстрочник. Бывшие д. с. п. переводы лишь подстрочники, как художественные произведения, они — грубейший вандализм.

1) Новая словесная форма создает новое содержание, а не наоборот.

6) *Давая новые слова*, я приношу новое содержание, где *все* стало скользить (условность времени, пространства и проч. Здесь я схожусь с Н. Кульбиным,³ открывшим 4-е измерение — тяжесть, 5-е — движение и 6 или 7-е время).

7) В искусстве могут быть неразрешенные диссонансы — «неприятное для слуха» — ибо в нашей душе есть диссонанс, которым и разрешается первый. Пример дыр бул щыл⁴ и т. д.

8) Всем этим искусство не суживается, а приобретает новые поля.

Алексей (Александр) Кручёных

Примеч. 1) Высказанное в тезисах 3, 6 и 7 совпадает с мыслями Н. Кульбина.

2) Руководящие положения этой декларации, принимаемые нашими «критиками» за положение футуризма, были высказаны задолго до его появления в России в лекциях Н. Кульбина в Петербурге в 1907–8 гг. и практически осуществлены на выставках Д,⁵ Венок⁶ и др. и в книгах «Садок Судей I» (1908 г.)⁷ и «Студия импрессионизма»⁸ (1910 г.) (футуризм появился в 1910 г.).

А. Кручёных

19-е апреля 1913 г.

«Декларация», положившая начало многолетним исследованиям А. Кручёных в области заумного языка, была опубликована вместе со статьей Н. Кульбина «Новый цикл слова...» (см. в наст. изд. с. 719). «Временем возникновения **ЗАУМНОГО ЯЗЫКА**, как явления, (т. е. языка, имеющего не подсобное значение), на котором пишутся целые самостоятельные произведения, а не только части таковых (в виде **припева, звукового украшения** и пр.)», Кручёных называл декабрь 1912 г. (Кручёных А. Фонетика театра: Книга 123. М., 1923. С. 38). Тогда им было создано знаменитое заумное стихотворение «Дыр бул шыл...», вошедшее в его сборник «Помада» (<М., 1913>), написанное, как было указано, «на собственном языке» и слова которого «не имеют определенного значения». Текст своей «декларации» Кручёных в дальнейшем неоднократно воспроизводил в различных изданиях.

¹ Начальная строка заумного стихотворения Кручёных, напечатанного в альманахе «Союз молодежи». При участии поэтов „Гилея“. № 3» (СПб., 1913).

² Слово «еуы» послужило названием издательства А. Кручёных.

³ Художник и теоретик искусства Н. И. Кульбин, врач Военно-медицинской академии, был одним из активных организаторов и участников футуристического движения.

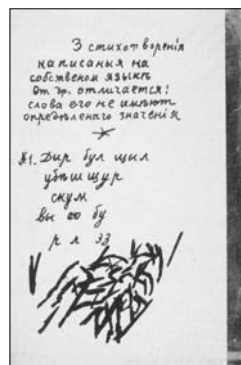
⁴ Начальная строка заумного стихотворения Кручёных, впервые опубликованного в его книге «Помада» (<М., 1913>).

⁵ «Треугольник» — имеется в виду выставочная деятельность организованной Н. Кульбиным «художественно-психологической группы» «Треугольник», впервые заявившей о себе на выставке «Современные течения в искусстве» в Петербурге 26 апреля 1908 г.

⁶ «Венок» («Στέφανος», «Венок — Стефанос») — название художественной выставки нового искусства (Москва, 27 декабря 1907 г. — 2 февраля 1908 г.) и возникшего на ее основе объединения живописцев-новаторов (Д. Бурлюк,



Книга А. Кручёных «Помада» (М., 1913)
Худ. М. Ф. Ларионов



Страница книги А. Кручёных «Помада».
Рис. М. Ф. Ларионова

В. Бурлюк, А. Лентулов и др.); в организованной в Херсоне «Выставке картин импрессионистов группы „Венок“» (4–20 сентября 1909 г.) принимал участие в качестве живописца и Кручёных.

⁷ Альманах «Садок судей» (СПб., 1910).

⁸ Правильно — «Студия импрессионистов» (СПб., 1910); в этом альманахе, увидевшем свет на месяц раньше первого «Садка судей», среди прочего были опубликованы поэтические произведения Д. и Н. Бурлюков, В. Хлебникова (в том числе «Заклятие смехом»), а также теоретические работы Н. Кульбина.

Николай Кульбин

Новый цикл слова

На сжатом поле мы сеем, строители.
При создании ценности (поэзия — творчество) — *любовь к материалу!*

Семя — слово, как таковое.

В начале — чистое слово, без примеси (музыки, пластики, философии).

В будущем — синтез (конец).

Что есть слово?

Путь к определению: слово — сознание (первое лицо), (в музыке — чувство; в пластике — воля).

Путь слова: *символ, звук, начертание.*

Жизнь согласных и гласных (см. декларацию Кручёных).

*Своеобразность буквы!**

Произведение — живой организм; отпала буква — умерло целое.

Снова говорю: не переводите стихов, а пишите их иностранными буквами.**

Созвучие — покой. Диссонанс — возбуждение.

Через сложность диссонансов — к согласию! Per aspera ad artra!⁶

<1913>

* Цвет (р — красное, ж — желтое и т. д.), но не в смысле живописи. О цвете — Рембо¹ и Давид Бурлюк.² О внутреннем склонении — Хлебников.³ О метрико-тонической системе — В. Иванов,⁴ М. Гнесин⁵ и др.

** При этом — подстрочный буквальный перевод (комментарий).



Карикатура «А. Рембо рисует гласные»



Н. И. Кульбин. Фото

¹ Стихотворение французского поэта-символиста А. Рембо «Гласные» (<1883>).

² Этому вопросу Д. Бурлюк, в частности, касался в докладе «Изобразительные элементы российской фонетики», прочитанном им на диспуте «О новейшей русской литературе» 24 марта 1913 г. в Троицком театре в Петербурге.

³ См.: Хлебников В. Учитель и ученик. Херсон, 1912.

⁴ См., например: Иванов Вяч. О лирике (IV часть цикла статей «Споряды») // Весы. 1908. № 8. С. 5–12.

⁵ Назван композитор и искусствовед М. Ф. Гнесин.

⁶ Через тернии к звездам! (лат).

Бенедикт Лившиц

ОСВОБОЖДЕНИЕ СЛОВА

I

В порочном круге, в коем искони, благодаря традиционному невежеству и наследственной умственной лени, мечется российская литературная критика, иногда наблюдаются любопытные явления. Среди переполоха, поднятого во стане критики первыми еще безымянными, выступлениями «ГИЛЕИ», наиболее смехотворно и, вместе с тем, наиболее характерно в руках руководителей общественного вкуса прозвучало брошенное нам обвинение в эпигонстве. Заставь дурака Богу молиться, он и лоб расшибет. Еще на памяти у всех время, когда нашу критику приходилось <отучать> от излюбленных ею катастрофических понятий «искусственной прививки», «занесения с Запада» и т. п. сообщением ей иных, новых для нее, понятий эволюционного характера. Увы, это испытание оказалось ей не по силам: как у всех умственных недоносок, сложная формула причинной обусловленности у наших критиков превратилась в несравненно более простую: *post hoc, ergo propter hoc*.¹ За грехи наших отцов — культуртрегеров расплачиваться придется нам. Преемственность преемственности, но неужели всякий танец начинается от печки российского символизма? Неужели примат словесной концепции, впервые выдвинутый нами, имеет что-либо общее с чисто идеологическими ценностями символизма? Не разделяли ли блаженной памяти символисты рокового рабского убеждения, что слово, как средство общения, предназначенное выражать известное понятие

и связь между таковыми, тем самы<м>² и в поэзии должно служить той же цели? Из чьих уст до нас изошло утверждение, что будь средством общения не слово, а какой-либо иной способ, поэзия была бы свободна от печальной необходимости выражать логическую связь идей, как с незапамятных времен свободна музыка, как со вчерашнего дня — живопись и ваяние?

Не менее основательны указания критики на то, что наше понимание задач поэзии произвольно, не основано ни на каких объективных данных и что нашей конструкции можно противу поставить, в качестве эквивалентных, сколько угодно иных. Мы существуем — с нас этого довольно. Идущим вслед за нами историкам литературы, для коих наше заявление — конечно, лепет непосвященных рекомендуем обратиться к наемникам Проперра:³ у них там все очень хорошо объяснено. Но, вопрошают нас более глубокомысленные, откуда черпаете вы уверенность, что ваше понимание — единственно возможное из представляющихся современному творческому сознанию? Только в нашем отечестве, где с легкостью, не возбуждающей недоумения, появляются на свет всякие эго-футуризм и акмеиз<м>⁴ — эфемерные и пустотельные — и только в ушах наших присяжных ценителей тщетно пытающихся уловить зыбкий смысл этих одуванчиковых лозунгов, — может возникнуть такой вопрос И его приходится слышать, уже ступив за порог великого освобождения слова!

II

Едва ли не всякое новое направление в искусстве начинало с провозглашения принципа свободы творчества. Мы повторили бы основную методологическую ошибку большинства этих деклараций, если бы попытались говорить о свободе творчества, не установив нашего понимания взаимоотношения между миром и творческим сознанием поэта. Нам представляется невозможным творчество в «безвоздушном пространстве», творчество «из себя», и, в этом смысле, каждое слово поэтического произведения вдвойне причинно-обусловленно и следовательно, вдвойне несвободно: во-первых, в том отношении, что поэт сознательно ищет и находит в мире повод к творчеству; во-вторых, в том, что сколько бы ни представлялся поэту свободным и случайным выбор того или иного выражения его поэтической энергии, этот выбор всегда будет определяться некоторым подсознательным комплексом, в свою очередь, обусловленным совокупностью внешних причин.

Но если разуметь под творчеством свободным — *полагающее критерий своей ценности не в плоскости взаимоотношений бытия и сознания, а в области автономного слова*, — наша поэзия, конечно, свободна единственно и впервые для нас безразлично, реалистична ли, натуралистична или фантастична наша поэзия: *за исключением своей отправной точки она не ставляет себя ни в какие отношения к миру, не координируется с ним, и все остальные точки ее возможного с ним пересечения заранее должны быть признаны незакономерными.*

Но подобное отрицание известного отношения между миром и сознанием поэта в качестве критерия творчества последнего, *отнюдь не есть отрицание всякого объективного критерия.* Выбор поэтом той или иной формы проявления его творческой энергии далеко не произволен. Так, прежде всего, поэт связан пластическим родством словесных выражений. Во-вторых, пластическою валентностию их. В-третьих, словесною фактурой. Затем, задачами ритма и музыкальной инструментовки. И наконец, общими требованиями живописной и музыкальной композиции. Во избежание недоразумений следует оговориться, что хотя кое-что из перечисленного (правда, слабо понятое и весьма вульгарно намеченное) и являлось в некоторых случаях конгредиентом суждений о ценности поэтического произведения, но лишь нами впервые, в строгом соответствии со всею системою нашего отношения к поэзии, *придан характер исключительности* этим основным моментам объективного критерия.

Отрицая всякую координацию нашей поэзии с миром, мы не боимся идти в своих выводах до конца и говорим: она неделима. В ней нет места ни лирике, ни эпосу, ни драме. Оставляя до времени в неприкосновенности определения этих традиционных категорий, спросим: может ли поэт, безразличный, как таковой, ко всему, кроме творимого слова, быть лириком? Допустимо ли превращение эпической кинетики в эпическую статику, иными словами, возможно ли, коренным образом не извращая понятия эпоса, представить себе эпический замысел расчлененным искусственно — не в соответствии с внутреннею необходимостью последовательно развивающейся смены явлений, а сообразно с требованиями автономного слова? Может ли драматическое действие, развертывающееся по своим исключительным законам, подчиняться индукционному влиянию слова или хотя бы только согласовываться с ним? Не является ли отрицанием самого понятия драмы — разрешение

коллизии психических сил, составляющей основу последней, не по законам психической жизни, а иным? На все эти вопросы есть только один ответ: конечно, отрицательный.

III

В заключение: если ошибка — думать, что вышеизложенные принципы уже нашли полное осуществление в произведениях поэтов их признающих, то гораздо большее уклонение от истины — утверждение, что новое течение сводится, в конечном счете, к словотворчеству в тесном смысле этого слова. Напрасно не в меру прозорливые и услужливые друзья, с усердием, достойным лучшей участи, помогающие нам конституироваться, толкают нас на этот путь. Применяя к узкому своему пониманию происходящее у них на виду, они, верим, вполне добросовестно упускают самое ценное, что есть в новом течении — его основу: изменение угла зрения на поэтическое произведение. Если «Пушкин, Достоевский, Толстой и пр. сбрасываются с парохода современности» не потому, что «мы во власти новых тем»,⁵ а потому, что под новым углом зрения, в новом ракурсе их произведения утратили значительнейшую долю своего, отныне незаконного, обаяния, то, равным образом, не в согласованности или несогласованности с духом русского языка наших неологизмов или с академическим синтаксисом — нашего предложения, не в способах нахождения новой рифмы, не в сочетании слов, казавшихся несоединимыми, следует искать, как это делает, напр., В. Брюсов,⁶ сущность и мерило ценности нового течения. Все это — на периферии последнего, все это лишь средства нашего переходящего сегодня, от которых мы, может быть, завтра без ущерба для нашей поэзии откажемся. Но что непроходимой пропастью отделяет нас от наших предшественников и современников — это исключительный акцент, какой мы ставим на впервые свободном — нами освобожденном $\langle o \rangle m^7$ — творческом слове.

Медведь, весна 1913 г.

Статью, первоначально предназначавшуюся для четвертого сборника «Союз молодежи» (не вышел), сам автор позже назвал «программною» (Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. С. 422) — здесь впервые, если не считать «Декларацию слова, как такового» А. Крученых, предпринимается попытка осмысления феномена слова в кубофутуристической интерпретации.

¹ после этого, следовательно, по причине этого (лат.)

² В тексте: самых.

³ Правильно: Пропшер. Имеется в виду издатель газеты «Биржевые ведомости» и журнала «Огонек» С. М. Пропшер.

⁴ В тексте: акмеизмы.

⁵ См. манифест из сборника «Садок судей II» (с. 714 наст. изд.).

⁶ Имеется в виду статья В. Брюсова «Новые течения в русской поэзии. Футуристы» (Русская мысль. 1913. № 3. С. 124–133).

⁷ В тексте: освобожденным.

Алексей Крученых

НОВЫЕ ПУТИ СЛОВА

(ЯЗЫК БУДУЩЕГО СМЕРТЬ СИМВОЛИЗМУ)

никто не станет спорить, если сказать что у нас нет литературной критики (судей речетворчества)

не станут же принимать за таковых вурдалаков питающихся кровью «великих покойников» ни душителей молодого и живого вурдалаки гробокопатели станичники паразиты — единственные достойные имена наших критиков

перегрызть друг другу горло, заклевать, утопить «в ложке воды» — их всегданнее занятие даже охота

любят наши критики сводить счеты или заниматься политическим да семейным сыском и всегда оставляют вопросы *слова* в стороне

русские читатели (даже они!) презирают их и с отвращением отодвигают жвачку предлагаемую вместо пищи

но к позору истинных ценителей и любителей искусств надо отнести то, что нужное слово никем сказано не было

Не надо удивляться, что *нас* баячей будущего забрасывают грязью «критичек»

Мы уподобились воинам напавшим тусклым утром на праздных неприятелей — и вот они на потеху победителей и всего мира дают друг другу пинки цепляются за волосы и неприятелю могут бросить одну лишь *грязь и брань*

не страшны нам такие воины а их переполох — наша добыча! смотрите толстогубые!

мы показываем оружие хитро заостренное и лучшего закала, оружие за которое вы блудливо хотели взяться и только порезали свои руки...

до нас не было словесного искусства

были жалкие попытки рабской мысли воссоздать свой быт, философию и психологию (что называлось романами, повестями, поэмами и пр.) были стишки для всякого домашнего и семейного употребления, но

искусства слова

не было

странно? скажем больше: делалось все, чтобы заглушить первобытное чувство родного языка, чтобы вылущить из слова плодотворное зерно, оскотить его и пустить по миру как «ясный чистый честный звучный русский язык» хоть это был уже не язык, а жалкий евнух неспособный что-нибудь дать миру. Его лечить и совершенствовать нельзя, и мы совершенно правильно заявили «бросить Пушкина, Толстого, Достоевского и проч. и проч. с парохода современности» чтоб не отравляли воздух! после былин и «слова о полку Игореве» словесное искусство падало и при Пушкине оно стояло ниже чем при Третьяковском¹ (хоть и совершенствовались «пути сообщения», — смотри ниже).

Ясное и решительное доказательство тому, что до сих пор слово было в кандалах является его *подчиненность смыслу*

до сих пор утверждали:

«мысль диктует законы слову, а не наоборот».

Мы указали на эту ошибку и дали свободный язык, заумный и вселенский.

Через мысль шли художники прежние к слову, мы же через слово к непосредственному постижению.

«В искусстве мы уже имеем первые опыты языка будущего. Искусство идет в авангарде психической эволюции.

В настоящий момент у нас есть три единицы психической жизни: ощущение, представление, понятие (и идея), и начинает образовываться четвертая единица — «высшая интуиция» (Tertium Organum П. Успенского²).

В искусстве мы заявили:

Слово шире смысла

слово (и составляющее его — звуки) не только куцая мысль, не только логика, но, главным образом, заумное (иррациональные части, мистические и эстетические)...

гладиаторы и мечари

Впервые: Крученых А., Хлебников В., Гуро Е. Трое. СПб., 1913. С. 22–37



Книга А. Крученых, В. Хлебникова, Е. Гуро «Трое» (СПб., 1913)

мысль одна, но слова разные и настолько что скорей я скажу: смехири и мечари имеют один смысл, чем мечари и гладиаторы, потому что звуковой состав слова дает ему окраску жизнь и слово только тогда воспринимается, живо действует на нас когда имеет эту окраску

гладиаторы — тускло серо иностранно, мечари — ярко красочно и дает нам картину мощных людей, закованных в медь и сетку

на бирже и в конторе Метцль³ надо пользоваться, как счетами, первым словом — мертвым бесцветным, как телеграфный знак, в искусстве же это мертвец на пиру

Лермонтов обезобразил русскую баячь (поэзию) внесши в нее этого смрадного покойника и щеголя в л'азури...

морг — это смешно и напоминает жирного немца с пивом, *трупарня*⁴ дает даже ощущение мертвецкой

университет — этим можно дразнить собак, всеучьбище⁵ — убеждает нас в важности обозначаемого и т. д.

Важна каждая буква, каждый звук!

Зачем заимствовать у безъязыких «немцев» когда есть великолепное свое?

Русские читатели привыкли к оскопленным словам, и уже видят в них алгебраические знаки решающие механически задачу мыслишек, между тем все живое надсознательное в слове, все, что связывает его с родниками, истоками бытия — не замечается.

Искусство же может иметь дело лишь с живым, до покойников ему нет заботы!

И сами писатели тосковали, сами понимали всю ненужность созданного.

«О если б без слова сказаться душой было можно?» (Фет).⁶

«Мысль изреченная есть ложь» (Тютчев).⁷

трижды правы!

Почему же было не уйти от мысли, и писать не словами — понятиями, а свободно образованными?

Ибо если художник бессилен значит он не овладел материалом!..

Люди исключительной честности — русские сектанты — решились на это.

Обуреваемые религиозным вдохновением (а вдохновение всегда возвышенно) они заговорили на языке «духа святого» (по собственному их великолепному выражению), пили «живую воду».

И вот получилось *новое слово*, которое уже не ложь, а истинное исповедание веры, «обличение вещей невидимых».

«намос памос багос»...

«герезон дроволмире здрувул
дремиле черезондро фордей»
(из речи хлыста Шишкова).⁸

Замечательно, что некоторые сектанты (особники) из простых крестьян, начинали вдруг говорить не только на таком заумном языке, но и на *многих иностранных языках до того им неизвестных!*

И вот мимо таких воистину пророков исследователи языка (критики тож) проходят мимо!.. Но не думайте, что мы являемся лишь подражателями обособников.

Художник замечает удивительные краски на старой стене — они дают ему толчок и он создает произведение искусства так же далекое от природы, как белое море от черного!..

Удивительна бессмысленность наших писателей так гонящихся за *смыслом*.

Они желая изобразить непонятность алогичность жизни и ее ужас или изобразить тайну жизни, прибегают все к тому же (как всегда, как всегда!) «ясному четкому» всеобщему языку это все равно что голодного кормить булыжниками или пытаться поймать реязей в гнилую сеть!

Мы первые сказали, что для изображения нового и будущего нужны *совершенно новые слова и новое сочетание их*.

Таким решительно новым будет сочетание слов по их внутренним законам, кои открываются речетворцу, а не по правилам логики и грамматики, как это делалось до нас.

Современные живописцы постигли ту тайну 1) что движение дает выпуклость (новое измерение) и что обратно выпуклость дает движение

и 2) неправильная перспектива дает новое 4-е измерение (сущность кубизма).

Современные же баячи открыли: что неправильное построение предложений (со стороны мысли и гранесловия) дает *движение* и *новое восприятие мира* и обратно — движение и изменение психики рождает странные «бессмысленные» сочетания слов и букв.

Поэтому мы расшатали грамматику и синтаксис, мы узнали что для изображени<я>⁹ головокружительной современной



Портрет Е. Гуро.
Рис. В. Бурлюка. 1910

жизни и еще более стремительной будущей — надо по-новому сочетать слова и чем больше беспорядка мы внесем в построение предложений — тем лучше.

Прилизанные символисты ужасно боятся, что их не поймет публика («Огонька»¹⁰ и «Русской мысли»¹¹), мы же радуемся этому! недалекие символисты все боятся как бы не сказать глупости бессмыслицы (с точки зрения тех же читателей).

Известно, что пригостишки очень стараются быть умными и взрослыми!..

Еще Достоевский заметил: «у каждого писателя свой стиль а следовательно и свое правописание» но сам он «посягнул» лишь на запятую и мягкий знак!..

И я вдруг подумал: если перевернуть
вверх ножками стулья и диваны.
кувырнуть часы?..
пришло б начало новой поры,
открылись бы страны.
тут же в комнате прятался конец
клубка вещей,
затертый недобрым вчерашним днем
порядком дней
тут же рядом в комнате он был!
я вдруг поверил что так
и бояться не надо ничего
но искать надо тайный знак.
(«Шарманка» Е. Гуро)¹²

Неправильности в построении речи возможны:

1) неправильность — неожиданность — грамматическая:

а) несовпадение падежей, чисел, времен и родов подлежащего и сказуемого определения и определяемого: пробегал озеро белый летучие

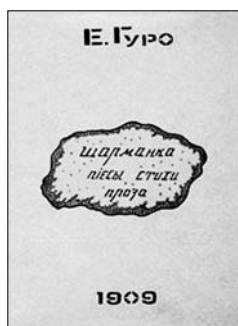
б) опущение подлежащего или др. частей предложения, опущение местоимений предлогов и пр.

в) произвольное словоновшество (чистый неологизм): а ему все тирко¹³ (Сад. Суд. I), дыр бул щыл и пр.

г) неожиданность звуковая:

е у ы, р л м к т ж г...¹⁴ («Возропщем»).

Здесь не лишним будет указать на молодцов из «Мишени»¹⁵ на днях выступивших в печати и заимствующих нашу речь то из одних гласных то из согласных, то разбросанность букв и



Книга Е. Г. Гуро
«Шарманка» (СПб., 1909)

слов и заметающих свои следы ссылкой на 1912 г. как время написания (?!) своих подражаний! (Оригинально!)

д) неожиданное словообразование:

Сумнотичей и груститстелей
Зовет рыданственный желел
За то что некогда свистели
В свинце отсутствует сулел
Пушек рокочущих ли звук, гроза ль,
Но к лбу прильнет смертнирь-лобзаль
и некто упадет на земь ничком
и землю оросит кровавым ручейком
«Мое собро» — укажет нав
В недавнем юноше узнав
Кто пашней стал свинцовых жит
Кто перед ним ничком лежит
(В. Хлебников, «Союз молодежи» сб. III).¹⁶

Благодаря таким неожиданностям впечатление войны доходит до обмана чувств.

Образцы неологизмов см. также Е. Гуро, Садок Судей II.

2) неправильность смысловая:

а) в развитии действия:

забыл повеситься
лечу к Америкам
на корабле полез ли
кто
хоть был пред носом¹⁷
(«Взорваль» См. также «Петух мудрости»¹⁸
Садок Судей II).

б) неожиданность сравнения:

стучат огнем кочерги...¹⁹
(Мирсконца)

Этим видами не исчерпываются все возможные неправильности и неожиданности: (недаром они неправильности) можно напр. назвать необычность размера, рифмы, начертания, цвета и положения слов и пр.

Наша цель лишь указать на самый способ неправильности, показать ее необходимость и важность для искусства.

Наша цель подчеркнуть важное значение для искусства всех резкостей, несогласов (диссонансов) и чисто первобытной грубости.

Когда хилому и бледному человечку захотелось освежить свою душу соприкосновением с сильно-корявыми богами Африки, когда полюбился ему их дикий свободный язык и резец и звериный (по зоркости) глаз первобытного человека, то семь нянюшек сразу завопили и стараются охранить заблудшее дитя — ты погрязнешь в жестокости, эгоизме, — кричат А. Е. Редько (см. Русское Богатство за июль с. г.²⁰) твой путь бездна — лукаво кричит А. Бенуа,²¹ не говори бессмыслицы — предостерегает Брюсов,²² другие просто квохчут шипят и плюются.

И все преподносят свои советы, свою чахлую бескровную философию не подозревая, что она лишь неудачная поэзия (что хорошо известно бывшим пророкам!)...

До нас было скучное тягучее повествование, (3000 страниц!) которое претит современной стремительной душе, воспринимающей мир живо и непосредственно (интуитивно), как бы входящей в вещи и явления, трансцендентное во мне и мое, а не сидящей где-то в стор<o>не²³ и слушающей одни описания и повествования.

Наши новые приемы учат новому постижению мира, разбившему убогое построение Платона и Канта и др. «идеалистов», где человек стоял не в центре мира, а за перегородкой.

Раньше мир художников имел как бы два измерения: длину и ширину; теперь он получил глубину и выпуклость, движение и тяжесть, окраску времени и пр. и пр.

Мы стали видеть *здесь* и *там*. Иррациональное (заумное) нам так же непосредственно дано как и умное.

Нам не нужно посредника — символа, мысли, мы даем свою собственную новую истину, а не служим отражением некоторого солнца (или бревна?)

Идея символизма необходимо предполагает ограниченность каждого творца и истину спрятанной где-то у какого-то *честного дяди*.

Конечно, с такой предпосылкой откуда же взяться радости, непосредственности и убедительности творчества? Неудивительно, что наши кислые символисты вымирают и идут на промысел в «Ниву»²⁴ и «Огонек»...

Мы первые нашли нить лабиринта и непринужденно разгуливаем в нем.

Символизм не выдерживает взгляда современной гносеологии и прямой души. Чем истина субъективней — тем объективнее Субъективная объективность — наш путь. Не надо бояться полной свободы — если не веришь человеку — лучше не иметь с ним дела!

Мы рассекли объект!

Мы стали видеть мир насквозь.

Мы научились следить мир с конца, нас радует это обратное движение (относительно слова мы заметили, что часто *его можно читать с конца и тогда оно получает более глубокий смысл!*)

Мы можем изменить тяжесть предметов (это вечное *земное притяжение*), мы видим висящие здания и тяжесть звуков.

Таким образом мы даем мир с новым содержанием...

Творчество всегда вдохновенно, бог может быть черный и белый корявый и многорукий — *он тайна, но не нуль*, хотя бы и повторенный сто раз подряд.

Итальянские «забавляющиеся» футуристы с бесконечными ра та та ра та та²⁵ уподобляются Метерлинковским героям, думающим что дверь повторенная сто раз преобразуется в откровение.²⁶

Эти механические ухищрения — бездушные однообразные ведут к *смерти жизни и искусства*.

Не с целью дразнить читателя трещащей пустотой и надоедливый лаяньем, а изыскивая все новые способы изображения скрещивающихся путей, бросающих нас, искателей будущего в трясину и пустоты, мы выбираем *коварные пути* сбивающие с толку своей неожиданностью подъемов и спусков новичков. В искусстве может быть несоглас (диссонанс), но не должно быть грубости, цинизма и нахальства (что проповедуют итальянские футуристы) — ибо нельзя войну и драку смешивать с творчеством.

Мы серьезны и торжественны, а не разрушительно-грубы...

Мы высокого мнения о своей родине!

Не увлекайтесь подражанием иностранному.

Не употребляйте иностранных слов, в художественных произведениях, они уместны лишь в одном случае — когда хотят придать словам мелко оскорбительное значение.

Вспомните: Пушкин, будучи спрошен об уме особы, с которой он долго беседовал, отвечал: не знаю, ведь я с ней говорил по-французски!..

Создавайте новые родные слова!

Новое содержание *тогда лишь выявлено*, когда достигнуты новые приемы выражения, новая форма.

Раз есть новая форма следовательно есть и новое содержание, форма таким образом обуславливает содержание.

Наше речетворчество вызвано *новым углублением* духа и на все бросает новый свет.

Не новые предметы (объекты) творчества определяют его истинную новизну.

Новый свет, бросаемый на старый мир, *может дать самую причудливую игру*.

Неимеющие нового света судорожно хватаются за новые предметы — но положение их тем печальнее: новое вино моментально прорывает старые мехи — так кончились потуги Брюсова-Вербицкой,²⁷ Бальмонта — вечного балалаечника, Сологуба — пирожного, Андреева — отставного и эго-футуристов — зевунов: И. Северянина, И. Игнатьева, Василиска Гнедова и др.

Я уже не говорю о М. Горьком, Куприне, Чирикове и проч. «бытовиках» или о «классиках» которых никто не читает.

Разве могут сравниться с радостью существования в новых измерениях какие бы то ни были убогие отрады прежних земель?

Не подавайтесь укорам и «добрым советам» трусливых душонок, у которых глаза вечно обращены назад...

1913

¹ Правильно: Трелиаковский. В. К. Трелиаковский, как известно, сформулировал принципы русского силлабо-тонического стихосложения.

² Эзотерическое сочинение П. Д. Успенского «Tertium Organum: Ключ к загадкам мира» (СПб., 1911).

³ Рекламная контора «Л. и Э. Метцль и К^о».

⁴ Неологизм Хлебникова из пьесы «Маркиза Дээс» (1909–1911).

⁵ Неологизм Хлебникова из поэмы «Внучка Малуши» (<1908>).

⁶ Из стихотворения А. А. Фета «Как мошки зарею...» (1844).

⁷ Из стихотворения Ф. И. Тютчева «Silentium!» (<1833>).

⁸ Примеры сектантского экстатического говорения Крученых заимствовал, по-видимому, из статьи Д. Коновалова «Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве» (Богословский вестник. 1908. Т. 1, апр. С. 738–739). Из приведенных в статье Крученых первая строка принадлежит «про року» Савелию Рожкову (2-я пол. XIX в.), две других — московскому хлысту Варлааму Шишкову (XVIII в.).

⁹ В тексте: изображение.

¹⁰ «Огонек» — еженедельный иллюстрированный журнал: издавался в Петербурге в 1899–1918 гг.

¹¹ «Русская мысль» — научный, литературный и политический журнал, выходивший в Москве в 1880–1918 гг.

¹² Неточно воспроизведенный фрагмент стихотворения Е. Гуро «Говорил испуганный человек» из ее книги «Шарманка» (<СПб., 1909>).

¹³ Из рассказа С. Мясоедова «В дороге», опубликованного в альманахе «Садок судей» (СПб., 1910).

¹⁴ Из книги А. Крученых «Возропщем» (СПб., <1913>).

¹⁵ Имеется в виду сборник «Ослиный хвост и Мишень» (М., 1913), в котором опубликованы стихотворения за подписью Антона Лотова из книги «Рекорд», датированные 1912 г., а также произведения поэтов-«лучистов» (Н. Блеклов, А. Семенов).

¹⁶ Из поэмы В. Хлебникова «Война — смерть», опубликованной в альманахе «Союз молодежи». При участии поэтов «Гилея». № 3» (СПб., 1913).

¹⁷ Стихотворение Крученых из его книги «Взорваль» (СПб., 1913).

¹⁸ Название стихотворения Крученых, опубликованного в альманахе «Садок судей II».

¹⁹ Неточная цитата из стихотворения Крученых «куют хвачи черные мечи...» из его совместной с В. Хлебниковым книги «Мирсконца» (<М., 1912>).

²⁰ Имеется в виду статья А. Редько «У подножия африканского идола. Символизм. Акмеизм. Эго-футуризм» (Русское богатство. 1913. № 6. С. 317–322; № 7. С. 179–199).

²¹ А. Бенуа неоднократно выступал в печати против футуристов: см., например, его статью «Кубизм или кукишизм?» (Речь. 1912. 23 нояб. С. 2). См. также полемическую брошюру Д. Бурлюка «Галдящие „Бенуа“ и новое русское национальное искусство» (СПб., 1913).

²² Имеется в виду статья В. Брюсова «Новые течения в русской поэзии. Футуристы» (Русская мысль. 1913. Кн. 3. С. 124–133).

²³ В тексте: сторане.

²⁴ «Нива» — еженедельный иллюстрированный журнал, выходивший в Петербурге в 1870–1918 гг.

²⁵ Намек на ониматопеи (звукоподражания) итальянских футуристов.

²⁶ Дверь — один из наиболее часто встречающихся образов-символов произведений М. Метерлинка.

²⁷ Упомянута популярная в тот период писательница А. А. Вербицкая.



Обложка книги А. Крученых и В. Хлебникова «Мирсконца» (М., 1912)



Вл. Бурлюк. Автопортрет

Алексей Крученых и Велимир Хлебников

СЛОВО КАК ТАКОВОЕ

О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

I) чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока!

(пенье плеск пляска, разметыванье неуклюжих построек, забвение, разучиванье. В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро; в живописи В. Бурлюк¹ и О. Розанова.²)

Впервые издано отдельной брошюрой в Москве в 1913 г. тиражом 300 экземпляров.



Портрет Н. Бурлюка

II) чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазных сапог или грузовика в гостинной

(множество узлов связок и петель и заплат занозистая поверхность, сильно шероховатая. В поэзии Д. Бурлюк, В. Маяковский, Н. Бурлюк и Б. Лившиц, в живописи Д. Бурлюк, К. Малевич³). Что ценнее: ветер или камень? Оба бесценны!

Примеры: 1-й род — из Хлебника:

(княжна и оборотень летят над землей)

И, чтоб спастись от стужи
морозной выси
из рыси
он стал медведем,
Она ему: «куда мы едем?»
он отвернулся и в ветер бурк:
мы едем в Петербург...
к холоду нежна
скукожилась княжна...
и вот летят к земле турманом
Туда где золотом Исакий манит
И прямо сверху от солнечного лучьбища
Они летят в дом женского всеучьбища...
(Шуточная поэма в «Дохлой луне»)⁴

Или из Е. Гуро:

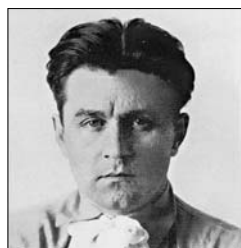
Финляндия

...Лулла, лолла, лалла-лу,
Лиза, лолла, лулла-ли.
Хвои шуют, шуют,
ти-и-и, ти-и-у-у...⁵

(именно шуют! лиственные деревья шумят, а хвойные шуют)
или

Взорваль
огня
печаль
коня
рубли
ив
в волосах
див.

(А. Крученых «Взорваль»)⁶



К. Малевич. Фото

в то время как в произведениях этого первого рода сравнения чаще всего ограничиваются одним словом, во 2-м роде они тянутся на несколько строк и состоят главным образом из существительных чем окончательно способны «занозить» язык, напр.:

...«лохмотьями губ моих в пятнах чужих позолот
дымом волос над пожарами глаз из олова...»
(В. Маяковский)⁷

«Небо — труп»!! не больше!
Звезды — черви — пьяные туманом
Усмиряю боль ше-лестом обманом
Небо — смрадный труп!!
.....
Звезды — червы — (гнойная живая) сыпь!!
(Д. Бурлюк)⁸

часто стихом управляет первая ярко выраженная согласная: она окрашивает стих и дает повышение стиха, замедление, конец напр.:

я жрец я разленился
К чему все строить из земли
в покои неги удалился
лежу и греюсь близ свиньи
на теплой глине
испарь свинины
и запах псины
лежу добрею на аршины.

Какой-то вестник постучался...⁹
и т. д.

в первых 8-и строчках управляющая буква *р* расположена так:

р, р
р
р
р
р, р

стихотворение началось двумя р и ими же заканчивается *художественное предложение* (а не грамматическое) поэтому после 8-ой строчки и поставлена точка, а не раньше.

у писателей до нас инструментовка была совсем иная, напр.

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел...¹⁰

Здесь окраску дает бескровное пе... пе... Как картины писанные киселем и молоком нас неуютворяют и стихи построенные на

па-па-па
пи-пи-пи
ти-ти-ти
и т. п.

Здоровый человек такой пищей лишь расстроит желудок.
Мы дали образец иного звуко и слово сочетания:

дыр бул щыл
убещур
скуп
вы со бу
р л эз

(кстати в этом пятистишии больше русского национального чем во всей поэзии Пушкина)

не безголосая томная сливочная тянучка поэзии (пасьянс... пастила...) а грозная *баячь*:

Каждый молод молод молод
В животе чертовский голод
Так идите же за мной...
За моей спиной
Я бросаю гордый клич
Этот краткий спич!
Будем кушать камни травы
Сладость горечь и отравы
Будем лопать пустоту
Глубину и высоту

Птиц, зверей, чудовищ, рыб,
Ветер, глины, соль и зыбь!..

(Д. Бурлюк)¹¹

до нас предъявл<я>лись¹² следующие требования языку:
ясный, чистый, честный, звучный, приятный (нежный) для слуха, выразительный (выпуклый, колоритный, сочный).

впадая в вечно игривый тон наших критиков можно их мнения о языке продолжить и мы заметим, что все их требования (о ужас!) больше приложимы к женщине, как таковой, чем к языку, как таковому,

в самом деле: ясная, чистая (о конечно!) честная, (гм! гм!) звучная приятная, нежная (совершенно правильно!) наконец — сочная колоритная вы... (кто там? входите!)

правда в последнее время женщину старались превратить в вечно-женственное, прекрасную даму, и таким образом *юбка* делалась *мистической* (это не должно смущать непосвященных, — тем более!..) Мы же думаем, что язык должен быть прежде всего *языком* и если уж напоминать что-нибудь, то скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря.

из вышеизложенного видно что

до нас речетворцы слишком много разбирались в человеческой «душе» (загадки духа, страстей и чувств), но плохо знали, что душу создают баячи. а так как мы, баячи будетляне, больше думали о слове, чем об затасканной предшественниками «Психее», то она умерла в одиночестве и теперь в нашей власти создать любую новую... захотим ли?

..! Нет!..

пусть уж лучше поживут словом как таковым а не собой.

так разрешаются (без цинизма) многие роковые вопросы *отцов*, коим и посвящаю следующее стихотворение:

поскорее покончить
недостойный водевиль
о конечно
этим никого не удивишь

жизнь *глупая шутка* и сказка¹³
старые люди твердили...



Первый съезд футуристов. М. Матюшин, К. Малевич, А. Крученых (слева направо) на даче Матюшина в Уусикиркко

нам не нужно указки
и мы не разбираемся в этой гнили

живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык), этим достигается наибольшая выразительность, и этим именно отличается язык стремительной современности уничтожившей прежний застывший язык (см. подробнее об этом в моей статье «Новые пути слова» в книге «Трое») Этот выразительный прием чужд и непонятен выцветшей литературе до-нас, а равно и напудренным эго — пшотистам (см. «Мезонин поэзии»)

любят трудиться бездарности и ученики
(трудолюбивый медведь Брюсов, 5 раз переписывавший и полировавший свои романы Толстой, Гоголь, Тургенев) это же относится и к читателю, речетворцы должны бы писать на своих книгах:

прочитав — разорви!

Хрюкает конь и учиться не хочет
(лень обуяла ретивых)
конь улыбается в одиночку
впереди скорых и сильных

пробежав тмени метров
и всех перегнав
измеряет оком незаметно
плетущихся шагом

ленивей всех быстрый
и судрый — глупее
и храбрый под выстрелами
прячет уши в шею

в этом году открывается будетлярский зерцог (театр)
новые зерцожные слова:
(составили В. Хлебников и А. Крученых)

обликмен, ликомен, ликарь = актер
особы = действующие ли<ц>a¹⁴
людняк = труппа
застенчий = суфлер
деймо, сно, зно = действие акт
деюга = драма¹⁵

и т. п.

Настоящий год художественной жизни начался великолепно: вышло 6 будущелских книг,¹⁶ 29 сентября открылась выставка деес несравненной Н. Гончаровой,¹⁷ предстоит открытие выставки *несносного* М. Ларионова,¹⁸ 6 октября вечер будетлян и проч. и проч...

памятник

уткнувши голову в лохань
я думал: кто умрет прекрасней?
не надо мне цветочных бань
и потолке зари чуть гаснущей

про всех забудет человечество
придя в будетлянские страны
лишь мне за мое молодечество
поставят памятник странный:

не будет видно головы
ни выражения предсмертного блаженства
ни даже рук — увь! —
а лишь на полушариях коленца...

1913

Несмотря на обозначенное соавторство В. Хлебникова и А. Крученых, работа выражает преимущественно взгляд последнего на проблему заумного языка (трактовки самого понятия «заумного» у Хлебникова и Крученых различны).



Н. С. Гончарова. Фото



М. Ф. Ларионов. Фото

¹ Живописец и график В. Д. Бурлюк принимал участие в художественном оформлении многих кубофутуристических изданий.

² Живописец, график, поэт О. В. Розанова оформляла книги А. Крученых и В. Хлебникова.

³ Живописец, график, теоретик искусства К. С. Малевич являлся автором иллюстраций ко второму изданию поэмы Крученых и Хлебникова «Игра в аду» (СПб., 1914) и к другим кубофутуристическим изданиям.

⁴ Из поэмы В. Хлебникова «Внучка Малуши» (<1908>).

⁵ Из стихотворения Е. Гуро «Финляндия» (<1913>).

⁶ Стихотворение А. Крученых из его сборника «Взорваль» (СПб., 1913).

⁷ Из стихотворения В. Маяковского «От усталости» (1913).

⁸ Из стихотворения Д. Бурлюка «Мертвое небо (<1913>).

⁹ Из стихотворения А. Крученых «я жрец я разделился...» (<1913>).

¹⁰ Из стихотворения М. Лермонтова «Ангел» (1831).

¹¹ Из стихотворения «и. А. Р.» («из Артюра Рембо», <1913>), представляющего собой свободный перевод или, скорее, интерпретацию стихотворения Рембо «Праздник голода» (<1873>).

¹² В тексте: предьявились.

¹³ Ср. в стихотворении М. Ю. Лермонтова «И скучно и грустно» (1840): «И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, — / Такая пустая и глупая шутка...»

¹⁴ В тексте: липа.

¹⁵ «Новые зерцожные слова» были включены в пролог В. Хлебникова «Чернотворские весточки» к опере А. Крученых — М. Матюшина «Победа над солнцем» (1913).

¹⁶ То есть книг, изданных футуристами; «будущел» — неологизм из поэмы Хлебникова «Война — смерть» (<1913>), синоним слова «будетлянин».

¹⁷ Живописец, график, театральный художник Н. С. Гончарова оформляла книги А. Крученых, В. Хлебникова, К. Большакова.

¹⁸ Живописец, график, театральный художник М. Ф. Ларионов оформлял книги А. Крученых, В. Хлебникова, К. Большакова; Ларионову посвящена поэма Крученых «Полуживой» (М., <1913>).

Николай Кульбин

ЧТО ЕСТЬ СЛОВО

(II-я Декларация слова, как такового)

В слове — идея (первое лицо человека и вселенной — сознание).

Разгадка слова — в букве.

Буква — элемент слова, как такового.

Она — символ, содержащий идею слова (имя), фоническую форму и начертательную.

Слово — имя* (наречение).

Тело слова — буква**.

Значение каждой буквы — своеобразное, непреложное

Каждая буква уже — <и>мя¹.

Словесность — творческое сочетание имен.

Словесное творчество — брачная борьба диссонирующих элементов слова, удовлетворяющая созвучным разрешением или дающая эстетическую неудовлетворенность.

Результат этого творчества — словесные ценности.

Словесность — совокупность словесных организмов***, словесных неделимых.

Каждая согласная имеет цвет:

р — красный**** (кровь, драка, вражда, рок); ж — желтая***** (желание, вождение, жажда); с — синяя; з — зеленая; х — серая; г — черно-желтая; к — черная.

Каждая гласная имеет свою музыкальную высоту*****.

Но не это существенно. Цвет существует в живописи, звук — в музыке.

В слове — словесные ценности. Важна *своеобразность букв*.

Каждая буква — нечто, непохожее на весь остальной мир.

Своеобразны и предметные буквы — согласные, и соединяющие или разделяющие их гласные. Гласные служат более или менее яркой и открытой средой для согласных. Они могут быть и самостоятельными буквами (см. I декларацию слова, как такового).

Содержание слова — творческое (эстетическое) именное переживание.

В так называемом внешнем мире материя — проявление пластики (воли), энергия — проявление музыки (чувства) и психика — проявление слова (сознания).

Слово как таковое не материально и неэ<не>ргетично.⁷

Синтез его с музыкой дает фонетику слова (звук).

Синтез с живописью дает начертание слова.

* Это положение выработано мною совместно с Осипом Мандельштамом.

** Это положение выработано мною совместно с А. Крученых: который говорит об обязательности слова.

*** В книге К. Эрберга «Цель творчества» есть ценная строка: Словесность — организация слов.² Очень ценны мнения Д. Бурлюка об организации слов.

**** r<ot> r<o>uge.³

***** jau<n>e,⁴ gelb.⁵

***** Гамма гласных Г. Елачица.⁶



Книга «Рыкающий Парнас». Худ. И. Пуни (СПб., 1914)

Подобно этому и музыка, сочетаясь с пластикой, заимствует у нее начертание (живопись).

27 января 1914 года

(Приложение к книге «Буква, как таковая».

Крученых — Кульбина).⁸

¹ В тексте: ммя.

² Эрберг Коист. <Сюннерберг К. А.>. Цель творчества. М., 1913. Конкретно такой строки в книге нет. У Эрберга: «Холодные и тяжелые человеческие слова велением поэта организуются в стройные сочетания, порождающие художественный образ» (с. 94).

³ В тексте: gath gauge. Rot, rouge — красный (нем., фр.).

⁴ В тексте: жаюе.

⁵ Jaune, gelb — желтый (фр., нем.).

⁶ Имеется в виду таблица «Тональности гласных», опубликованная в альманахе «Рыкающий Парнас» (СПб., 1914. С. 120).

⁷ В тексте: неэргетично.

⁸ Книга не была опубликована.

ИДИТЕ К ЧЕРТУ

Ваш год прошел со дня выпуска 1-х наших книг: «Пощечина», «Громокипящий кубок», «Садок Судей» и др.

Появление Новых поэзий подействовало на еще ползающих старичков русской литературочки как беломраморный Пушкин танцующий танго.

Коммерческие старики тупо угадали раньше одурачиваемой ими публики ценность нового и «по привычке» посмотрели на нас карманом.

К. Чуковский¹ (тоже не дурак!) развозил по всем ярмарочным городам ходкий товар: имена Крученых Бурлюков, Хлебникова...

Ф. Сологуб схватил шапку И. Северянина, чтобы прикрыть свой облысевший талантик.²

Василий Брюсов³ привычно жевал страницами «Русской мысли»⁴ поэзию Маяковского и Лившица.

Брось, Вася, это тебе не пробка!..

Впервые: Рыкающий Парнас (СПб., 1914. С. <1>)

Не затем ли старички гладили нас по головке, чтобы из искр нашей вызывающей поэзии наскоро сшить себе электро-пояс для общения с музами?..

Эти субъекты дали повод табуну молодых людей, раньше без определенных занятий, наброситься на литературу и показать свое гримасничающее лицо: обсвищенный ветрами «Мезонин поэзии»,⁵ «Петербургский глашатай»⁶ и др.

А рядом выползла свора адамов⁷ с пробормом — Гумилев, С. Маковский, С. Городецкий, Пяст, попробовавшая прицепить вывеску акмеизма и аполлонизма на потускневшие песни о тульских самоварах⁸ и игрушечных львах,⁹ а потом начала кружиться пестрым хороводом вокруг утвердившихся футуристов...

Сегодня мы выплевываем навязшее на наших зубах прошлое, заявляя:

1) Все футуристы объединены только нашей группой.

2) Мы отбросили наши случайные клички эго и кубо и объединились в единую литературную компанию футуристов:

Давид Бурлюк, Алексей Крученых,
Бенедикт Лившиц, Владимир Маяковский,
Игорь Северянин,¹⁰ Виктор Хлебников.

<1914>

Об истории создания самого агрессивного по своей тональности футуристического манифеста вспоминал Б. Лившиц: «Составили мы этот манифест вшестером, на квартире у четы Пуни, взявших на себя расходы по изданию сборника. Николай Бурлюк отказался присоединить свою подпись, резонно заявив, что нельзя даже метафорически посылать к черту людей, которым через час будешь пожимать руку. Действительно, ни одна из наших деклараций еще не вызвала в литературной среде такого возмущения, как этот плод нашего совместного творчества. Каждое слово в нем как будто было рассчитано на то, чтобы кого-нибудь оскорбить. <...> Больше всего вознегодовал Сологуб — на Северянина, которого он „вывел в люди“, и Гумилев — на нас всех: особенно задело его выражение „свора Адамов“.

Из текста манифеста ясно, что, вступая в блок с Северянином, мы и не думали включать в свою „литературную компанию“ ни „Петербургский глашатай“, ни „Мезонин поэзии“» (Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. С. 459–460).

¹ Речь идет о лекции К. Чуковского «Искусство грядущего дня (русские поэты-футуристы)», с которой он выступал в Санкт-Петербурге и Москве

в октябре—ноябре 1913 г. Эта лекция легла в основу его статей: «Эго-футуристы и кубо-футуристы» (Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». СПб., 1913. Кн. 22. С. 93–135), «Образцы футуристических произведений: Опыт хрестоматии» (Там же. С. 137–154), «Футуристы» (Чуковский К. Лица и маски. СПб., 1914. С. 93–136), а также изданной позже книги «Футуристы» (Пг., 1922). О взаимоотношениях Чуковского с футуристами см. комментарий к статье Б. Лившица «Дубина на голове русской критики» (наст. изд. с. 755–756).

² Ф. Сологуб и его жена А. Чеботаревская содействовали признанию Северянина в литературных кругах; Сологубом было написано предисловие к сборнику Северянина «Громокипящий кубок» (М., 1913. С. 5–6).

³ Из мемуаров Лившица: «Василий — не опечатка, а озорство: поэт любил свое имя, вводил его в стихи, злоупотреблял его благозвучием <...>».

Ладно — назовем его в таком случае Василием! Пробка — тоже неспроста; это — намек на принадлежащий Валерию Яковлевичу, а может быть, и никогда не существовавший, пробковый завод» (Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. С. 459–460).

⁴ В журнале «Русская мысль» в 1910–1912 гг. Брюсов заведовал литературно-критическим отделом.

⁵ «Мезонин поэзии» — московская футуристическая группа и издательство.

⁶ «Петербургский глашатай» — газета и эгофутуристическое издательство.

⁷ Имеются в виду акмеисты.

⁸ Ср. в стихотворении С. Городецкого «Нищая» (1910): «Что же ты, Тула богатая, / Зря самовары куешь?»

⁹ Подразумевается интерес Гумилева к африканской экзотике.

¹⁰ Непродолжительный альянс И. Северянина с кубофутуристами, приведший к подписанию им манифеста «Идите к черту», состоялся зимой 1913/14 гг.



Портрет А. Лурье. 1915. Худ. П. А. Бруни

Артур Винцент Лурье

Мы и Запад
(Плакат № I)

Европу в ее творческих исканиях (достижений не было!) постиг кризис, внешне выразившийся в обращении к Востоку. **Не во власти Запада постижение Востока**, ибо первым утрачено представление о пределах искусства (смешаны вопросы философии и эстетики с методами воплощения в искусстве). **Европейское искусство архаично и нового искусства в Европе нет и не может быть**, т. к. последнее строится на **космических** элементах. Все же искусство Запада **территориально**.

Впервые: в виде плаката с параллельными текстами на русском, французском и итальянском языках

Единственная страна, доселе не имеющая территориального искусства, есть **Россия**. Вся работа Запада направлена на **формальное обоснование** достижений старого искусства (старая эстетика). Все же попытки Запада в сторону построений новой эстетики, как априорные, а не апостериорные, **фатально-катастрофичны**: новая эстетика следует за новым искусством, а не наоборот. Признавая различие в ходе Западного и Восточного искусств (искусство Запада — воплощение геометрического мировосприятия, идущего от объекта к субъекту, искусство Востока — воплощение мировосприятия алгебраического, направляющегося от субъекта к объекту), мы утверждаем, в качестве начал **общих** для живописи, поэзии и музыки:

- 1) произвольный спектр,
- 2) произвольную глубину,
- 3) самодовление темпов, как методов воплощения, и ритмов, как непреложных;

и в качестве **специальных**:

<p>Для живописи:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) отрицание по-строения по конусу, как тригонометрической перспективы; 2) диссонансы. 	<p>Для поэзии:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) непрерывность единичной словесной массы; 2) дифференциация масс разной степени разреженности: лито-идных,¹ флюидных² и фосфеноидных;³ 3) преодоление акциденталистического⁴ подхода. 	<p>Для музыки:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) преодоление ли-ниарности (архитек-тоники) путем внут-ренней перспективы (синтез-примитив); 2) субстанциональность элементов.
<p>Георгий Якулов.</p>	<p>Бенедикт Лившиц.</p>	<p>Артур-Винцент Лурье.</p>

С.-Петербург, 1-го Января 1914 г.

Автор текста манифеста — Артур (Наум) Сергеевич Лурье (1893–1966), композитор-новатор и теоретик музыки — в 1910-е гг. был близок к футуристическим кругам. Б. Лившиц писал: «Став футуристом из снобизма, Лурье из дендизма не называл себя им. Но он заполнял в рядах будетлян место, бывшее до него пустым, и в нашем противостоянии развернутой фалан-

ге Маринетти именно он, а не тишайший Матюшин, мог — хотя бы только декларативно — „перекрывать“ Балилла Прателлу» (*Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. С. 465). (Упомянутый итальянский композитор-футурист Б. Прателла в феврале 1914 г. выступал с докладом „Музыка итальянского футуризма“.) Лурье написал музыку к пьесе В. Хлебникова «Ошибка Смерти» и к стихотворению В. Маяковского «Наш марш» («Дней бык пег»). Теоретические принципы Лурье, в том числе те, которые были сформулированы в манифесте «Мы и Запад» в качестве «специальных» начал, нашли свое практическое воплощение в его фортепьянных циклах «Синтезы» и «Формы в воздухе».

¹ От *греч.* lithos — камень.

² От *лат.* fluidus — текучий.

³ От *греч.* phôs — свет и phainô — показываю.

⁴ От «акциденция» (*лат.* actidentia — случай, случайность) — философский термин, обозначающий случайное, преходящее, изменяющееся.

Велимир Хлебников, Бенедикт Лившиц

НА ПРИЕЗД МАРИНЕТТИ В РОССИЮ

Сегодня иные туземцы и итальянский поселок на Неве¹ из личных соображений припадают к ногам Маринетти, предавая первый шаг русского искусства по пути свободы и чести, и склоняют благородную выю Азии под ярмо Европы.

Люди, не желающие хомута на шее, будут, как и в позорные дни Верхарна² и Макса Линдера,³ спокойными созерцателями темного подвига.

Люди воли остались в стороне. Они помнят закон гостеприимства, но лук их натянут, а чело гневается.

Чужеземец, помни страну, куда ты пришел!

Кружева холопства на баранах гостеприимства.⁴

В. Хлебников.

Б. Лившиц.

1914



Ф. Т. Маринетти

Впервые: в виде листовки. Печатается по: Собрание произведений Велимира Хлебникова: В 5 т. Л., 1933. Т. V. С. 250

Приезд Ф. Т. Маринетти в Россию в январе 1914 г. вызвал неоднозначную реакцию среди русских футуристов. Наиболее непримиримую позицию по отношению к родоначальнику итальянского футуризма заняли М. Ларионов, В. Хлебников и Б. Лившиц. Последний в своей мемуарной книге «Полутораглазый стрелец» (глава «Мы и Запад») вспоминал: «В конце января Кульбин, поддерживавший постоянную переписку с заграницей, сообщил мне, что в Россию едет Маринетти. <...>

В Москве в это время из футуристов не было никого: Давид Бурлюк, Каменский и Маяковский гастролировали на юге. <...>

Дня за три до приезда Маринетти в одной из московских газет появилось интервью с Ларионовым: вождь лучизма утверждал, что вождя футуризма следует забросать тухлыми яйцами, так как он изменил им самим провозглашенным принципам.

На защиту гостя встали Малевич, поспешивший отмежеваться от воинственных намерений Ларионова, и Шершеневич, ухватившийся за злощастную репортерскую заметку, чтобы обрушиться целым потоком писем в редакцию. Он же в роли единственного представителя русского футуризма встречал Маринетти на вокзале... <...>

В Москве Маринетти так и не увидел никого из русских футуристов. Это был настоящий конфуз, мимо которого не могли пройти даже репортеры, отметившие, что итальянский гость очутился в компании людей, не имеющих ничего общего с футуризмом. <...>

Накануне прибытия Маринетти в Петербург Кульбин созвал у себя на квартире нечто вроде совещания. Ему хотелось добиться от нас единодушно-го отношения к гостю и предотвратить то, что произошло в Москве.

Это оказалось совсем не легко, так как Хлебников и я заняли непримиримую позицию. Не сговариваясь друг с другом, мы пришли к убеждению, что Маринетти смотрит на свое путешествие в Россию как на посещение главоу организации одного из ее филиалов.

Этому следовало дать решительный отпор: мы не только не считали себя ответвлением западного футуризма, но и не без оснований полагали, что во многом опередили наших итальянских собратьев.

В самом деле, ознакомившись с дюжиной манифестов, присланных Маринетти еще из Милана, мы не нашли ничего нового для себя, особенно в тех трех, которые касались непосредственно литературы. Большинство положений, выдвинутых итальянскими футуристами, были для нас либо уже пройденным этапом, либо половинчатым решением стоявших перед всеми задач.

Эти задачи, разумеется, не выходили за пределы „технологии“ искусства, ибо „философские“ предпосылки итальянского футуризма представляли для нас только теоретический интерес: слишком различны были причины, вызвавшие одноименное течение в двух странах, чтобы можно было говорить без натяжки о какой-то общей программе.

Приезд Маринетти и порожденные этим событием толки укрепили меня в моем давнишнем намерении выступить перед широкой аудиторией с лекцией на тему о взаимоотношении русского и итальянского футуризма. Покамест же я считал необходимым выпустить хотя бы манифест, которым будетляне отмежевались бы от группы Маринетти.

Такого же мнения придерживался и Хлебников. Все остальные — Николай Бурлюк, Матюшин, Лурье — согласились с Кульбиным, доказывавшим с пеной у рта несвоевременность подобной декларации, в которой „наш до-



Портрет Маринетти. 1914. Худ. Н. И. Кульбин

рогой гость“ несомненно усмотрит для себя обиду. Кульбин даже сыграл на местном патриотизме присутствующих, напирая на то, что петербуржцы — не москвичи и что нам надо исправить ошибки наших московских товарищей, проявив себя настоящими европейцами.

В азиатах остались мы вдвоем: Хлебников и я.

На следующее утро он ни свет ни заря пришел ко мне, и мы в четверть часа составили воззвание, которое он немедленно повез в типографию, чтобы к вечеру иметь возможность распространять его на лекции Маринетти.

Зал Калашниковской биржи был уже полон, а Хлебников, с которым мы условились встретиться за полчаса до начала лекции, все не приходил. Кульбин откуда-то узнал о нашем манифесте и так же, как и я, не сводил глаз с дверей.

Наконец, в последнюю минуту, когда на кафедре уже появился Маринетти, в зал ворвался бледный, запыхавшийся Хлебников, прижимая к груди кипу воззваний. Ткнув мне половину, он принялся быстро обходить ряды, раздавая листовку направо и налево. Уже в типографии он внес в текст некоторые поправки, смягчив выражения, показавшиеся ему слишком резкими. <...>

Не успел я распространить и десяток экземпляров, как ко мне подскочил Кульбин. С проворством, неожиданным в пожилом человеке, он выхватил у меня из рук всю пачку и, яростно разрывая на части свою добычу, кинулся догонять Хлебникова, орудовавшего уже в задних рядах. В первый раз в жизни я видел Кульбина остервенелым: он не помнил себя и одним своим взором, казалось, был способен испепелить меня и Хлебникова.

Что там произошло у них в другом конце зала, не знаю, но, когда Николай Иванович вернулся на эстраду, он производил впечатление человека, выпрыгнувшего из поезда на полном ходу. У меня не было времени объясняться с ним, так как Маринетти уже приступил к лекции» (*Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. С. 470–475). В результате конфликта, по сообщениям газет, Хлебников вызвал Кульбина на дуэль. Тогда же (2 февраля) Хлебников в знак протеста против приема Маринетти объявил о своем выходе из «Гилеи» (см.: *Хлебников В.* Незданные произведения. М., 1940. С. 368–369), хотя главные «гилейцы» (Д. Бурлюк, Маяковский, Каменский) в петербургском приеме не участвовали. Свое отрицательное или весьма сдержанное отношение к итальянскому футуризму кубофутуристы выразили в открытых письмах, опубликованных в газете «Новь» 5 и 15 февраля 1914 г., а также во время лекции Маринетти в Обществе свободной эстетики в Москве 13 февраля. В. Шершеневич, бывший основным переводчиком произведений Маринетти в России, позже утверждал, что «идеология Маринетти в корне расходилась с социальной установкой русских футуристов, что с самого начала было отмечено и критикой, и нами» (*Шершеневич В.* Великолепный очевидец: Поэтические воспоминания 1910–1925 гг. // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова: Сборник. М., 1990. С. 500).

¹ По-видимому, имеются в виду петербуржец Н. Кульбин, а также организаторы выступлений Маринетти в петербургском кафе «Бродячая собака», расположенном на углу Итальянской ул. и Михайловской пл.



Марка кабаре «Бродячая собака»

² Э. Верхарн в ноябре 1913 г. посетил Россию.

³ Гастроли М. Линдера в России состоялись в ноябре 1913 г.

⁴ Аллюзия на поэму Н. В. Гоголя «Мертвые души». На экземпляре листовки, принадлежавшем А. Крученых, Хлебников в декабре 1921 г. написал: «(Чичиков, провоз кружев из-за границы)» (*Хлебников В.* Незданные произведения. М., 1940. С. 476).

Николай Бурлюк при участии Давида Бурлюка

ПОЭТИЧЕСКИЕ НАЧАЛА

Так на холсте каких-то
соответствий,
Вне протяжения жило
Лицо¹
В. Хлебников.

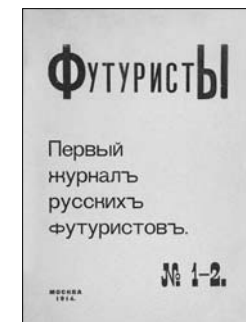
Предпосылкой нашего отношения к слову, как *к живому организму*, является положение, что поэтическое слово *чувственно*. Оно соответственно меняет свои качества в зависимости от того — написано ли оно, или напечатано, или мыслится. Оно воздействует на все наши чувства. Ранее, когда мы говорили «дереву», мы должны были этим логическим обобщением возбудить воспоминание о каком-нибудь определенном дереве и тогда прочувствовано уже *воспоминание*. Теперь — путь созерцания эстетических ценностей.

В связи со сказанным *слово лишь настолько имеет значение для передачи предмета, насколько представляет хотя бы часть его качеств*. В противном случае оно является лишь *словесной массой* и служит поэту вне значения своего смысла. Мы можем отказаться от слова, как жизнедеятели, и тогда им воспользоваться, как мифотворцем.

Прежде всего, нужно различать авторский почерк, почерк переписчика и печатные шрифты. Иные слова никогда нельзя печатать, т. к. для них нужен почерк автора. В последнее время это отчасти поняли, напр., стали фамилию автора передавать в его почерке.

Понятно, какую громадную ценность для истинного любителя являются автографы сочинений. «Литературная компания»² выпустила писанные от руки книги. О роли шрифта я не стану говорить, т. к. это для всех очевидно.

Впервые: Первый журнал русских футуристов. 1914. № 1/2. С. 81–84



Первый журнал русских футуристов. 1914. № 1–2

Громадное значение имеет расположение написанного на бумажном поле. Это прекрасно понимали такие утонченные Александрийцы, как Аполлоний Родосский и Каллимах,³ располагавшие написанное в виде лир, ваз, мечей и т. п.

Теперь о виньетке. Вы все помните Дюреровскую «Меланхолию»,⁴ где не знаешь конца надписи и начала гравюры. Еще более показателен Гоген. «Soyez amoureuses vous serez heureuses», «Soyez mystérieuse»⁵ и т. д. Это элизиум вокабул, где буквенные завитки оплакивают свое прошлое... Моей мечтой было всегда, если б кто-нибудь изучил графическую жизнь письмен, этот «голос со дна могилы» увлечения метафизикой. Сколько знаков нотных, математических, картографических и проч. в пыли библиотек. Я понимаю кубистов, когда они в свои картины вводят цифры, но не понимаю поэтов, чуждых эстетической жизни, всех этих

∫, , +, §, , , √, =, >, Δ и т. д. и т. д.

Раньше более понимали жизнь письмен, откуда же не чувствуемое теперь нами различие между большими и малыми буквами, особенно в немецком. Возьмите рукописные книги XIV—XV веков, с какой любовью там наравне с миниатюрами украшается и усиляется буква, а наши церковные книги — даже XVIII ст. Здесь я должен указать на светлую жизнь Федорова, московского ученого, (недавно умершего). Он в тяжелую эпоху символизма и «декаден<т>ства» тщетно указывал на роль в эстетике письмен.⁶

Соотношение между цветом и буквой не всегда понималось как *окрашивание*. В иероглифах цвет был так же насыщен, как и графическая сторона, т. е. знак был *цветное пятно*. Если вы помните, Эгейское море обязано черному флагу,⁷ а наши моряки до сих пор во власти цветного флага. При переходе от вещевого (письма) через *символическое* к звуковому письму мы утратили скелет языка и пришли к словесному рахитизму. Только глубокий вкус спас наших переписчиков и маляров при окрашивании заглавных букв и надписей на вывесках. *Часто только варварство может спасти искусство.*

Уже в 70-х гг. во Франции Jean-Arthur Rimbaud написал свое *Voyelles*,⁸ где пророчески говорит:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles
Je dirai quelque jour vos naissances Latentes.⁹

Запах и слово. Я молод и не имею коллекции надушенных женских писем, но вы, стареющие эротоманы, можете поверить аромату. Надушенное письмо женщины говорит больше в ее пользу, чем ваш пахнувший сигарой фрак. Кажется, японцы и китайцы душат книги, т. ч. книга обладает своим языком благоговения.

Когда я еще был херсонским гимназистом, для меня являлось большим удовольствием ходить по старому Екатерининских времен кладбищу и читать надгробные надписи, звучавшие различно на камне или на меди.

«.....Корсаков¹⁰

он строил город сей и осаждал Очаков».

Стремясь передать третье измерение букве, мы не чужды ее скульптуры.

Возможно ли словотворчество и в каком размере? Где искать критерия красоты нового слова? Создание слова должно идти от корня или случайно?

Теоретически отвечая на первый вопрос, скажу, что возможно до бесконечности. На практике, конечно, немного иначе: *слово связано с жизнью мифа и только миф создатель живого слова*. В связи с этим выясняется второй ответ: — критерий красоты слова — миф. Как пример истинного словотворчества я укажу «Мирязь» Хлебникова, *словомиф*, напечатанный в недавно вышедшей «*Пощечине общественному вкусу*». Я не буду распространяться о взаимоотношении между мифом и словом. *Корневое слово имеет меньше будущего — чем случайное*. Чересчур все прекрасное случайно (см. философия случая). Различна судьба двух детищ случая: — рифма в почете, конечно, заслуженном, оговорка же, *lapsus linguae*,¹¹ — этот кентавр поэзии — в загоне.

Меня спрашивают, — национальна ли поэзия? — Я скажу, что все арапы черны, но не все торгуют сажеей, — и потом еще — *страусы* прячутся под *кустами* (Strauch). Да. Путь искусства через национализацию к космополитизму.

Я еще раз должен напомнить что истинная поэзия не имеет никакого отношения к правописанию и хорошему слогу — этому украшению письменников, аполлонов, нив и прочих общеобразовательных «органов».

Ваш язык для торговли и семейных занятий.

<1914>

Статья затрагивает ряд существенных вопросов издательской практики кубофутуристов (шрифтовые эксперименты, выпуск литографированных книг, в которых велика была роль «авторского почерка» и по-новому решался вопрос сочетания литературы и изобразительного искусства).

¹ Из стихотворения В. Хлебникова «Бобэббипелись губы...» (<1908–1909>).

² Имеется в виду кубофутуристическая группа «Гилея».

³ Названные древнегреческие поэты являлись крупнейшими представителями александрийской поэзии.

⁴ Гравюра немецкого живописца и графика А. Дюрера.

⁵ «Люби, и ты будешь счастлив», «Будь таинственным» (*фр.*). Названия произведений французского художника П. Гогена — раскрашенных деревянных рельефов.

⁶ К этой теме русский философ Н. Ф. Федоров обращался неоднократно; см., например, его статью «О письменах» (Весы. 1904. № 6. С. 1–5).

⁷ Эгейское море названо по имени Эгея, царя Аттики. Согласно мифу, его сын Тесей обещал отцу в случае победы над Минотавром заменить черные паруса корабля на белые, но забыл это сделать: Эгей, увидев корабль и посчитав, что его сын погиб, бросился в море.

⁸ Гласные (*фр.*). Стихотворение А. Рембо «Гласные» (<1883>).

⁹ А — черный, Е — белый, И — красный, У — зеленый, О — голубой; гласные, Я поведаю когда-нибудь о тайном вашем возникновении (*фр.*).

¹⁰ Полный текст цитируемой Н. Бурлюком эпитафии инженеру-полковнику Н. И. Корсакову, главному строителю крепости и города Херсон:

Здесь друг Отечества почтенный муж Корсаков
К жалению сынов России погребен.
Он строил город сей и осаждал Очаков,
Где бодрый дух его от тела отлучен.

¹¹ ошибка в речи (*лат.*)

Николай Бурлюк

SUPPLEMENTUM¹

К ПОЭТИЧЕСКОМУ КОНТРАПУНКТУ

Мы немые для многих чувств, мы переросли корсеты Петровской азбуки. Поэтому я заканчиваю свое краткое обозрение задач нового искусства призывом к созданию новой азбуки, для новых звуков. Многие идеи могут быть переданы лишь идеографическим письмом.

Многие слова оживут в новых очертаниях. В то время, как ряд звуковых впечатлений создал нотное письмо, в то время, как научные дисциплины полнятся новыми терминами и знаками, мы в поэтическом языке жмемся и боимся нарушить школьное правописание. Искусство ошибки также оттеняет создаваемое, как и академический язык.

Если мы изжили старое искусство, если для не всех стало ясно, что *это* — слово, но не *речь*, то это вина педантизма и кастрации духа творивших его. Нужно помнить: *что для нашего времени и для нашей души* необходим другой подход к словесному искусству, к приемам выразительности. *Наша же азбука, наш поэтический лексикон, наша фразеология* создались исторически, но не по законам внутренней необходимости. *Словесная жизнь тождественна естественной*, в ней также царят положения вроде Дарвиновских и де-Фризских.² *Словесные организмы бор<ю>тсся*³ за существование, живут, размножаются, умирают. До сих пор филология была любовью к анекдоту, к истории быта и философии, но не к слову. Напрасны призывы Шахметова,⁴ Будуэна де Куртене⁵ и немн. др. к истинному пониманию ее задач. Школьная схема делает свое, и для 9/10 филологов язык — не живой, изменчивый организм, а механизм, в словарях и учебных пособиях. Я вполне понимаю А. Франса, когда он восстает против преподавания грамматики и теории словесности, ибо даже во Франции до сих пор не создано правильного пути в понимании жизни языка.

Резюмируя вышесказанное, мы придем к определению: *слово и буква* (звучащая) — лишь *случайные категории* — *общего неделимого*.

<1914>

¹ добавление (*лат.*)

² От имени нидерландского ботаника Х. Де Фриза, одного из основателей учения об изменчивости и эволюции.

³ В тексте: борются.

⁴ Правильно: Шахматов. Имеется в виду филолог А. А. Шахматов, заложивший основы исторического изучения русского литературного языка.

⁵ Правильно: Будуэн де Куртене. Речь идет о лингвисте, основоположнике Казанской лингвистической школы И. А. Будуэне де Куртене; критике футуристической концепции «слова как такового» были посвящены его статьи «Слово и „слово“» (Отклики: Литература. Искусство. Наука: Бесплатное приложение к № 49 газеты «День». 1914. № 7. С. 4.) и «К теории „слова, как такового“, и „буквы, как таковой“» (Отклики: Литература. Искусство. Наука: Бесплатное приложение к № 56 газеты «День». 1914. № 8. С. 2–3).

Впервые: Первый журнал русских футуристов. 1914. №1/2. С. 102–103

Бенедикт Лившиц

ДУБИНА НА ГОЛОВЕ РУССКОЙ КРИТИКИ (РАЗОБЛАЧЕНИЕ КЛЕВЕТЫ)

Копролитический¹ монумент

Очередное паясничанье г. Чуковского на Тенишевской эстраде — явление слишком заурядное и пресное, чтобы стоило говорить о нем серьезно, без обычной веселости, невольно овладевающей всяким при воспоминании о резвом би-ба-бо российской критики, не будь последний трюк его отмечен чертою, показательной для нашего «сегодня» — и об этом несколько слов. Казалось бы, не литературная честность, так профессиональный навык должен был бы подсказать милому мальчику необходимость полагать грань между лозунговыми выступлениями футуризма и его художественными достижениями — единственный канон деятельности г. Чуковского на поприще просвещения обывателя, а посему последнему без зазрения совести преподносится Крученыховский «беляматокийяй»² под видом альфы и омеги футуристического искусства.

Конечно автор «дыр. — бул — щыл»'а — поэт не безынтересный, поэт с довольно острым пониманием момента, но сосредоточивать внимание на Крученых как на центральной фигуре русского «кубо-футуризма» значит, прежде всего, вызывать удивление и смех в рядах самих же «кубо-футуристов». Почему делает это г. Чуковский — неужели из одного лишь, столь свойственного ему, легкомыслия? Это можно было бы предположить и на этом покончить, если бы критические упражнения г. Чуковского ограничивались только литературной копрофагией³ (бедняга, с каким аппетитом набросился он на крученыховские «испарь свинины»⁴ и «навоз»!). Но процитировав Хлебниковское «заклятие смехом»⁵ и (ах, этого нынче требует немного запоздавшая литературная мода!) объявив Хлебникова гениальным, би-ба-бо делает неожиданно — крутой выверт. Хлебников оказывается явлением случайным, никакими связями с русским (и, вообще, со всяким) футуризмом не связанным, нисколько для него не характерным. Конечно, только совершенное непонимание поэзии Хлебникова, только принижение его гениального словотворчества до уровня простых суффиксологических опытов может привести к подобному выводу. Великая заслуга Хлебникова — открытие жидкого состояния



Портрет Б. Лившица. 1914. Худ. Н. И. Кульбин

языка, и что более этого открытия связано с общей концепцией футуризма? В указанном состоянии слова не имеют еще точного законченного смысла, но еще недавно фосфены — музыка сетчатки⁶ — теперь уже флюиды — ее пластика! — меняющие легкую свою форму в постоянном приближении к вещам «реального» мира и в постоянном от них удалении. Тайная иррациональная связь вещей для нас отныне <h>e⁷ боль немоты, но радость первого наречения. На грани четвертого измерения — измерения нашей современности — можно говорить только Хлебниковск<i>и>м⁸ языком. Но понять ли это критику — копрофагу, с суетливым лукавством воздвигающему свой копролитический монумент великому гению русской поэзии?

<1914>

О взаимоотношениях футуристов с К. И. Чуковским, одним из первых предпринявшим попытку изучения нового движения, Б. Лившиц позже писал: «Октябрь и ноябрь тринадцатого года отмечены в будетлянском календаре целой серией выступлений, среди которых не последнее место занимали лекции Корнея Чуковского о футуризме, прочитанные им в Петербурге и в Москве. Это была вода на нашу мельницу. Приличия ради мы валили Чуковского в общую кучу бесновавшихся вокруг нас Измайловых, Львовых-Рогачевских, Неведомских, Осоргиных, Накатовых, Адамовых, Философовых, Берендеевых и пр., пригвозждали к позорному столбу, обзывали и паяцем, и копрофагом, и еще бог весть как, но все это было не очень серьезно, не более серьезно, чем его собственное отношение к футуризму.

Чуковский разбирался в футуризме лишь немного лучше других наших критиков, подходил даже к тому, что в его глазах имело цену, довольно поверхностно и легкомысленно, но все же он был и добросовестней, и несравненно талантливей своих товарищей по профессии, а главное — по-своему как-то любил и Маяковского, и Хлебникова, и Северянина. Любовь — первая ступень к пониманию, и за эту любовь мы прощали Чуковскому все его промахи.

В наших нескончаемых перебранках было больше веселья, чем злобы. Однажды сцепившись с ним, мы, казалось, уже не могли расцепиться и собачьей свадьбой носились с эстрады на эстраду, из одной аудитории в другую, из Тенишевки в Соляной Городок, из Соляного Городка в психоневрологический институт, из Петербурга в Москву, из Москвы в Петербург и даже наезжали доругиваться в Куоккалу, где он жил отшельником круглый год.

О чем нам никак не удавалось договориться, это о том, кто же кому обязан деньгами и известностью. Чуковский считал, что он своими лекциями и статьями создает нам рекламу, мы же утверждали, что без нас он протянул бы ноги с голоду, так как футуроедство стало его основной профессией. Это был настоящий порочный круг, и определить, что в замкнувшейся цепи наших отношений является причиной и что следствием, представлялось совершенно невозможным.



Проводы Б. Лившица на фронт. 1914. О. Мандельштам, К. Чуковский, Б. Лившиц, Ю. Анненков (слева направо)

Блестящий журналист, Чуковский и в лекции перенес свои фельетонные навыки, постаравшись выхватить из футуризма то, на чем легче всего можно было заострить внимание публики, вызвать „шампанский“ эффект, сорвать аплодисменты. Успех был ему дороже истины, и мы, живые объекты его критических изысканий, сидевшие тут же на эстраде, где он размахивал своими конечностями осьминога, корчились от смеха, когда, мимоходом воздав должное гениальности Хлебникова, Чуковский делал неожиданный выверт и объявлял центральной фигурой русского футуризма... Алексея Крученых.

В будетлянском муравейнике, хозяйственно организованном Давидом Бурлюком, всякая вещь имела определенное назначение. Красовавшаяся перед воротами в становище речетворцев навозная куча, на вершине которой, вдыхая запах псины, нежился автор „дыр-бул-щела“, высилась неспроста. Это было первое испытание для всех, кого привлекали шум и гам, доносившиеся из нашего лагеря. Кто только не спотыкался об эту кучу, заграждавшую подступ к хлебниковским грезогам и лебедивам! Чуковский растянулся во весь свой рост, верхний нюх Бурлюка еще раз оправдал себя на деле, а бедный Крученых, кажется до сих пор не понявший роли, на которую его обрек хитроумный Давид, возгордился пуще прежнего.

Так создавалась внешняя история футуризма» (*Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. С. 439, 441).

¹ Копролит (от греч. κόπρος — помет, lithos — камень) — окаменелый помет ископаемых позвоночных.

² Из книжки А. Крученых «Взорваль» (СПб., 1913).

³ Копрофаги (от греч. κόπρος — помет, φάγος — пожиратель) — животные, питающиеся экскрементами.

⁴ Из стихотворения А. Крученых «я жрец я разленился...» (<1913>).

⁵ Стихотворение В. Хлебникова «Заклятие смехом» (<1908–1909>).

⁶ В тексте: сетчаткий.

⁷ В тексте: ие.

⁸ В тексте: Хлебниковскм.

Виктор Шкловский

ВОСКРЕШЕНИЕ СЛОВА

Слово — образ и его окаменение. Эпитет, как средство обновления слова. История эпитета — история поэтического стиля. Судьба произведений старых художников слова такова же, как и судьба самого слова: они совершают путь от поэзии к прозе. Смерть вещей. Задача футуризма — воскрешение вещей возвращение человеку переживани<я>¹ мира. Связь приемов поэзии

футуристов с приемами общего языкового мышления. Полупонятный язык древней поэзии. Язык футуристов.

Древнейшим поэтическим творчеством человека было творчество слов. Сейчас слова мертвы, и язык подобен кладбищу, но только что рожденное слово было живо образно. Всякое слово в основе — троп. Например, месяц: первоначальное значение этого слова — «меритель»; горе и печаль — это то, что жжет и палит; слово «enfant»² (так же как и древнерусское — «отрок») в подстрочном переводе значит «не говорящий». Таких примеров можно привести столько же, сколько слов в языке. И часто, когда добираться до теперь уже потерянного, стертого образа, положенного некогда в основу слова, то поражаешься красотой его — красотой, которая была и которой уже нет.

Слова, употребляясь нашим мышлением вместо общих понятий, когда они служат, так сказать, алгебраическими знаками и должны быть безобразными, употребляясь в обыденной речи, когда они не договариваются и не дослушиваются, — стали привычными, и их внутренняя (образная) и внешняя (звуковая) форма перестали переживаться. Мы не переживаем привычное, не видим его, а узнаем. Мы не видим стен наших комнат, нам так трудно увидеть опечатку в корректуре, особенно, если она написана на хорошо знакомом языке, потому что мы не можем заставить себя увидеть, прочесть, а не «узнать» привычное слово.

Если мы захотим создать определение — «поэтического» и вообще «художественного» восприятия, то, несомненно, натолкнемся на определение: «художественное» восприятие — это такое восприятие, при котором переживается форма (может быть, и не только форма, но форма непременно). Справедливость этого «рабочего» определения легко доказать на тех случаях, когда какое-нибудь выражение из поэтического становится прозаическим. Например, ясно, что выражения — «подошва» горы и «глава» книги при переходе из поэзии в прозу не изменили свой смысл, но только утратили свою форму (в данном случае — внутреннюю). Эксперимент, предложенный А. Горнфельдом в статье «Муки слова»: ³ переставить слова в стихотворении —

Стих, как монету, чекань,
Строго, отчетливо, честно.
Правилу следуй упорно:
Чтобы словам было тесно,
Мыслям — просторно,⁴ —



Шкловский В.
Воскрешение слова.
СПб., 1914



Портрет
Виктора Шкловского.
1919.
Худ. Ю. П. Анненков

чтобы убедиться в том, что с потерей формы (в данном случае — внешней) это стихотворение обращается в «заурядный дидактический афоризм», — подтверждает правильность предложенного определения.

Итак: слово, теряя «форму», совершает непреложный путь от поэзии к прозе. (Потебня. Из лекций по теории словесности⁵).

Эта потеря формы слова является большим облегчением для мышления и может быть необходимым условием существования науки, но искусство не могло удовольствоваться этим выветрившимся словом. Вряд ли можно сказать, что поэзия наверстала ущерб, понесенный ею при потере образности слов, тем, что заменила ее более высоким творчеством — например, творчеством типов, — потому что в таком случае она не держалась бы так жадно за образное слово даже на таких высоких ступенях своего развития, как в эпоху эпических сводов. В искусстве материал должен быть жив, драгоценен. И вот появился эпитет, который не вносит в слово ничего нового, но только подновляет его умершую образность; например: солнце ясное, удалой боец, белый свет, грязи топучие, дробен дождь... В самом слове «дождь» заключается понятие дробности, но образ умер, и жажда конкретности, составляющая душу искусства (Карлейль), потребовала его подновления. Слово, оживленное эпитетом, становилось снова поэтическим. Проходило время — и эпитет переставал переживаться — в силу, опять-таки, своей привычности. И эпитетом начали орудовать по привычке, в силу школьных преданий, а не живого поэтического чутья. При этом эпитет до того уже мало переживается, что довольно часто его применение идет вразрез с общим положением и колоритом картины; например:

Ты гори, гори, свечка сальная,
Свечка сальная воску яркого...
(Народн. песня)

или «белые руки» у арапа (сербский эпос), «моя верная любовь» староанглийских баллад, которая применяется там без различия, — идет ли дело о верной или о неверной любви, или Нестор, подымающий среди белого дня руки к звездному небу⁶ и т. д.

Постоянные эпитеты сгладились, не вызывают более образного впечатления и не удовлетворяют его требованиям. В их

границах творятся новые, эпитеты накаплиются, определения разнообразятся описаниями, заимствованными из материала саги или легенды (Александр Веселовский. Из истории эпитета). К позднему же времени относятся и сложные эпитеты.

«История эпитета — есть история поэтического стиля в сокращенном издании» (А. Веселовский. Собр. соч. том I, стр. 58). Она показывает нам, как уходят из жизни все вообще формы искусства, которые так же, как и эпитет, живут, окаменевают и, наконец, умирают.

Слишком мало обращают внимания на смерть форм искусства, слишком легкомысленно противопоставляют новому старое, не думая о том, живо оно или уже исчезло, как исчезает шум моря для тех, кто живет у его берегов, как исчез для нас тысячеголосый рев города, как исчезает из нашего сознания все привычное, слишком знакомое.

Не только слова и эпитеты окаменевают, окаменевать могут целые положения. Так, например, в Багдадском издании арабских сказок путешественник, которого грабители раздели донага, взошел на гору и в отчаянии «разорвал на себе одежды». В этом отрывке застыла до бессознательности целая картина.

Судьба произведений старых художников слова такова же, как и судьба самого слова. Они совершают путь от поэзии к прозе. Их перестают видеть и начинают узнавать. Стеклопанной броней привычности покрылись для нас произведения классиков — мы слишком хорошо помним их, мы слышали их с детства, читали их в книгах, бросали отрывки из них в беглом разговоре, и теперь у нас мозоли на душе — мы их уже не переживаем. Я говорю о массах. Многим кажется, что они переживают старое искусство. Но как легки здесь ошибки! Гончаров недаром скептически сравнивал переживания классика при чтении греческой драмы с переживаниями Гоголевского Петрушки.⁷ Вжиться в старое искусство часто прямо невозможно. Поглядите на книги прославленных знатоков классицизма — какие пошлые виньетки, снимки с каких уподобных скульптур помещают они на обложках. Роден, копируя годами греческие скульптуры, должен был прибегнуть к измерению, чтобы передать наконец их формы; оказалось, что он все время лепил их слишком тонкими. Так гений не мог просто повторить формы чужого века. И только легкомысленностью и нетребовательностью к своим вживаниям в старину объясняются музейные восторги профанов.

Иллюзия, что старое искусство переживается, поддерживается тем, что в нем часто присутствуют элементы искусства чуждые. Таких элементов больше всего именно в литературе; поэтому сейчас литературе принадлежит гегемония в искусстве и наибольшее количество ценителей. Для художественного восприятия типична наша материальная незаинтересованность в нем. Восхищение речью своего защитника на суде — не художественное переживание, и если мы переживаем благородные, человеческие мысли наших гуманнейших в мире поэтов, то эти переживания с искусством ничего общего не имеют. Они никогда не были поэзией, а потому и не совершили пути от поэзии к прозе. Существование людей, ставящих Надсона выше Тютчева, тоже показывает, что писатели часто ценятся с точки зрения количества благородных мыслей, в их произведениях заключенных, — мерка, очень распространенная, между прочим, среди русской молодежи. Апофеоз переживания «искусства» с точки зрения «благородства» — это два студента в «Старом профессоре» Чехова, которые в театре спрашивают один другого: «Что он там говорит? Благородно?» — «Благородно». «Браво!»⁸

Здесь дана схема отношения критики к новым течениям в искусстве.

Выйдите на улицу, посмотрите на дома: как применены в них формы старого искусства? Вы увидите прямо кошмарные вещи. Например (дом на Невском против Конюшенной, постройки арх. Лялевича⁹), на столбах лежат полуциркульные арки, а между пятами их введены перемычки, рустованные, как плоские арки. Вся эта система имеет распор на стороны, с боков же никаких опор нет; таким образом, получается полное впечатление, что дом рассыпается и падает.

Эта архитектурная нелепость (не замечаемая широкой публикой и критикой) не может быть в данном случае (таких случаев очень много) объяснена невежеством или бесталантностью архитектора.

Очевидно, дело в том, что форма и смысл арки (как и форма колонны, что тоже можно доказать) не переживается, и она применяется поэтому так же нелепо, как нелепо применение эпитета «сальная» к восковой свече.

Посмотрите теперь, как цитируют старых авторов.

К сожалению, никто еще не собирал неправильно и некстати примененные цитаты; а материал любопытный. На поста-

новках драмы футуристов¹⁰ публика кричала «одиннадцатая верста», «сумасшедшие», «Палата № 6», и газеты перепечатавали эти вопли с удовольствием, — а между тем ведь в «Палате № 6» как раз и не было сумасшедших, а сидел по невежеству посаженный идиотами доктор и еще какой-то философ-страдалец. Таким образом, это произведение Чехова было притяннуто (с точки зрения кричавших) совершенно некстати. Мы здесь наблюдаем, так сказать, окаменелую цитату, которая значит то же, что и окаменелый эпитет, — отсутствие переживания (в приведенном примере окаменело целое произведение).

Широкие массы довольствуются рыночным искусством, но рыночное искусство показывает смерть искусства. Когда-то говорили друг другу при встрече: «здравствуй» — теперь умерло слово — и мы говорим друг другу «асте». Ножки наших стульев, рисунок материй, орнамент домов, картины «Петербургского общества художников»,¹¹ скульптуры Гинцбурга¹² — все это говорит нам — «асте». Там орнамент не сделан, он «рассказан» рассчитан на то, что его не увидят, а узнают и скажут — «это то самое». Века расцвета искусства не знали, что значит «базарная мебель». В Ассирии — шест, солдатской палатки, в Греции — статуя Гекубы, охранительницы помойной ямы, в средние века — орнаменты, посаженные так высоко, что их и не видно хорошенько, — все это было сделано, все было рассчитано на любовное рассматривание. В эпохи, когда формы искусства были живы, никто бы не внес базарной мерзости в дом. Когда в 17-ом веке в России развелась ремесленная иконопись, и «на иконах появились такие неистовства и нелепости, на которых не подобало даже смотреть христианину», это означало, что старые формы уже изжиты. Сейчас старое искусство уже умерло, новое еще не родилось; и вещи умерли, — мы потеряли ощущение мира; мы подобны скрипачу, который перестал осязать смычок и струны, мы перестали быть художниками в обыденной жизни, мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем. Только создание новых форм искусства может возратить человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм.

Когда в припадке нежности или злобы мы хотим приласкать или оскорбить человека, то нам мало для этого изношенных, обглоданных слов, и мы тогда комкаем и ломаем слова, чтобы они задели ухо, чтобы их увидели, а не узнали. Мы говорим, например, мужчине — «дура», чтобы слово оцарапало; или в на-

роде («Контора» Тургенева) употребляют женский род вместо мужского для выражения нежности.¹³ Сюда же относятся все бесчисленные просто изуродованные слова, которых мы все так много говорим в минуту аффекта и которые так трудно вспомнить.

И вот теперь, сегодня, когда художнику захотелось иметь дело с живой формой и с живым, а не мертвым словом, он, желая дать ему лицо, разломал и исковеркал его. Родились «произвольные» и «производные» слова футуристов. Они или творят новое слово из старого корня (Хлебников, Гуро, Каминский,¹⁴ Гнедов) или раскалывают его рифмой, как Маяковский, или придают ему ритмом стиха неправильное ударение (Крученых). Созидаются новые, живые слова. Древним бриллиантам слов возвращается их былое сверкание. Этот новый язык непонятен, труден, его нельзя читать, как «Биржевку».¹⁵ Он не похож даже на русский, но мы слишком привыкли ставить понятность неперменным требованием поэтическому языку. История искусства показывает нам, что (по крайней мере, часто) язык поэзии — это не язык понятный, а язык полу-понятный. Так, дикари часто поют или на архаическом языке, или на чужом, иногда настолько непонятном, что певцу (точнее — запевале) приходится переводить и объяснять хору и слушателям значение им тут же сложенной песни (Веселовский. Три главы из исторической поэтики.¹⁶ Гроссе. Происхождение искусства¹⁷).

Религиозная поэзия почти всех народов написана на таком полупонятном языке. Церковнославянский, латинский, сумерийский, умерший в 20-м веке до Рождества Христова и употреблявшийся как религиозный до третьего века, немецкий язык у русских штундистов¹⁸ (русские штундисты долгое время предпочитали не переводить немецкие религиозные гимны на русский язык, а учить немецкий. Достоевский. «Дневник писателя»¹⁹).

Я. Гримм, Гофман, Гебель²⁰ отмечают, что народ часто поет не на диалекте, а на повышенном языке, близком к литературному:²¹ «песенный якутский язык отличается от обиходного так же, как наш славянский от нынешнего разговорного» (Короленко. «Ат-Даван»²²). Арно Даниель²³ с его темным стилем, затрудненными формами искусства (*Schwere Kunstmanier*), жесткими (*harten*) формами (*Diez. Leben und Werke der Troubadours*,²⁴ стр. 285), полагающими трудности при произнесении *dolce stil nuovo*²⁵ (XII век) у итальянцев — все это языки полупонятные, а Аристотель в Поэтике (гл. 23) советует при-

давать языку характер иноземного.²⁶ Объяснение этих фактов в том, что такой полупонятный язык кажется читателю, в силу своей непривычности, более образным (отмечено, между прочим, Д. Н. Овсяннико-Куликовским²⁷).

Слишком гладко, слишком сладко писали писатели вчерашнего дня. Их вещи напоминали ту полированную поверхность, про которую говорил Короленко: «по ней рубанок мыслит бежит, не задевая ничего». Необходимо создание нового, «тугого» (слово Крученых²⁸), на видение, а не на узнавание рассчитанного языка. И эта необходимость бессознательно чувствуется многими.

Пути нового искусства только намечены. Не теоретики, — художники пойдут по ним впереди всех. Будут ли те, которые создадут новые формы, футуристами, или другим суждено достижение, — но у поэтов — будетлян верный путь: они правильно оценили старые формы. Их поэтические приемы — приемы общего языкового мышления, только вводимые ими в поэзию, как введена была в поэзию в первые века христианства рифма, которая, вероятно, существовала всегда в языке.

Осознание новых творческих приемов, которые встречались и у поэтов прошлого — например, у символистов, — но только случайно, — уже большое дело. И оно сделано будетлянами.

Основой для книги послужил доклад «Место футуризма в истории языка», прочитанный В. Шкловским 23 декабря 1913 г. в петербургском кафе «Бродячая собака». Присутствовавший на чтении доклад В. Пяст позже писал: «Юный ученый-энтузиаст распинается по поводу оживленного Велимиром Хлебниковым языка, преподнося в твердой скорлупе ученого орешка квинтэссенцию труднейших мыслей Александра Веселовского и Потебни, — уже прорезанных радиолучом собственных его, как говорилось тогда, „инвенций“, — он даром мощного своего именно воскрешенного, живого языка заставляет слушать, не шелохнувшись, многочисленную публику, наполовину состоящую чуть ли не из „фрачников“ или декольтированных дам» (Пяст В. Встречи. М., 1997. С. 166–167). «Воскрешение слова» и последовавшая вскоре работа «О поэзии и заумном языке» (Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1916. Вып. 1. С. 1–15) положили начало серьезному теоретическому исследованию футуризма (и прежде всего — феномена заумного языка), а появление в среде будетлян человека с такой высокой филологической культурой, какой обладал Шкловский, стало для них событием весьма важным. «В лице Шкловского, — вспоминал Б. Лившиц, — к нам приходила университетская — никогда не слишком молодая — наука. Это было уже интересно: взглянуть на свое отражение в только что наамальгированном стекле, которое мы, вероятно, постеснялись бы признать зеркалом истории.

<...> Шкловский пришел к нам со стороны, из университетского семинария, как филолог и теоретик: до тех пор к нам доносились оттуда только пренебрежительные насмешки да брань. Кроме того, он был хороший оратор: говорил с неподдельным задором, горячо и плавно, не заглядывая ни в какие бумажки. Нам оставалось только поздравить себя с таким союзником» (*Ливиц Б.* Полутораглазый стрелец. С. 463–464).

¹ В тексте: переживание.

² «ребенок» (*фр.*)

³ *Горифельд А.* Муки слова // Сборник журнала «Русское богатство». СПб., 1909. С. 105.

⁴ Из стихотворения Н. А. Некрасова «Форма» (цикл «Подражание Шиллеру», 1877).

⁵ *Потебня А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905.

⁶ Последние три примера заимствованы из работы А. Веселовского «Из истории эпитета» (Собр. соч. Александра Николаевича Веселовского. СПб., 1913. Т. I. С. 69–70).

⁷ *Гончаров И. А.* Воспоминания // Гончаров И. А. Собр. соч. М., 1980. Т. 7. С. 234.

⁸ Имеется в виду рассказ А. П. Чехова «Скучная история» (1889).

⁹ Невский пр., д. 21. Упомянут архитектор М. С. Лялевич.

¹⁰ Имеется в виду постановка в декабре 1913 г. на сцене петербургского театра «Луна-парк» трагедии В. Маяковского «Владимир Маяковский» и оперы А. Крученых — М. Матюшина «Победа над солнцем».

¹¹ По-видимому, подразумевается петербургская «Община художников», возникшая в 1910 г. на основе «Нового союза передвижных выставок».

¹² Имеется в виду скульптор И. Я. Гинцбург, представитель реалистического направления.

¹³ В рассказе И. С. Тургенева «Контора» (1847) из «Записок охотника»: «Пой, Купря!.. Молодца, Александра! (Дворовые люди часто, для большей нежности, говоря о мужчине, употребляют женские окончания.)» (*Тургенев. Соч.* Т. 3. С. 150).

¹⁴ Правильно: Каменский, т. е. В. В. Каменский, поэт, прозаик, драматург; активный участник футуристического движения, редактор первого «Садка судей».

¹⁵ Газета «Биржевые ведомости», выходившая в Петербурге в 1880–1917 гг.

¹⁶ Собр. соч. Александра Николаевича Веселовского. СПб., 1913. Т. I. С. 234–235.

¹⁷ *Гроссе Э.* Происхождение искусства. М., 1899. С. 230–232.

¹⁸ Штундисты — последователи штундизма, сектантского течения среди русских и украинских крестьян во второй половине XIX в.

¹⁹ *Достоевский.* Т. 21. С. 58.

²⁰ Упомянут немецкий писатель И. П. Гебель.

²¹ Сведения заимствованы из работы А. Веселовского «Язык поэзии и язык прозы» (Собр. соч. Александра Николаевича Веселовского. Т. I. С. 451).

²² Рассказ В. Г. Короленко «Ат-Даван. Из сибирской жизни» (1892).

²³ Назван А. Даниэль, поэт-трубадур XII в.

²⁴ *Диц.* Жизнь и труды трубадуров (*нем.*). *Diez Fr. Leben und Werke der Troubadours.* Leipzig, 1882.

²⁵ сладостный новый стиль (*ит.*). Итальянская поэтическая школа конца XIII в.

²⁶ Пример приведен в работе А. Веселовского «Язык поэзии и язык прозы» (с. 437).

²⁷ См., например: *Овсянко-Куликовский Д.* Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве. (К теории и психологии художественного творчества) // Вестник воспитания. 1903. № 2. С. 1–29; № 4. С. 1–21; № 5. С. 1–30.

²⁸ См. наст. изд. С. 734.

Владимир Маяковский

Впервые: *Ночь.* 1914.
14 нояб. С. 4

ШТАТСКАЯ ШРАПНЕЛЬ

БРАВШИМ КИСТЬЮ

Теперь время!

Репины, Коровины, Васнецовы, доставьте последнее удовольствие: пожертвуйте ваши кисти на зубочистки для противообойственных вегетарианцев. Уголь дорог. Ваши изумительно промасленные картины отлично разожгли б самовары. Выберите с вашей палитры крап-лак и киноварь и последними широкими мазками напишите красные вывески лазаретов. Будет прямая польза.

Торопитесь!

Еще два-три месяца, и вас зарегистрируют как людей без определенных занятий.

Тем из вас, кто долголетней талантливой продажей не скопил «дачу на реке», придется заняться музыкой (худ. Пастернак,¹ кажется, хорошо играет на виолончели?) или другим каким-нибудь ремеслом.

Вчера еще на выставках вы брюзжали около наших картин, картин крайних левых: «Сюжетца нет, надо с натуры писать, господа, вы правды не ищите, это учебник геометрии, а не картина».

Сегодня же попробуйте в лаптях вашей правды подойти к красоте. Даже в жизни сегодняшней нет ничего правдашнего. Разве это не воплощение наших идей: называется «война»: люди жмутся в кошмарах, приезжают безногие, безрукие, а на самом деле нет ничего, только от Токио до Лондона какое-то



В. Маяковский. Фото. 1913

небо, каждый день наново перечерчиваемое разящей геометрией снарядов. Эй вы, списыватели, муравьиным трудом изучившие натуру, сосчитайте, сколько ног у несущейся в атаку кавалерии, нарисуйте похожей яичницу блиндированного поезда, расцапанную секундой бризантного снаряда!

Ведь это вчера еще вы, подходя к бунтующим картинам моим и моих товарищей, ругались: «Все это пустое, бессодержательное, одно красочное ржание какое-то. Должна быть идея в произведении, ведь мы тем и отличаемся от скотов, что мыслим. В сердце должно быть негодование, благородные порывы...»

А ну-ка возьмите вашу самую горящую идею, самую любимую идею вас, ваших Верещагиных, Толстых — не убивай человека, — выйдите на улицу к сегодняшней России, и толпа, великолепная толпа, о камни мостовой истреплет ваши седые бороденки.

Это же вы, проходя мимо наших орущих красками полотен, мямлили: «Какие сумасшедшие цвета, в природе так не бывает, в природе все спокойнее, берите цвета ближе к натуре».

А теперь попробуйте-ка вашей серой могильной палитрой, годной только для писания портретов мокриц и улиток, написать краснорожую красавицу войны в платье кроваво-ярком, как желание побить немцев, с солнцами глаз прожекторов.

Конечно, на перчатку, брошенную мною, вы ответите: «Да зачем нам писать, мы не драчуны вовсе, мы принимаем войну, как неизбежное зло, ведь война самое большее на год, она в стороне, ведь можно же писать и все другое».

Нет, теперь — всё война.

Г-н Переплетчиков,² я никогда не был в Олонецкой губернии, но я достоверно знаю — сегодня ее пейзаж изменился до неузнаваемости оттого, что под Антверпеном ревели сорокадвухсантиметровые пушки. Не уезжайте в Олонецкую губернию — у вас ничего не выйдет.

Тот не художник, кто на блестящем яблоке, поставленном для натюрморта, не увидит повешенных в Калише.³

Можно не писать о войне, но *надо* писать *войною*.

Вчерашние учителя. Хотите, мы вас почетно похороним по первому разряду? Для своего времени вы все-таки были большие. Но сегодня секунда навсегда обломила старое. Не беритесь больше за кисть — все равно налжете. Да и как иначе! Ведь вы давно перешли за те 56 лет, до которых можете гордиться званием способного носить оружие, а следовательно, и видеть жизнь.

Но вы, молодые, с негодованием отвергайте потную руку примирения, протянутую стариками. Ведь не затем же выстроились под пулями наши Якулов,⁴ Кончаловский.⁵ Ведь не затем же чуть не без ног контуженный лежит дорогой Ларионов,⁶ чтоб отсрочить наше господство хотя бы минутой перемирия!

Сейчас на оцетинившихся штыками границах решается вопрос и о нашем существовании — война не только изменит географические границы государств, но и новые мощные черты положит на лицо человеческой психологии.

1914

¹ Имеется в виду живописец, график Л. О. Пастернак.

² Речь идет о живописце В. В. Переплетчикове.

³ Калиш — город в Польше; здесь в начале войны, по сообщениям газет, немцы повесили несколько служащих городского Управления, оказавших им сопротивление.

⁴ См. прим. на с. 000.

⁵ Упомянут живописец П. П. Кончаловский, один из основателей художественного объединения «Бубновый валет».

⁶ См. прим. на с. 59.

Давид Бурлюк

ОТНЫНЕ Я ОТКАЗЫВАЮСЬ ГОВОРИТЬ ДУРНО ДАЖЕ О ТВОРЧЕСТВЕ ДУРАКОВ

Единая эстетическая Россия

Сезон художественной жизни — под гром военной живительной непогоды — ознаменовался небывалыми явлениями.

Мы посетили выставки на которых «зубры» мирно висели, на радость «крепких» художественных критиков, — и тут же рядом раскинулись доски — озонаторы — «натюрморты» и разная другая «бесшабашь» — «крикунов» и «отвергателей» — тех, имя кому футуристы — и кто, казалось, не мыслим был никогда не только смотреться, но даже «висеть» рядом — так-таки вплотную — с изделиями, мудро написанными со всем знанием не только школы — прежних «веков» (!), но и вкусов и appetitов быстро текущей толпы.¹

Впервые: Весеннее
контрагентство муз:
Сборник. М., 1915.
С. 101–106

Вот вам указание на факт. Но не для этого я взобрался на изломанный лафет австрийской гаубицы — не для сего звучит мой хриплый голос.

Слово мое, мало заинтересованное успехом конечного результата, имеет целью показать перемену в настроениях и мыслях отчаянных голов — футуристов, главным образом, конечно, моей. Много пройдет времени (другое помешает), а на некоторых и надежды нет никакой — они никогда не сообразят, почему их старые бутылки, приклеенные к холсту, озонатор, прибитый к доске, — зависели вдруг рядом с куинджиико-крыжицко-вершино-лукоморьевской² мануфактурой.

3 предшествовавших войне последних года мы пережили бурную, в искусствах наших, революцию.

Дерзновенные временщики захватывали власть. Толпа бежала, покинув старых, к подножью новых кумиров.

Цитадель старых вкусов держалась крепко в руках публики и худож. критики, — но, помятуя, что в осажденных крепостях месяц идет за год службы (а в Севастополе — чуть не за пять лет), мы <нисколько>³ не поражаемся: Прошло 3 года... и что же: наша внимательная широкая публика, если не постигла, поняла, — то приняла и кубизм, и футуризм, и *Свободу творчества*.

Двери цитадели широко раскрыты.

Теперь бесноваться, проповедовать, стучать кулаком в лоб слушателя значит ломиться в открытый ход!

Нас приняли — нас соглашаются и согласились слушать — *Настало время творчества* — для этого поколения, кое выступил <о>⁴ с таким шумом вслед за символистами и было им так враждебно и непримиримо.

На днях вышла книжка «Стрелец» — футуристы торчат в ней, как тараканы, меж солидно отсыревших (климат такой) бревен символизма.⁵

Под мышкой у каждого символиста зажато по футуристу.

Трогательное единение — лишний раз подкрепляющее мою мысль, что в стае авторов всех искусств приняты, *насколько возможно*, любовно, равноправно дикие новопришельцы.

Так как это мое выступление *не* является выступлением от какой-либо группы или партии — а публичное исповедание моих *личных* взглядов (симптоматичных все же, должно быть, для этой эпохи, в кою мы вступаем, и посему — достойных внимания), то я обращаюсь и к публике (она является глиняным тиглем — где плавятся смеси золота-железа-меди-свинца), и



Весеннее контрагентство муз (М., 1915)

к представителям искусств — и правых, и левых, и даже искусств, коих никто, кроме авторов, за искусство не считает. — Обращаюсь и убеждаю: будьте подобны мне — мне носящему светлую мысль: «*всякое искусство — малейшее искусство — одна попытка, даже не достигшая (увы!) цели, — добродетель!*»!

Достоин всяческого уважения плюгавый старичок, пишущий в тени своего зонта арку большого цирка; по правилам л<ес>сировок,⁶ — наряду с коими Калам⁷ — дерзкий, всеокрушающий новатор.

Достоин всяческого уважения футурист на лугу общественного внимания членораздельно упивающийся звуками родного языка!

Попытка на искусство — уже добродетель.

Не принимая! «непротивление злу насилием» во имя бунта жизни — роста этических идеалов — это прекрасно — и так будет всегда!! Утверждаю здесь, — что принятие любовное *всего искусства*, включая малейшее и «то что не искусство», — ничего общего не имеет с настроением «переписки с друзьями».⁸

После всей неразберихи — *нужной, жилительной* — не только тех годов, что прожили, но и этих переживаемых, — России, Великой России — кроме «густо развитой сети железных дорог» — нужно будет, и сейчас это началось, достаточное количество Культуры. В мире художественной жизни — о коей речь у нас — это означает — уважение к чужому мнению.

Допущение веры иной — «чем моя»!

Я обращаюсь ко всем жрецам искусства — даже тем безымянным — чье имя дилетант и чей жертвенник чадит, лишь в краткие моменты свободы от каторги жизни, — Пусть каждый имеет своего бога! — Путь свободен на свою веру! — в мире творчества это значит — «видит мир по-своему» — проводит и чтит красоту так, как он ее понимает! —

Пусть сильный не душит сознательно слабых.

Слабые стаей не загрызают сильного.

В мире эстетических отношений — *уважение к чужому мнению (творчеству) единственное, всякого культурного человека достойное, поведение.*

Не усложняя темы, два слова — о творчестве.

Неанонимное произведение — пока жив автор — является частью его высшего, лучшего «я».

Критика, коя до сего момента, почему-то, полагала роль «заплечных дел мастера» — своим единственным предопределе-



Портрет Д. Бурлюка. 1913. Худ. Н. Кульбин

нием — мало считалась с этим, набрасываясь с звериной жесткостью, на плоды — «звуков сладких и молитв»⁹ (не иначе как).

Не удивительно, что у нас на «суде публики» — именно всегда и звучит как какое-то публичное позирование у позорного столба.

«Суд современников» — ... сколько мы уже, малые дети, — видели его справедливость! — «о мертвых или хорошо или ничего».¹⁰ — Вот он «суд истории»...!!

Критики не часто стригут свои ногти — именно в забвении обычном только что сказанного.

Будем же надеяться, что отныне это враждебное отношение к «ягоде не своего поля» — к «колодцам не своей степени» — уступит место большему добродушию, — определенно устремленному к вопросам теоретического изучения и исследования проблем творчества и памятникам таковых.

Остается последний пункт и самый трудный. Как логически вытекающее из сказанного — «Уважение к чужому мнению» — (культура) это нам нужно — а в искусстве это значит «— уважение к чужому творчеству — хотя бы популярному] — явствует — никто и никогда деспотически не будет утверждать, справедливо, — что жизни — в коей «всякое» искусство — уже добродетель,

более нужен тот — а не другой род красоты.

Что жизни нужно смотреть правым, или левым глазом, а не двумя и т. д.

Утверждать так, — *забывая*, — что жизни, — а *России* особенно, — *вообще нужно* искусство, — причем *всякое* — на какое только ее сыны способны; И одним можно обижать Великую Россию — это *малым* количеством. Искусства.

Было бы количество — а качество (на все вкусы! — я вас миру!) найдется. —

И какими милыми в своем страхе — являются музейные консерваторы — комиссии по покупке — произведений для отечественных галерей! —

Боясь «запоганить» — свои светлые, казенные залы, — они действуют с такой экономией, осмотрительностью, выбором — *забывая*, что музей — это есть не что иное, как кладбище, где полководец лежит рядом с воином — Великий поэт с сапожником.

Забывая, что музей должен быть подобен гербарии хорошего ученого, где собраны все образцы флоры — если ученый ставил целью дать полное представление об данной местности!

Музейные комиссии — поступают проникнутые духом узкого человеконенавистничества и через двадцать пять лет культурный зритель будет благодарить их за то, что там так неполно, так эгоистически *односторонне* представлено творчество родного народа.

К ним тоже обращается мой голос: «малейшее искусство — добродетель» — уважайте чужое мнение — это признак культуры.

О публика! о тигль — из огнеупорной глины! Ты тоже можешь быть справедливой более сознательно. Люби искусство! Люби полную свободу — в искусстве. Это начало всего. *Не бойся оригинального* — не бойся даже погони за оригинальностью, как ты *не боялась до сего времени шаблона и повторения старого* (здесь нет и тени упрека!).

Бойся пустых стен в своих квартирах!

Бойся пустых полок в книжных шкафах!

Преклоняйся пред «именами», но помни, что все они были созданы твоим тысяче-голого-сердечным поклонением и в твоей власти подымать голову к небу творчества, где каждый день занимает свои все новые светила мощного человеческого духа.

1915

Статья Д. Бурлюка, примирительная по своей сути и вместе с тем сохраняющая характерный для футуристических выступлений тон превосходства, явилась одним из подтверждений того факта, что в 1915 г. футуризм вступил в новую фазу своего существования и с точки зрения его взаимоотношений с другими — доселе однозначно враждебными ему — течениями в искусстве, и с точки зрения понимания своей общественной роли, и в аспектах поведенческой тактики и решаемых задач (ср. статью В. Маяковского «Капля дегтя». С. 772 наст. изд.).

¹ По-видимому, Бурлюк имеет в виду выставку картин и скульптуры «Художники Москвы — жертвам войны» (Москва, 6 декабря 1914 — январь 1915 г.), где наряду с произведениями В. Сурикова, В. Васнецова, Л. Пастернака были выставлены работы представителей новейшего искусства (А. Ленгулова, В. Татлина и др.), в том числе картина И. Клуна «Озонатор» (1914).

² От фамилий живописцев А. И. Куинджи и К. Я. Крыжицкого и названий литературно-художественных журналов «Вершины» и «Лукоморье».

³ В тексте: не сколько.

⁴ В тексте: выступила.

⁵ В альманахе «Стрелец» (М., 1915) были опубликованы произведения А. Блока, Ф. Сологуба, М. Кузмина, а также Д. Бурлюка, В. Каменского, В. Маяковского, А. Крученых, В. Хлебникова и др.

⁶ В тексте: лисировок.

⁷ Упомянут швейцарский живописец А. Калам.

⁸ Возможно, намек на книгу Н. В. Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847).

⁹ Из стихотворения А. С. Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

¹⁰ De mortis nil nisi bene (*лат.*). Изречение, принадлежащее Хилону (VI в. до н. э.), одному из семи мудрецов древности.

Впервые: Взят:
Барабан футуристов.
Пг., 1915. С. 2



Обложка альманаха
«Взял: Барабан
футуристов (Пг., 1915)

Владимир Маяковский

КАПЛЯ ДЕГТЯ

«Речь КОТОРАЯ БУДЕТ произнесена при первом удобном случае»

Милостивые государи и милостивые государыни!

Этот год — год смертей: чуть ни каждый день громкою скорбью рыдают газеты по ком-нибудь маститом до срока ушедшем в лучший мир. Каждый день тягучим плачем голосит петит над множеством имен вырезанных Марсом.¹ Какие благородные и монашески строгие выходят сегодня газеты. В черных траурных платьях похоронных объявлений, с глазами, блестящими кристальной слезой некролога. Вот почему было как-то особенно неприятно видеть, что эта самая облагороженная горем пресса подняла такое непристойное веселье по поводу одной очень близкой мне смерти.

Когда запряженные цугом критики повезли по грязной дороге, дороге печатного слова гроб футуризма, недели трубили газеты: «хо, хо, хо! так его! вези, вези! наконец-то!» (Страшное волнение аудитории: «как умер? футуризм умер? да что вы?»)

Да умер.

Вот уже год вместо него огнеслового, еле лавирующего между правдой, красотой и участком, на эстрадах аудиторий пресмыкаются скучнейшие когано-эйхенвальдообразные старики.² Год уже в аудиториях скучнейшая логика, доказывание каких-то воробьиных истин вместо веселого звона графинов по пустым головам.

Господа! да неужели вам не жалко этого взбалмошного, в рыжих вихрах детины, немного неумного, немного некуль-

турного, но всегда, о! всегда смелого и горящего. Впрочем, как вам понять молодость? Молодые, которым мы дороги, еще не скоро вернутся с поля брани; вы же, оставшиеся здесь для спокойного занятия в газетах и прочих конторах; вы — или неспособные носить оружие рахитики, или старые мешки, набитые морщинами и сединами, дело которых — думать о наиболее безмятежном переходе в другой мир, а не о судьбах русского искусства.

А знаете, я и сам не очень-то жалею покойника, правда из других соображений.

Оживите в памяти первый гала-выход российского футуризма, озаглавленный такой звонкой «пощечиной общественному вкусу» Из этой лихой свалки особенно запомнились три удара под тремя криками нашего манифеста.

1) Смять мороженицу всяческих канонов, делающую лед из вдохновения.

2) Сломать старый язык, бессильный догнать скачье жизни.

3) Сбросить старых великих с парохода современности.

Как видите, ни одного здания ни одного благоустроенного угла, разрушение, анархизм. Над этим смеялись обыватели как над чудачеством сумасшедших, а это оказалось «дьявольской интуицией», воплощенной в бурном сегодня. Война, расширяя границы государств, и мозг заставляет врываться в границы вчера неведомого.

Художник! тебе ли тоненькой сеточкой контуров поймать несущуюся кавалерию. Репин! Самокиш!³ уберите ведра — краску расплещет.

Поэт! не сажай в качалку ямбов и хореев мощный бой — всю качалку разворотит!

Изламыванье слов, словоновшество! Сколько их новых во главе с Петроградом, а кондуктрисса! умрите, Северянин! Футуристам ли кричать о забвении старой литературы? Кто за казачьим гиком расслышит трель мандолиниста Брюсова? Сегодня все футуристы. Народ футурист.

Футуризм мертвой хваткой ВЗЯЛ Россию.

Не видя футуризма перед собой и не умея заглянуть в себя, вы закричали о смерти. Да! футуризм умер как особенная группа, но во всех вас он разлит наводнением.

Но раз футуризм умер как идея избранных, он нам не нужен. Первую часть нашей программы разрушения мы считаем завершенной. Вот почему не удивляйтесь, если сегодня в наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего и



В. Маяковский. Фото

голос футуризма, вчера еще мягкий от сентиментальной мечтательности, сегодня выльется в медь проповеди.

1915

Эту работу, по-видимому, можно считать этапной с точки зрения осмысления кубофутуристами своей общественной и художественной роли и определения перспектив развития.

¹ Имеются в виду сводки о погибших на фронтах Первой мировой войны, печатавшиеся петитом (мелким типографским шрифтом).

² От фамилий литературных критиков П. С. Когана (также историк литературы, переводчик) и Ю. И. Айхенвальда.

³ Упомянут художник-баталист, академик Н. С. Самокиш.

В. Хлебников

ТРУБА МАРСИАН

Люди!

Мозг людей и донныне скачет на 3 ногах (3 оси места)! Мы приклеиваем, возделывая мозг человечества, как пахари, этому щенку 4-ю ногу, именно — *ОСЬ ВРЕМЕНИ*.¹

Хромой щенок! Ты больше не будешь истязать слух нам своим скверным лаем.

Люди прошлого не умнее себя, полагая, что паруса государства можно строить лишь для осей пространства.

Мы, одетые в плащ только побед, приступаем к постройке молодого союза с парусом около оси *ВРЕМЕНИ*, предупреждая заранее, что наш размер больше Хеопса,² а задача храбра, величественна и сурова.

Мы, суровые плотники, снова бросаем себя и наши имена в клокочущие котлы прекрасных задач.

Мы верим в себя и с негодованием отталкиваем порочный шепот людей прошлого, мечтающих уклонить нас в пяту. Ведь мы босы. (Ошибка в согласной).³ Но мы прекрасны *В НЕУКЛОННОЙ ИЗМЕНЕ СВОЕМУ ПРОШЛОМУ*, едва только оно вступило в возраст победы, и в неуклонном бешенстве заноса очередного молота над земным шаром, уже начинающим дрожать от нашего топота.

Впервые: в виде свитка
(М. «Харьков», 1916)



Труба марсиан
(М., 1916)

Черные паруса времени, шумите!

виктор хлебников, мария синякова,⁴ божидар,
григорий петников, николай асеев.

«ПУСТЬ МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ РАСКОЛЕТСЯ НА МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ ИЗОБРЕТАТЕЛЕЙ И МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ ПРИОБРЕТАТЕЛЕЙ».

— *ВОТ СЛОВА НОВОЙ СВЯЩЕННОЙ ВРАЖДЫ*. — Наши вопросы в пустое пространство, где еще не было человека, — их мы будем властно выжигать и на лбу Млечного Пути, и на круглом божестве купцов — вопросы, как освободить крылатый двигатель от жирной гусеницы товарного поезда старших возрастов. ПУСТЬ ВОЗРАСТЫ РАЗДЕЛЯТСЯ И ЖИВУТ ОТДЕЛЬНО! Мы вскрыли печати на поезде за нашим паровозом дерзости — там ничего нет, кроме могил юношей.⁵

Нас семеро.⁶ Мы хотим меча из чистого железа юношей.

Им, утонувшим в законах семей и законах торгова, им, у которых одна речь: — «ем», не понять нас, не думающих ни о том, ни о другом, ни о третьем.

Право мировых союзов по возрасту. Развод возрастов, право отдельного бытия и делания. Право на все особо до Млечного Пути. Прочь шумы возрастов! Да властвует звон прерывных времен, белые и черные дощечки и кисть судьбы. Пусть те, кто ближе к смерти, чем к рождению, сдадутся! падут на лопатки в борьбе времен под нашим натиском дикарей. А мы — мы, исследовав почву материка времени, нашли, что она плодородна. Но цепкие руки *ОТТУДА* схватили нас и мешают нам свершить прекрасную измену пространству. Разве было что пьянее этой измены? Вы! чем ответить на опасность родиться мужчиной, как не *ПОХИЩЕНИЕМ ВРЕМЕНИ*? Мы зовем в страну, где говорят деревья, где научные союзы похожие на волны, где весенние войска любви, ГДЕ ВРЕМЯ ЦВЕТЕТ КАК ЧЕРЕМУХА и двигает как поршень, где зачело-век в переднике плотника пилит времена на доски и как токарь обращается с своим завтра. (О, уравнения поцелуев — вы! О луч смерти, убитый лучом смерти, поставленным на пол волны.) Мы идем туда, юноши, и вдруг кто-то мертвый, кто-то костлявый хватает нас и мешает нам вылинять из перьев дурацкого сегодня. Разве это хорошо?

Государство молодежи, ставь крылатые паруса времени; перед тобой второе похищение пламени приобретателей.



В. Хлебников. 1916

Смелее! Прочь костлявые руки — вчера — перед ударом Балашова* пусть будут искромсаны ужасные зрачки. Это — новый удар в глаза грубо пространственного люда. Что больше: «при» или «из»? Приобретатели всегда стадами крались за изобретателями, теперь изобретатели отгоняют от себя лай приобретателей, стаями кравшихся за одиноким изобретателем.

Вся промышленность современного земного шара с точки зрения самих приобретателей есть «кража» — (язык и нравы приобретателей) у первого изобретателя — Гаусса.⁸ Он создал учение о молнии. А у него при жизни не было и 150 рублей в год на его ученые работы. Памятниками и хвалебными статьями *ВЫ* стараетесь освятить радость совершенной кражи и умерить урчание совести, подозрительно находящейся в вашем червеобразном отростке. Якобы ваше знамя — Пушкин и Лермонтов были вами некогда прикончены как бешеные собаки за городом, в поле! Лобачевский⁹ отсылался вами в приходские учителя. Монгольфьер¹⁰ был в желтом доме. А мы? Боевой отряд изобретателей?

ВОТ ВАШИ ПОДВИГИ! ИМИ МОЖНО ИСПИСАТЬ ТОЛСТЫЕ КНИГИ!

Вот почему изобретатели в полном сознании своей особой породы, других нравов и особого посольства отделяются от приобретателей в независимое государство ВРЕМЕНИ (лишенное пространство) и ставят между собой и *ими* железные прутья. Будущее решит, кто очутился в зверинце, изобретатели или приобретатели? и кто будет грызть кочергу зубами.

ПРИКАЗЫ:

1. СЛАВНЫЕ УЧАСТНИКИ БУДЕТЛЯНСКИХ ИЗДАНИЙ ПЕРЕВОДЯТСЯ ИЗ РАЗРЯДА ЛЮДЕЙ В РАЗРЯД МАРСИАН.

Подписано: КОРОЛЬ ВРЕМЕНИ ВЕЛИМИР I-ый.¹¹

* «Не делай другому того, чего себе не желаешь».

Конечно это — ось человеческих отношений — и это мир реальных отношений.

II. ПРИГЛАШАЮТСЯ С ПРАВОМ СОВЕЩАТЕЛЬНОГО ГОЛОСА, НА ПРАВАХ ГОСТЕЙ В ДУМУ МАРСИАН УЭЛЬС И МАРИНЕТТИ.

ПРЕДМЕТЫ ОБСУЖДЕНИЯ.

«УЛЛЯ, УЛЛЯ,»¹² МАРСИАНЕ!

1) КАК ОСВОБОДИТЬСЯ ОТ ЗАСИЛЬЯ ЛЮДЕЙ ПРОШЛОГО, сохраняющих еще тень силы в мире пространства, не пачкаясь о их жизнь (*мыло словотворчества*), предоставив им утопать в заработанной ими судьбе злобных мокриц. Мы осуждены завоевать МЕРОЙ И ВРЕМЕНЕМ Наши права на свободу от грязных обычаев людей прежних столетий.

2) Как освободить быстрый паровоз младших возрастов от прицепившегося непрошенным и дерзким образом товарного поезда старших возрастов?

Старшие! Вы задерживаете бег человечества и мешаете клокочущему паровозу юности взять лежащую на ЕЕ пути гору. Мы сорвали печати и убедились, что груз — могильные плиты для юности.

Под видом груза, прицепленного к нашей свистящей надменно грёзе заячьим способом провозится грязь донебесных людей!

8 апреля 1916

В апреле 1914 г. в Харькове по инициативе поэтов Николая Николаевича Асеева (1889–1963), Григория Николаевича Петникова (1894–1971) и Божидара (Богдана Петровича Гордеева; 1894–1914) возникло издательство и литературное объединение «Лирень», поддерживавшее связь с московской футуристической группой «Центрифуга». В 1916 г. с харьковскими футуристами сблизился В. Хлебников, оказавший сильное влияние на поэтическое творчество участников группы «Лирень». Одним из практических результатов их сотрудничества стала «Труба марсиан». Поскольку автором манифеста фактически является Хлебников, на что он указывал сам (Собрание произведений Велимира Хлебникова: В 5 т. Л., 1933. Т. V. С. 281), этот текст в настоящем издании включен в раздел кубофутуристических документов. Подпись Божидара, умершего в 1914 г., условна.

¹ Манифест отражает хлебниковскую концепцию четырехмерного времени-пространства.

² Подразумевается пирамида египетского фараона Хеопса (27 в. до н. э.), крупнейшая в Египте.

³ По свидетельству Г. Петникова, правильно: «Ведь мы боги» (*Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940. С. 17*).

⁴ Названа художница М. М. Синякова (Синякова-Уречина), одна из пяти сестер Синяковых, близких к футуристическим кругам.

⁵ По-видимому, подразумеваются покончившие с собой участники группы «Лирень» Божидар и эгофутурист И. Игнатъев (см. стихотворение В. Хлебникова 1914 г. «Памяти И<вана> В<асильевича> И<гнатъева>»).

⁶ По-видимому, имеются в виду подписавшие вступительную часть манифеста Хлебников, Синякова, Божидар, Петников, Асеев, а также приглашенные «с правом совещательного голоса» в думу марсиан Уэллс и Маринетти.

⁷ Душевнобольной иконописец А. А. Балашов в январе 1913 г. изрезал в Третьяковской галерее картину И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885); некоторыми противниками футуризма этот поступок интерпретировался как факт негативного влияния деятельности левых художников на публику.

⁸ Упомянут немецкий ученый-математик и физик К. Ф. Гаусс.

⁹ Назван математик Н. И. Лобачевский, создатель неевклидовой геометрии.

¹⁰ Имеются в виду французские изобретатели воздушного шара Жозеф и Жак Монгольфьеры (Монгольфье).

¹¹ По утверждению Хлебникова, он «20 декабря 1915 года был избран королем времени» (Собрание произведений Велимира Хлебникова. Т. V. С. 333).

¹² Возглас из романа Г. Уэллса «Война миров» (1911).

МАНИФЕСТ ЛЕТУЧЕЙ ФЕДЕРАЦИИ ФУТУРИСТОВ

Старый строй держался на трех китах.

Рабство политическое, рабство социальное, рабство духовное. Февральская революция уничтожила рабство политическое. Черными перьями двуглавого орла устлана дорога в Тобольск.¹ Бомбу социальной революции бросил под капитал Октябрь. Далеко на горизонте маячат жирные зады убегающих заводчиков. И только стоит непоколеблемый третий кит — *рабство Духа*.

По-прежнему извергает он фонтан затхлой воды — именуемый — *старое искусство*.

Театры по-прежнему ставят: «Иудейских» и прочих «царей» (сочинения *Романовых*),² По-прежнему памятники генералов, князей — царских любовниц и царицыных любовников

тяжкой, грязной ногой стоят на горлах молодых улиц. В мелочных лавочках, называемых высокопарно выставками, торгуют чистой мазней барских дочек и дачек в стиле Рококо и прочих Людовиков.

И наконец, на светлых праздниках наших поем не наши гимны, а седоволосую одолженную у французов марсельезу.

Довольно.

Мы пролетарии искусства — зовем пролетариев фабрик и земель к третьей бескровной, но жестокой революции, революции духа.

Требуем признать:

I. Отделение искусства от государства.

Уничтожение покровительства привилегий и контроля в области искусства. Долой дипломы, звания, официальные посты и чины.

II. Передачу всех материальных средств искусства: театров, капелл, выставочных помещений и зданий академии и художественных школ — в руки самих мастеров искусства для равноправного пользования ими всего народа искусства

III. Всеобщее художественное образование ибо мы верим, что основы грядущего³ свободного искусства могут выйти только из недр демократической России, до сего времени лишь алкавшей хлеба искусства.

IV. Немедленная, наряду с продовольственными, реквизиция всех под спудом лежащих эстетических запасов для справедливого и равномерного пользования всей России.

Да здравствует третья Революция, Революция Духа!

*Д. Бурлюк, В. Каменский,
В. Маяковский
Дан Москве 1918 года, Март*

В этом манифесте футуристами впервые заявлена их общественно-идеологическая позиция в связи с происходящими политическими событиями.

¹ Имеется в виду ссылка по решению Временного правительства императора Николая II и его семьи в Тобольск.

² Подразумевается пьеса Константина Романова (К. Р.) «Царь Иудейский» (1914).

³ В тексте: грядущего.



Портрет Василия Каменского. 1917. Худ. Д. Бурлюк

Впервые: Газета футуристов. 1918. № 1. С. 1



Газета футуристов. 1918. № 1

Владимир Маяковский

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО РАБОЧИМ

Товарищи!

Двойной пожар войны и революции опустошил и наши души и наши города. Выжженными скелетами стоят дворцы вчерашней роскоши. Новых строителей ждут разгромленные города. Смерчем революции выкорчеваны из душ корявые корни рабства. Великого сева ждет народная душа.

К вам принявшим наследие России к вам которые (верю!) завтра станут хозяевами всего мира обращаюсь я с вопросом: какими фантастическими зданиями покроете вы место вчерашних пожарниц? Какие песни и музыки будут литься из ваших окон? Каким Библиям откроете ваши души?

С удивлением смотрю я как с подмостков взятых театров звучат «Аиды» и «Травиаты» со всякими испанцами и графами как в стихах приемлемых вами те же розы барских оранжерей и как разбегаются глаза ваши перед картинками изображающими великолепие прошлого.

Или когда улягутся вздыбленные революцией стихии вы будете в праздники с цепочками на жилетах выходить на площадки перед вашими районными советами и чинно играть в крокет.

Знайτε, нашим шеям, шеям Голиафов труда нет подходящих номеров в гардеробе воротничков буржуазии.

Только взрыв Революции Духа очистит нас от ветоши старого искусства.

Да хранит вас разум от физического насилия над остатками художественной старины. Отдайте их в школы и университеты для изучения географии быта и истории но с негодованием оттолкните того кто эти окаменелости будет подносить вам вместо хлеба живой красоты.

Революция содержания — социализм-анархизм — немислима без революции формы — футуризма.

С жадностью рвите куски здорового молодого грубого искусства даваемые нами.

Никому не дано знать какими огромными солнцами будет освещена жизнь грядущего. Может быть художники в стоцветные радуги превратят серую пыль городов может быть с кражей гор неумолчно будет звучать громовая музыка превращенных в флейты вулканов может быть волны океанов заставим

перебирать сети протянутых из Европы в Америку струн. Одно для нас ясно — первая страница новейшей истории искусств открыта нами.

<1918>

Велимир Хлебников

Впервые: Лирень.
М., 1920. С. 23–40

НАША ОСНОВА

§ 1. СЛОВОТВОРЧЕСТВО

Если Вы находитесь в роще, Вы видите дубы, сосны, ели, сосны с холодным темным синеватым отливом, красная радость еловых шишек, голубое серебро березовой чащи там, вдали.

Но все это разнообразие листьев, стволов, веток создано горстью почти неотличимых друг от друга зерен. Весь лес в будущем поместится у Вас на ладони. Словотворчество учит, что все разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, заменяющих семена слова. Из этих исходных точек строится слово, и новый сеятель языков может просто наполнить ладонь 28 звуками азбуки, зернами языка. Если у Вас есть водород и кислород, Вы сможете заполнить водой сухое дно моря и пустые русла рек.

Вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы «азбучных истин» и тогда для звуко-веществ может быть построено что-то вроде закона Менделеева или закона Мозелея¹ — последней вершины химической мысли. Общественные деятели вряд ли учитывали тот вред, который наносится неудачно построенным словом.

Это потому, что нет счетоводных книг расходования народного разума. И нет путейцев языка. Как часто дух языка допускает прямое слово — простую перемену согласного звука в уже существующем слове, но вместо него весь народ пользуется сложным и ломким описательным выражением и увеличивает растрату мирового разума временем, отданным на раздумье. Кто из Москвы в Киев поедет через Нью-Йорк? А какая строчка современного книжного языка свободна от таких путешествий? Это потому, что нет науки словотворчества.

Если б оказалось, что законы простых тел азбуки одинаковы для семьи языков, то для всей этой семьи народов можно было



Лирень (М., 1920)

бы построить новый мировой язык — поезд с зеркалами слов Нью-Йорк — Москва.

Если имеем две соседние долины с стеной гор между ними, путник может или взорвать эту гряду гор, или начать долгий окружный путь. Словотворчество и есть взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка.

Заменяв в старом слове один звук другим, мы сразу создаем путь из одной долины языка в другую и как путейцы полагаем пути сообщения в стране слов через хребты языкового молчания.

«Лысый язык» покрывает всходами свои поляны. Слово делится на чистое и на бытовое. Можно думать, что в нем скрыт ночной звездный разум и дневной солнечный. Это потому, что какое-нибудь одно бытовое значение слова так же закрывает все остальные его значения, как днем исчезают все светила звездной ночи. Но для небоведа солнце такая же пылинка, как и все остальные звезды.

И это простой быт, это случай, что мы находимся именно около данного солнца. И солнце ничем не отличается от других звезд. Отделяясь от бытового языка, самовитое слово так же отличается от живого, как вращение земли кругом солнца отличается от бытового вращения солнца кругом земли. Самовитое слово отрешается от призраков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки. Так, слово «зирь» значит и звезды, и глаз; слово — «зень» и глаз, и землю. Но что общего между глазом и землей? Значит это слово означает не человеческий глаз, не землю, населенную человеком, а что-то третье. И это третье потонуло в бытовом значении слова одним из возможных, но самом близком к человеку. Может быть «зень» значило зеркальный прибор, отражающий площадь. Или взять два слова «ладья» и «ладонь». Звездное, выступающее при свете сумерок, значение этого слова: расширенная поверхность, в которую опирается путь силы; как копьё ударившее в латы.

Таким образом ночь быта позволяет видеть слабые значения слов, похожие на слабые видения ночи. Можно сказать, что бытовой язык — тени великих законов чистого слова, упавшие на неровную поверхность. Когда-то языки объединяли людей. Перенесемся в каменный век. Ночь, костры, работа черными каменными молотками.

Вдруг шаги; все бросились к оружию и замерли в угрожающих осанках. Но вот из темноты донеслось знакомое имя и



Велимир Хлебников. 1909. Автопортрет

сразу стало ясно, идут свои. «Свои!» — доносится из темноты с каждым словом общего языка. Язык так же соединял, как знакомый голос. Оружие признак трусости. Если углубляться в него, то окажется, что оружие есть добавочный словарь для говорящих на другом языке — карманный словарь.

Как устрашающие одежды для иноплеменников, языки заслуживают участи тигров в захоластном зверинце, кои, собрав достаточно возгласов² удивления обмениваются <в>печатлениями³ дня: — «а что Вы думаете? — «Я получаю два рубля в сутки!» — «Это стоит!» Можно подумать, что наука роковым образом идет по тому пути, по которому уже шел язык.

Мировой закон Лоренца⁴ говорит, что тело сплющивается в направлении поперечном давлению. Но этот закон и есть содержание «простого имени» Л; значит ли Л — имя, лямку, лопасть, лист дерева, лыжу, лодку, лапу, лужу, ливня, луг, лежанку, везде силовой луч движения разливается по широкой поперечной лучу поверхности, — до равновесия силового луча, с противосилами. Расширившись в поперечной площади весовой луч делается легким и не падает. Будет ли этот силовой луч весом моряка, лыжебежца, тяжестью судна на груди бурлака или путем капли ливня, переходящей в плоскость лужи. Знал ли язык про поперечное колебание луча? (луч, вих)? Знал ли что

R делается $R = \frac{v^2}{c^2} R_0$ (формула)???, v — скорость тела
где
 c — скорость света.

По-видимому язык так же мудр, как и природа и мы только с ростом науки учимся читать его. Иногда он может служить для решения отвлеченных задач. Так попытаемся с помощью языка измерить длину волн добра и зла. Мудростью языка давно уже вскрыта световая природа мира. Его «я» совпадает с жизнью света. Сквозь нравы сквозит огонь. Человек живет на «белом свете» с его предельной скоростью 300 000 килом, и мечтает о «том свете» со скоростью большей скорости света? Мудрость языка шла впереди мудрости наук. Вот два столбца где языком рассказана световая природа нравов, а человек понят, как световое явление; здесь человек часть световой области.

«Тот свет»	«Начало относительности».
Тело, туша,	Тень
тухнуть в смысле разложения тела	Тухнуть в смысле исчезания огня
Воскресать	Кресало и огниво
Дело, душа	День
Молодость, молодец	Молодость
Грозный	Гроза
Солодка, сладость	Солнце, (солния)
Сой, семья, сын, семя	Сиять, солнце
Темя, тыл, тело	Тиять
Черти	Черный цвет
Мерзость	Мерзнуть
Стыд	Стужа
Холостой	Холод
Жить	Жечь
Пекло место грешников	Печь
Пылкий	Пламя
Горе	Горсть
Грех	Гореть, греть
Ясный ум	Яски (звезды)
Ярость	Яркое пламя
Искренный	Искра
Святой «светик»	Свет
Злой	Зола

Если свет есть один из видов молнии, то этими двумя столбцами рассказана молниеносно световая природа человека, а следовательно нравственного мира. Еще немного и мы построим уравнение отвлеченных задач нравственности, исходя из того, что начало «греха» лежит на черном и горячем конце света, а начало добра на светлом и холодном. Черные черти — боги пекла, где души грешников не есть ли они волны невидимого теплого света.

И так в этом примере языкознание идет впереди естественных наук и пытается измерить нравственный мир, сделав его главой ученья о луче.

Если мы имеем пару таких слов, как двор и твор и знаем о слове дворяне, мы можем построить слово творяне — Творцы жизни. Или, если мы знаем слово землероб; мы можем создать слово времяпах<a>рь,⁵ время-роб, т. е. назвать прямым словом людей так же возделывающих свое время, как земледелец свою почву. Возьмем такие слова миропахарь, или нра-во, или нравда, или нравительство, Вы замечаете, как здесь, заменой п буквой н, мы перешли из области глагола править в область владений нравиться.

Также возможны слова нравитель, нравительство здесь мы п заменили буквой н. Слову боец мы можем пост<р>оить⁶ поец, ноец, моец. Именам рек Днепр и Днестр — поток с порогами и быстрый поток — можем построить Мнепр и Мнестр (Петников) быстро струящийся дух личного сознания и струящийся через преграды «пр», красивое слово Гнестр — быстрая гибель; или волестр: народный волестр, или огнепр и огнестр, Снепр и Снестр от сна, сниться. Мне снился снестр.... Есть слово я и есть слово во мне, меня. Здесь можем возродить Мои — разум, от которого исходит слово. Слову вервие мыслимо мервие и мервый, умирающий; не-мервый бессмертный. Слово князь дает право на жизнь мнязь мыслитель и лнязь и днязь. Звук похожий на звук. Звач тот, кто зовет. Правительство, которое хотело бы опереться только, на то, что оно нравится, могло бы себя назвать нравительством. Нравда и правда. Слову ветер отвечает петер от глагола петь, это ветра ласковый петер... Слову земец соответствует темер. И обратно земена, землянин, земеса слово бритва дает право построить мритва, орудие смерти. Мы говорим: он хитер. Но мы можем говорить: он битер. Опираясь на слово бивень, можем сказать хивень. Хивень полей, колос... Возьмем слово лебедь. Это звукопись. Длинная шея лебедя напоминает путь падающей воды; широкие крылья — воду, разлившуюся по озеру. Глагол лить дает лебу — проливаемую воду, а конец слова ядь напоминает черный⁷ и чернядь. (Название одного вида уток). Стало быть мы можем построить небеди, небяжеский. В этот вечер за лесом летела чета небедей. Вы помните какую иногда свободу от данного мира дает опечатка. Такая опечатка, рожденная несознанной волей наборщика, вдруг дает смысл целой вещи и есть один из видов соборного творчества и поэтому может быть приветствуема как желанная помощь художнику. Слово цветы позволяет построить мветы, сильное неожиданностью. Моложава, моложавый дает слова хорошава, «хорошава весны», эта осень опять холожава. Праздник, морозда: мраздник. Если есть звезды, могут быть мнезды. И мнезды меня озаряют. Чудо и чудеса дает слова худеса, времеса, судеса, инеса. Но врачесо замирной воли... и инеса седых времен и тихеса — в них тонет поле — и собеса моих имен. Так инесо вторгалось в трудеса. Полон строит молон. Подобно слову лихачи воины могут иметь имя: мечачи. Трудавец, груздь, трусть. Словотворчество враг книжного окаменения языка и, опираясь на то, что в деревне около рек и лесов до сих пор язык творится каждое мгновение создавая слова, которые то

умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем. Новое слово не только должно быть названо, но и быть направленным к называемой вещи. Словотворчество не нарушает законов языка. Другой путь словотворчества — внутреннее склонение слов. Если современный человек населяет обедневшие воды рек тучами рыб, то языководство дает право населить новой жизнью, вымершими или несуществующими словами, оскудевшие волны языка. Верим они снова заиграют⁸ жизнью, как в первые дни творения.

§ 2. Заумный язык

Значение слов естественного, бытового языка нам понятно. Как мальчик во время игры может вообразить, что тот стул, на котором он сидит, есть настоящий кровный конь, и стул на время игры заменит ему коня, так и во время устной и письменной речи маленькое слово солнце в условном мире людского разговора, заменит прекрасную, величественную звезду. Заменное словесной игрушкой, величественное, спокойно сияющее светило, охотно соглашается на дательный и родительный падежи, примененные к его заместителю в языке. Но это равенство условно: если настоящее исчезнет, а останется только слово солнце, то ведь оно не сможет сиять на небе и согреть землю, земля замерзнет, обратится в снежок в кулак<e>⁹ мирового пространства. Также, играя в куклы, ребенок может искренне заливаться слезами, когда его комок тряпок умирает, смертельно болен; устраивать свадьбу двух собраний тряпок совершенно неотличимых друг от друга, в лучшем случае с плоскими тупыми концами головы. Во время игры эти тряпочки — живые, настоящие люди, с сердцем и страстями. Отсюда понимание языка, как игры в куклы; в ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира. Люди говорящие на одном языке, участники этой игры. Для людей говорящих на другом языке, такие звуковые куклы просто собрание звуковых тряпочек. Итак, слово звуковая кукла, словарь — собрание игрушек. Но язык естественно развивался из немногих основных единиц азбуки; согласные и гласные звуки были струнами этой игры в звуковые куклы. А если брать сочетания этих звуков в вольном порядке, напр., бобеоби¹⁰ или дырбуль щель, или манчь! манчь!¹¹ чи брео зо!¹² то такие слова не принадлежат ни к какому языку, но в то же время что-то говорят что-то неуловимое, но все-таки существующие. Если звуковая кукла



В. Хлебников.
Изборник стихов
с послесловием Речаря
1907-1914 (Пг., 1914)

«солнце» позволяет в нашей человеческой игре дергать за уши и усы великолепную звезду руками жалких смертных, всякими дательными падежами, на которые никогда бы не согласилось настоящее солнце, то те же тряпочки слов все-таки не дают куклы солнца. Но все-таки это те же тряпочки,¹³ и как таковые они что-то значат. Но так как прямо они ничего не дают сознанию, (не годятся для игры в куклы) то эти свободные сочетания, игра голоса вне слов, названы заумным языком. Заумный язык значит находящийся за пределами разума. Сравни «Заречие» — место лежащее<e>e¹⁴ за рекой. «Задонщина» — за Доном, то, что в заклинаниях, заговорах заумный язык господствует и вытесняет разумный, доказывает, что у него особая власть над сознанием, особые права на жизнь наряду с разумным. Но есть путь сделать заумный язык разумным.

Если взять одно слово допустим чашка, то мы не знаем, какое значение имеет для целого слова каждый отдельный звук. Но если собрать все слова с первым звуком Ч, (чаша, череп, чан, чулок и т. д.), то все остальные звуки друг друга уничтожат и то общее значение, какое есть у этих слов и будет значением Ч. Сравнивая эти слова на Ч, мы видим, что все они значат одно тело в оболочке другого; Ч — значит оболочка. И таким образом заумный язык перестает быть заумным. Он делается игрой на осознанной нами азбуке — новым искусством, у порога которого мы стоим.

Заумный язык исходит из двух предпосылок:

1. Первая согласная простого слова управляет всем словом — приказывает остальным.

2. Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка. Если взять слова чаша и чоботы, то обоими словами правит, приказывает звук Ч, если собрать слова на Ч: чулок, чоботы, черевки, чувьяк, чуни, чупики, чехол, и чаша, чара, чан, челнок, череп, чахотка, чучело, то видим, что все эти слова встречаются в точке следующего образа. Будет ли это чулок или чаша, в обоих случаях объем одного тела (ноги или воды) пополняет пустоту другого тела, служащего ему поверхностью. Отсюда чара, как волшебная оболочка, сковывающая волю очарованного — воду по отношению чары, отсюда чайть, т. е. быть чашей для вод будущего. Таким образом Ч есть не только звук, ч — есть имя неделимое тело языка. Если окажется что Ч во всех языках имеет одно и то же значение, то решен вопрос о мировом языке, все

виды обуви будут называться че ноги, все виды чашек — че воды — ясно и просто. Во всяком случае хата значит хата не только по-русски, но и по-египетски «в» в индоевропейских языках означает вращение. Опираясь на слова хата, хижина, халупа, хутор, храм, хранилище, мы видим, что значение <X> — черта преграды между точкой и движущейся к ней другой точкой. Значение в вращении <e>¹⁵ одной точки около другой неподвижной. Отсюда — вир, вол, ворот вьюга, вихрь и много других слов. М деление одной величины на бесконечно малые части. Значение Л переход тела вытянутого вдоль оси движения, в тело вытянутое в двух измерениях поперечных пути движения. Например площадь лужи и капля ливня, лодка, лямка. Значение Ш слияние поверхностей, уничтожение границ между ними. Значение К неподвижная точка, прикрепляющая сеть подвижных. Таким образом заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей. Умные языки уже разъединяют.

УТВЕРЖДЕНИЕ АЗБУКИ

Слова на Л: лодка, лыжи, ладья, ладонь, лапа, лист, лопух, лопасть, лепесток, ласты, лямка, лета, луч, лог, лежанка, проливать, лить... Возьмем пловца на лодке: его вес распределяется на широкую поверхность лодки. Точка приложения силы разливается на широкую площадь и тяжесть делается тем слабее, чем шире эта площадь. Пловец делается легким. Поэтому Л можно определить как уменьшение силы в каждой данной точке, вызванное ростом поля ее приложения. Падающее тело останавливается, опираясь на достаточно большую поверхность. В общественном строе такому сдвигу отвечает сдвиг от думской России к советской России, так как новым строем вес власти разлит на несравненно более широкую площадь носителей власти: пловец государство на лодку широкого народовластия. И так каждый согласный звук скрывает за собой некоторый образ и есть имя. Что же касается гласных звуков, то относительно О и Ы можно сказать что стрелки их значений направлены в разные стороны и они дают словам обратные значения (войти и выйти, сой — род и сый — особь, неделимое; бо — причина и бы — желание, свободная воля). Но гласные звуки менее изучены чем согласные.

§ 3. МАТЕМАТИЧЕСКОЕ ПОНИМАНИЕ ИСТОРИИ ГАММА БУДЕТЛЯНИНА

Мы знаем про гаммы индусскую, китайскую, эллинскую. Присущее каждому из этих народов свое понимание звуковой красоты особым звукорядом соединяет колебание струн. Все же богом каждого звукоряда было число. Гамма будетляня особым звукорядом соединяет и великие колебания человечества, вызывающие войны, и удары отдельного человеческого сердца. Если понимать все человечество как струну, то более настойчивое изучение дает время в 317 лет между двумя ударами струны. Чтобы определить это время удобен способ изучения подобных точек. Перелистаем страницы прошлого. Мы увидим, что законы Наполеона вышли в свет через 317.4 после законов Юстианиана¹⁶ — 533 год. Что две империи Германская 1871 г. и Римская, — 31 г. основаны через 317.6 одна после другой. Борьба за господство на море, острова суши, Англии и Германии в 1915 году за 317.2 до себя имела великую войну Китая и Японии при Кубилай-Хане¹⁷ в 1281 году. Русско-Японская война 1905 г. была через 317 лет после Англо-Испанской войны 1588 г. Великое переселение народов в 376 году за 317.11 до себя имело переселение индусских народов в 3111 году (эра Кали-Юга). Итак, 317 лет, не призрак выдуманный больным воображением и не бред, но такая же весомость, как год, сутки земли, сутки солнца. Гамма состоит из следующих звеньев: 317 дней, сутки, 237 секунд, шаг пехотинца или удар сердца, равный ему во времени, одно колебание струны А и колебание самого низкого звука азбуки — У. Пехотинец Германской пехоты по военному уставу должен делать 81 или 80 шагов в минуту. Следовательно, в сутки он сделает 365.317 шагов, т. е. столько шагов, сколько суток содержится в 317 годах — времени одного удара струны человечества. Столько же делает ударов среднее женское сердце. Разделив это время одного шага на 317 частей получим 424 колебания в секунду, т. е. одно колебание струны А. Эта струна есть как бы ось звучащего искусства. Приняв средний удар мужского сердца в 70 ударов в <минуту>¹⁸ и допустив, что этот удар есть год, которому нужно найти день, находим день в колебании той же струны А, в среднем ударе мужского сердца оно содержится 365 раз. Эта гамма сковывает в один звукоряд войны, года, сутки, шаги, удары сердца, т. е. вводит нас <в> великое звуковое искусство будущего. Струна А в средневековом немецком строе и французском несколько не совпадает, но это не меняет положения дела. Звук У по ис-



Сборник А. Крученых, В. Хлебникова "Мирсконца". Худ. обложки Н. Гончарова (М., 1912)

следованиям Щербины¹⁹ делает 432 колебания в секунду. Если взять ряд 133.225 лет для колебаний материков, понимаемых как плоские струны, 317 лет для колебаний струны войн, года 317 дней для жизни памяти и чувств суток, 237 секунд, $1/80$ и $1/70$ части минуты, и $1/439$ и $1/426$ части секунды, то перед нами будет цепь времен $\langle a_1, a_2, a_3, a_4, \dots, a_{n-1}, a_n \rangle$, связанных по такому закону: a_n в 365 или в 317 раз менее a_{n-1} ²⁰. Этот ряд убывающих времен и есть гамма будетлянина. Вообразите парня с острым беспокойным взглядом в руках у него что-то вроде бала<л>айки²¹ со струнами. Он играет. Звучание одной струны вызывает сдвиги человечества через 317. Звучание другой шага и удары сердца, третья главная ось звукового мира. Перед Вами будетлянин со своей «балалайкой». На ней прикованный к струнам, трепещет призрак человечества. А будетлянин играет: и ему кажется, что вражду стран можно заменить ворожкой струн. Когда наука измерила волны света, изучила их при свете чисел, стало возможным управление ходом лучей. Эти зеркала приближают к письменному столу вид отдаленной звезды, дают доступные для зрения размеры бесконечно малым вещам, прежде невидимым и делают из людей по отношению к миру отдельной волны луча полновластных божеств. Допустим, что волна света населена разумными существами, обладающими своим правительством, законами и даже пророками. Не будет ли для них ученых — прибором зеркал правящий уходом волн, казаться всемогущим божеством. Если на такой волне найдутся свои пророки, они будут прославлять могущество ученого и льстить ему: «Ты ухнешь и двигнешь океаны, речешь и вспять они текут»;²² будут грустить, что это им недоступно. Теперь, изучив огромные лучи человеческой судьбы, волны которой населены людьми, а один удар <д>лится²³ столетия, человеческая мысль надеется применить и к ним зеркальные приемы управления, построить власть, состоящую из двояко выпуклых и вогнутых стекол. Можно думать, что столетние колебания нашего великанского луча будут также послушны ученому, как и бесконечно малые волны светового луча. Тогда люди сразу будут и народом населяющим волну луча, и ученым управляющим ходом этих лучей, изменяя их путь по произволу. Конечно, это задача грядущего времени. Наша задача только указать на закономерность человеческой судьбы, да<ть>²⁴ ей умственное очертание луча и измерить во времени и пространстве. Это делается для того, чтобы перенести законодательство на письменный стол ученого, а рухнувшее дерево тысячелетнего римского

права заменить уравнениями и числовыми законами учения о движениях луча. Нужно помнить, что человек в конце концов молния, что существует большая молния человеческого рода — и молния земного шара. Удивительно ли, что народы, даже не зная друг друга, связаны один с другим точными законами.

Например, есть закон рождений подобных людей. Он гласит, что луч, гребни волн которого отмечены годом рождения великих людей с одинаковой судьбой, совершает одно свое колебание в 365 лет, так, если Кеплер родился в 1571 году, и его жизнь посвященная доказательству вращения земли около солнца, в целом была высшей точкой европейской мысли, за ряд столетий, то за 365.3 до него в 476 году родился «Вершина Индусской мысли» Ариабхатта,²⁵ провозгласивший в стране йогов то же самое вращение земли. Во времена Коперника смутно знали про Индию и если бы люди не были молниями, закономерно связанными друг с другом, было бы удивительно это рождение Кеплера с тем же самым жизненным заданием, что и у Ариабхатты через закономерный срок. Так же величайший логик Греции Аристотель, попытавшийся дать законы правильного разума, искусства рассуждать, родился в 384 году за 365.6 до Джона Стюарта Милля в 1804 году. Милль величайший логик Европы собственно Англии. Или возьмем имена Эсхила, Магомета, (сборник стихов: Коран) Фирдуси, Ганфиза.²⁶ Это великие поэты Греков, Арабов и Персов, одни из тех людей, которые рождаются только раз на всем протяжении судьбы данного народа. Это летучий гол<л>андец одной и той же судьбы, в морях разных народов. Возьмите года их рождения: — 525 до Рождества Христова, 571 после Р. Х. 935 и 1300 г. — 4 точки во времена, разделенные всплеском воды в 365 лет. Или мыслителей Фихте 1762 и Платон 428 за 365.6 лет до него, т. е. за шесть ударов рока. Или основатели классицизма Конфуций 551 до Р. Х. и Расин 1639 году, здесь связаны 6-ю мерами Франция и седой Китай: мы воображаем брезгливую улыбку Франции ее «Фи-донк»²⁷ не любит Китая. Эти данные указывают на поверхностность понятия государства и народов. Точные законы свободно пересекают государства и не замечают их как рентгеновские лучи проходят через мышцы и дают отпечаток костей: они раздевают человечество от лохмотьев государства и дают другую ткань звездное небо.

Вместе с тем они дают предвидение будущего не с пеной на устах, как у древних пророков, а при помощи холодного умственного расчета. Сейчас, благодаря находке волны луча

рождени<я>²⁸, не шутя, можно сказать, что в таком-то году родится некоторый человек, скажем «некто» с судьбой похожей на судьбу родившегося за 365 лет до него. Таким образом меняется и наше отношение к смерти: мы стоим у порога мира, когда будем знать день и час, когда мы родимся вновь, смотреть на смерть как на временное купание в волнах небытия. Вместе с тем происходит сдвиг в нашем отношении к времени: пусть время есть некоторый ряд точек а, в, с, д...т. До сих пор природу одной точки времени выводили из природы ее ближайшей соседки. За мышлением этого вида было спрятано действие вычитания; говорилось точки а и в подобны, если а–в возможно более близко к нулю. Новое отношение к времени выводит на первое место действие деления и говорит, что дальние точки могут быть более тождественны, чем две соседние, и что пара точек тип тогда подобны, если т–п делится без остатка на у; в законе рождений $y=365$ годам, в лице войн $y=365-48 = 317$ годам; начала государств кратны 413 годам, т. е. есть $365+48$; так начало России в 862 году через 413 после начала Англии, 449 год; начало Франции 486 через <413.3> после начала Рима в 753 году.²⁹ Этим понятием время необыкновенно сближается с природой чисел, т. е. с миром прерывных разорванных величин. Мы начинаем понимать время, как отвлеченную задачу деления при свете земной обстановки. Точное изучение времени приводит к раздвоению человечества, так как собрание свойств, приписывавшихся раньше божествам достигается изучением самого себя, а такое изучение и есть не что иное, как человечество верующее в человечество.

Изумительно, что и человек как таковой носит на себе печать того самого счета. Если Петрарка написал в честь Лауры 317 сонетов, а число судов во флоте часто равно 318, то и тело человека содержит в себе 317.2 мышц = 634, 317 пар. Костей в человеке 48.5 – 240, поверхность кровяного шарика равна поверхности земного шара, деленной на 365 в десятой степени.

1. Стекла и чечевицы, изменяющие лучи судьбы, – грядущий удел человечества. Мы должны раздвоиться быть и ученым, руководящим лучами и племенем населяющим волны луча, подвластного воле ученого.

2. По мере того, как обнажаются лучи судьбы исчезает понятие народов и государств и остается единое человечество, все точки которого закономерно связаны.

3. Пусть человек, отдохнув от станка, идет читать клинопись созвездий. Понять волю звезд, это значит развернуть пе-

ред глазами всех свиток истинной свободы. Они висят над нами, слишком черной ночью, эти доски грядущих законов и не в том ли состоит путь деления, чтобы избавиться от проволоки правительств между вечными звездами и слухом человечества. Пусть власть звезд будет беспроволочной.

Один из путей – Гамма Будетлянина одним концом волнующая небо, а другим скрывающаяся в ударах сердца.

Май 1919

В своей программной работе В. Хлебников затрагивает главные аспекты своих историко-филологических изысканий.

¹ Закон Мозелея (Мозли) позволяет однозначно установить атомные номера всех химических элементов; открыт английским физиком Г. Г. Мозли в 1913 г.

² В тексте: воззласов.

³ В тексте: печатлениями.

⁴ Имеются в виду преобразования Лоренца (один из эффектов теории относительности) – преобразования координат и времени какого-либо события при переходе от одной инерциальной системы отсчета к другой; открыты нидерландским физиком Х. А. Лоренцом в 1905 г.

⁵ В тексте: времяпахорь.

⁶ В тексте: поствоить».

⁷ В тексте: чер-черный (ошибка переноса).

⁸ В тексте: заигривают.

⁹ В тексте: кулак.

¹⁰ Правильно: бобэоби. Из стихотворения Хлебникова «Бобэоби пелись губы...» (<1908–1909>).

¹¹ Из повести Хлебникова «Ка» (1915), где в тексте: «Манч! Манч!»

¹² Источник не установлен.

¹³ В тексте: тряпочки.

¹⁴ В тексте: лежащие.

¹⁵ В тексте: вращения.

¹⁶ Правильно: Юстиниан – император Восточной Римской империи.

¹⁷ Кубилай-Хан (Кубилай) – монгольский великий хан.

¹⁸ В тексте: секунду.

¹⁹ Правильно: Щерба. Хлебников приводит данные из книги этого языковеда: Щерба Л. Русские гласные в качественном и количественном отношении. СПб., 1912. С. 67.

²⁰ В тексте: $a_1, a_2, a_3, a_4, \dots, a_{n-1}, a_n$, связанных по такому закону: a_n в 365 или в 317 раз менее a_{n-1} .

²¹ В тексте: балааайки.

²² Неточная цитата из стихотворения И. И. Дмитриева «Размышление по случаю грома» (<1805>).

²³ В *тексте*: ллится.

²⁴ В *тексте*: дай.

²⁵ Упомянут индийский астроном и математик Ариабхатта.

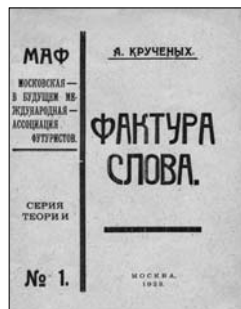
²⁶ Правильно: Гафиз — персидский поэт Ш. Гафиз (Хафиз).

²⁷ От *фр.* fi donc (возглас пренебрежения, отвращения).

²⁸ В *тексте*: рождение.

²⁹ В данном фрагменте, начиная со слов: «Вместе с тем...», очевидно совмещение латинского (порядок букв) и русского (написание букв) алфавитов.

Впервые: Крученых
А. Фактура слова:
Декларация: (Книга
120-я). М., 1923 <1922>.
С. 11-13



А. Крученых. Фактура слова: Декларация (М., 1923)

Алексей Крученых

ФАКТУРА СЛОВА

Структура слова или стиха — его **составные** части (звук, буква, слог и т. д.) обозначим их а — b — с — d.

Фактура слова — это **расположение** этих частей (а — d — с — b или b — с — d — a или еще иначе), фактура — это **действие** слова, конструкция, наслоение, накопление, расположение тем или иным образом слогов, букв и слов.

1) **Звуковая фактура**: легкие звуки, легкая нежная фактура

— «неголи легких дум»,¹

тяжелая —

«табун шагов

чугун слонов»²

тяжелая и грубая —

дыр — бул — щыл...

резкая (на з — щ — ц...)

глухая — «дым за дымом, бездна дыма»³

сухая, дуплистая, дубовая — «промолвил дуб ей тут».⁴

влажная (на ю — плюенье, слюни, юняне) и др.

Звуковые сдвиги «как алые отливы небосклона»⁵

Звуковая фактура известна под именем **музыки слова** или **инструментовки** его.

В связи с звуковой фактурой возникает чрезвычайно важный вопрос, к сожалению почти не подымавшийся в литературе, это вопрос о числе повторений слогов или звуков.

Наш повседневный и поэтический опыт убеждает в том, что повторение звуков как-то влияет на их силу. До сих пор дума-

ли, что накопление какого-нибудь звука **усиливает** его значение, как напр.:

«бой барабанов»⁶

или —

наш бог — бег!⁷

повторение б — б — б усиливает **бой, барабан**, вообще ударную силу этого звука. Так было с твердыми и мягкими звуками, гласными и согласными.

При более внимательном изучении этого вопроса мы убеждаемся, что здесь нужны какие то поправки, так как повторение **не всегда усиливает звук!**

Напр.: **бо, во** — для выражения большого, а **бо бо, во — во** — малого?!

жу — выражает жгущее или жуть, но **жу — жу** — малое, ласкательное.

чо, чу, ча — черное, глухое, но **чо — чо**, а особенно **ча — ча**, — означает: дурачок, водка, поцелуй, вообще более веселое!

Известная строка Бальнонта:⁸

чуждый чистым чарам счастья⁹

звучит скорее слашаво — чавкающе, чем грозно и мрачно!

Нужна какая то мера!

2) **слоговая фактура**: односложные слова резче, отрывистее и (часто) тяжелее многосложных —

«пегас стар стал

зуб уж нет»¹⁰

многосложные —

«блистательно полувоздушна»¹¹ —

воздушный мост, пэанизация.¹²

На слоговую фактуру влияют также **зияния**, дифтонги, ударения, звуковые сдвиги.

3) **ритмическая**: пропуск метрических ударений (ускорение) и накопление ударных (з<a>медление¹³), суро<v>ый¹⁴ размер (ямб, спондей), танцующий (хорей), меланхоличные трехдольники, торжественные гекзаметры, симметричные ритмические фигуры (у классиков), асимметричные (у футуристов).

4) **смысловая**: ясность и запутанность фраз, популярность и научность (построения и словаря), заумный язык и обычный (книжный и обиходный), первый воспринимается легче, почти без мысли! (хотя для новичков и враждебно настроенных может оказаться труднее обычного!)



Портрет Алексея Крученых. 1912. Худ. М. Ларионов

5) **синтаксическая**: пропуск частей предложения, своеобразное расположение их, несогласованность — сдвиг «белый лошадь хвост бежали вчера телеграммой».

6) **фактура начертания** (почерк, шрифт, набор, рисунки и украшения, правописание, двойное, тройное написание и т. д.).

7) **факт, раскраски**: цвет буквы, живопись, полихромия.

8) **факт, чтения**: декламация, пение, хор, оркестр, публичные выступления — **завершение** и **разврат** поэзии (поэт изменяет музе — делается оратором, актером и агитатором).

<1922>

Одна из итоговых теоретических работ А. Крученых открывала его книгу «Фактура слова: Декларация: (Книга 120-я)» (М., 1923 <1922>).

¹Из стихотворения В. Хлебникова «Нега — неголь» (1907).

²Из стихотворения В. Хлебникова «Табун шагов, чугуны слонов!...» (<1917>), вошедшего в «сверхповесть» «Война в мышеловке».

³Из стихотворения Ф. И. Тютчева «Пожары» (1868).

⁴Из басни И. А. Крылова «Свинья под Дубом» (1823).

⁵Из стихотворения А. К. Толстого «Хотел бы я угаснуть, как заря...» (Из Гейне) (<1856 или 1857>).

⁶У А. С. Пушкина в поэме «Полтава» (1828): «Бой барабанный...»

⁷Из стихотворения В. В. Маяковского «Наш марш» (1917).

⁸*Правильно*: Бальмонт.

⁹Из стихотворения К. Бальмонта «Челн томленья» (<1894>).

¹⁰Неточная цитата из поэмы Пушкина «Домик в Коломне» (1830).

¹¹Неточная цитата из романа Пушкина «Евгений Онегин».

¹²От «пэан» (от *греч.* *paian* — ритуальный возглас) — первоначально заклинательная песня, обращенная к богу Аполлону; позднее — стихотворное восхваление.

¹³*В тексте*: земедление.

¹⁴*В тексте*: суромый.

ЭГОФУТУРИЗМ

Игорь Северянин

ПРОЛОГ «ЭГОФУТУРИЗМ»

Поэза-грандиоз

Вы идете обычной тропой, —
Он к снегам недоступных вершин.¹
Мирра Лохвицкая

I

Прах Мирры Лохвицкой осклепен,
Крест изменен на мавзолей, —
Но до сих пор великолепен
Ее экстазный станс аллей.

Весной, когда, себя ломая,
Пел хрипло Фофанов² больной,
К нему пришла принцесса мая,
Его окутав пеленой...

Увы, пустынно на опушке
Олимпа грезовых лесов...
Для нас Державиным стал Пушкин, —
Нам надо новых голосов!

Теперь повсюду дирижабли
Летят, пропеллером ворча,
И ассонансы, точно сабли,
Рубнули рифму сгоряча!³

Впервые: *Северянин И.*
Пролог «Эго-Футуризм»:
Поэза-грандиоз.
Апофеозная тетрадь
третьего тома.
Брошюра тридцать
вторая. СПб., 1911



И. Северянин. 1912

Мы живы острым и мгновенным, —
 Наш избалованный каприз:
 Быть ледяным, но вдохновенным,
 И что ни слово — то сюрприз.

Не терпим мы дешевых копий,
 Их примелькавшихся тонов
 И потрясающих утопий
 Мы ждем, как розовых слонов...

Душа утонченно черствеет,
 Гнила культура, как рокфор...
 Но верю я: завевт веер!
 Как струны, брызнет сок амфор!

Придет Поэт — он близок! близок! —
 Он запоеет, он воспарит!
 Всех муз бывшего в одалисок,
 В своих любовниц претворит.

И, опьянен своим гаремом,
 Сойдет с бездушного ума...
 И люди бросятся к триремам,
 Русалки бросятся в дома!

О, век Безразумной Услады,
 Безлистно-трепетной весны,
 Модернизированной Эллады
 И обветшалой новизны!..

*1911. Июль.
 ст. Елизаветино,
 село Дылищи*

II

Опять ночей грозды ризы,
 Опять блаженствовать лафа!
 Вновь просыпаются капризы,
 Вновь обнимает их строфа.

Да, я влюблен в свой стих державный,
 В свой стих изысканно-простой,

И льется он волною плавной
 В пустыне чахлой и пустой.⁴

Все освежая, все тревожа,
 Топа в дороге встречный сор,
 Он поднимает часто с ложа
 Своих кристальных струй узор.

Препон не знающий с рожденья,
 С пренебреженьем к берегам,
 Дает он гордым наслажденье
 И шлет презрение рабам.

Что ни верста — все шире, шире
 Его надменная струя.
 И что за дали! что за шири!
 Что за цветущие края!

Я облеку, как ночи — в ризы
 Свои загадки и грехи,
 В тиары строф мои капризы,
 Мои волшебные сюрпризы,
 Мои ажурные стихи!

*1909. Июнь,
 ст. Пудость,
 мыза «Ивановка»*

III

Не мне в бездушных книгах черпать
 Для вдохновения ключи, —
 Я не желаю исковеркать
 Души свободные лучи!

Я непосредственно сумею
 Познать неясное земле...
 Я в небесах надменно рею
 На самодельном корабле!

Влекусь рекой, цвету сиренью,
 Пылаю солнцем, льюсь луной,
 Мечусь костром, беззвучу тенью
 И вею бабочкой цветной.

Я стыну льдом, волную сфинксом,
Порхаю снегом, сплю скалой,
Бегу оленем к дебрям финским,
Свищу безудержной стрелой.

Я с первобытным неразлучен,
Будь это жизнь ли, смерть ли будь.
Мне лед рассудочный докучен, —
Я солнце, солнце спрятал в грудь!

В моей душе такая россыпь
Сиянья, жизни и тепла,
Что для меня несносна поступь
Бездушных мыслей, как зола.

Не мне расчет лабораторий,
Нет для меня учителей.
Парю в лазоревом просторе
Со свитой солнечных лучей!

Какие шири! дали! виды!
Какая радость! воздух! свет!
И нет дикарству панихиды,
Но и культуре гимна нет!

1909. Октябрь.
Петербург

IV

Я прогремел на всю Россию,
Как оскандаленный герой!..
Литературного Мессию
Во мне приветствуют порой;

Порой бранят меня площадно —
Из-за меня везде содом!
Я издеваюсь беспощадно
Над скудомысленным судом!

Я одинок в своей задаче,
И оттого, что одинок,

Я дряблый мир готовлю к сдаче,
Плетя на гроб себе венки.

1911 г. Июль.
ст. Елизаветино,
село «Дылицы»

Брошюра Северянина «Пролог „Эго-Футуризм“: Поэза-грандиоз» вышла под издательской маркой «Его» тиражом 100 экземпляров. Игорь Северянин (Игорь Васильевич Лотарев; 1887–1941) явился первым русским поэтом, определившим свое творчество заимствованным у итальянца Ф. Т. Маринетти термином «футуризм», с добавлением к нему латинизма «его» («я»). Впервые термин «эго-футуризм» употреблен Северяниным в поэтическом сборнике «Ручьи в лилиях» (СПб., 1911). В октябре 1911 г. в Петербурге был образован кружок «Его», в который, кроме Северянина, вошли К. Олимпов, Грааль-Арельский, Г. Иванов; в январе 1912 г. кружок был «преобразован» в «Академию Эгопоэзии». Тем не менее «Пролог» вряд ли можно рассматривать как манифест всей группы.

¹ Эпиграф — из стихотворения М. А. Лохвицкой «Вы ликуете шумной толпой...» (<1902>). Эту поэтессу Северянин считал предтечей эгофутуризма; «памяти почившей Королевы Поэзии» посвящены его сборники «А сад весной благоухает!..» (СПб., 1909) и «Певица лилий полей Сарона» (СПб., 1910).

² К. М. Фофанов был также высоко чтим Северянином, который посвятил ему сборник «Лунные тени. Часть первая» (СПб., 1908).

³ Ср. у А. К. Толстого в стихотворении «Коль любить, так без рассудку...» (<1854>): «Коль ругнуть, так сгоряча, / Коль рубнуть, так уж сплеча!»

⁴ Ср. у А. С. Пушкина в стихотворении «Анчар» (1828): «В пустыне чахлой и скупой...»

ФУТУРИЗМ

Каждая литература всегда своевременна своей эпохе, иначе и быть не может; но литература всегда опережает и должна опережать понятия и жизнь современников. Это ее главная роль, потому, что все создается литературным талантом не для большинства, а для меньшинства современников; и главную свою целью она имеет будущих людей — наших потомков.

Теос Впервые: Дачница.
1912. 1 июня. С. 1

Футуризм имеет будущность. Во главе его стоят люди уже пережившие умственно всю прежнюю литературу и понявшие, что вертеться в прежней литературе, — это жить в каком-то заколдованном кругу прежних противоречий, лжи и недосказанности.

Есть пробел в ней и футуристы, во-первых, решили заполнить его — повести литературно-вдохновенное слово дальше от толпы и опошленного жизнью языка.

Футуристы выходят, из того предположения, что существующими, в нашем богатом языке, словами они не могли бы передать всех обуревающих их головы новых идей, впечатлений и понятий, а поэтому идут на смелые словообразования. Кто понимает законы развития языка, тот может быть футуристом, для остальных — это terra incognita.¹ Но чтобы успешно вести язык вперед — нужно быть крупным талантом, мелким — не под силу; вести вперед — значит обольшинствить его, сделать его приятным для всех, а не для меньшинства — избранных, — атом в будущее.

Ведь, и современный язык на бедность которого жаловались такие поэты как Надсон и др., двинут Пушкиным, Тургеневым, Толстым, Фофановым. Для таланта не может быть задержки в словах. Только заурядная посредственность говорит чужими словами.

<1912>

Теос — псевдоним Петра Михайловича Фофанова, близкого к кружку «Ego», брата К. М. Фофанова.

¹ неизвестная земля (лат.)

Теос

Треугольник **Ego** «Ego».

Этот треугольник¹ не дает мне спать, но это не треугольник галош, в которых я вечно нуждаюсь.

Впервые: Дачница.
1912. 3 июля. С. 2

Нет. Это треугольник, как символ бесконечного по диаметру круга, где включен с такими же бесконечными сторонами — хордами треугольник.

Мы — символисты и труженики для будущего, мы — футуристы имеем право носить его в своих сердцах, умах и даже в петличках.

Конечно! — все конечно в нашем мире, а потому мы знаем, что треугольник с миниатюрными сторонами имеет те же три угла, равные двум прямым, как бы его имел и бесконечный треугольник. — В этом наше право носить его изображение, как — вечности. Ego есть мир, включенный в больших или меньших размерах круг, вписанный в этот треугольник, а ведь мир есть, описанный вокруг этого треугольника, круг-бесконечность.

Наш треугольник является эмблемой посредника между нашим «Ego» и Вечностью.

<1912>

¹ Эмблема футуристического издательства «Ego» (здесь: в пародийной связи с маркой фабрики резиновых изделий «Треугольник»).

Грааль-Арельский

ЭГОПОЭЗИЯ В ПОЭЗИИ

Из первородной туманности родилась жизнь. Загорелись в опрокинутой вселенской чаше яркие звезды. Темные планеты стали замыкать незримые орбиты. Родилось движение, родилось время, родился человек. Природа отразилась в его представлении ярко и образно, непонятно и божественно. Страх перед смертью, так неожиданно обрывающей нить жизни, желание чем-нибудь продлить свое кратковременное существование, заставил человека создать религию и искусство. Смерть создала поэзию. Долгое время поэзия и религия были связаны неразрывно, до тех именно пор, пока наконец небо не перешло на землю. Но с самого раннего периода жизни человека, у последнего возникает мысль всеобщего синтеза. Он

Впервые: Оранжевая урна: Альманах памяти Фофанова. СПб., 1912. С. 2-3; подпись: Г.-А.



Грааль-Арельский.
1912

стремится найти ту незримую нить, которая могла бы связать *credo* всех людей. Перед нами проходит целый ряд философских учений Египта, Греции, Рима, еще безмолвного, спящего в голубых снегах Севера, и яркокрасочного и экстазно-порывного Востока. Египет признает свое бессилие. Пустыни наполняются пирамидами. Все тлен. Все проходит, и все повторяется вновь. Восток создает — Нирвану. Греция — Красоту. Три полюса. Они не могут соединиться и объединить. И вот в тенистых садах Галилеи, где голубые озера и тихая светлая радость, — родится Христос. Он говорит, что любовь это та самая нить, которую так тщетно все искали.

Проходят века, по-прежнему, — смыкаются орбиты, по-прежнему вопрос остается неразрешенным. На сцену выступает наука. Она собрала факты и на них начинает строить храм Разума. Здание растет. Бережно и поспешно кладутся кирпичи. Абсолютная реальность. *Cogito ergo sum*.¹ Но опять проходят века. Наука условна, как все. Нет у ней того, что проходило бы через все века не изменяясь. Разум только фотографическая камера. Мы можем познать только тот мир, который создается в нашем представлении, воспринимаемый пятью органами чувств. Мир, царящий в нашем разуме, не реальный, — воображаемый. Если разбирать все искания человека, можно заметить следующее: Человек стремится перенести свои идеалы к «нездешнему», к вселенской тайне. Думая, что для того, чтобы познать «нездешнее», необходимо убийство природы, он стремится побороть вложенные в него природой качества эгоиста. Он стремится привить себе чуждый ему альтруизм. Это называется Культурой. Перед нами вся история. Природа создала нас. В своих действиях и поступках мы должны руководиться только Ею. Она вложила в нас эгоизм, мы должны развивать его. Эгоизм объединяет всех, потому что все эгоисты. Разница только в биологической лестнице. Один требует счастья для себя, другой для окружающей его группы лиц, третий для всего человечества. Сущность остается всегда одна. Мы не можем чувствовать себя счастливыми, если вокруг нас — страдание, а потому лично для своего счастья мы требуем счастья другим. Во вселенной нет нравственного и безнравственного, есть Красота — мировая гармония и противоположная ей сила диссонанс. Поэзия в своих исканиях должна руководиться только этими двумя силами. Цель Эгопоэзии, — восславление эгоизма, как единственной правдивой и жизненной интуиции.

Бог — вечность. Человек рождаясь, отдробляется от нее. Но в нем остаются те же законы, которые ведут мировую жизнь к совершенной Красоте. Душа — жизнь. Отбрасывая в сторону разум, надо стремиться слиться с природой, растворяясь в ней светло и беспредельно. Чувство светлого просвещения и познания, вне Разума, мировой гармонии, — интуиция. Все дороги ведут к истинному счастью, — к слиянию с вечностью. Каждый рождающийся день говорит людям о этом счастье и зовет их светлой дорогой к Солнцу.

<1912>

Грааль-Арельский (наст. имя и фамилия — Стефан Стефанович Петров; 1888 или 1889—1938?) — поэт и прозаик, член «Академии Эгопоэзии»; с весны 1912 г. — в «Цехе поэтов».

¹ Мыслью, следовательно существую (*лат.*). Известное утверждение Р. Декарта.

АКАДЕМИЯ ЭГОПОЭЗИИ. (ВСЕЛЕНСКИЙ ФУТУРИЗМ)

19 Ego 12.

ПРЕДТЕЧИ:

К. М. Фофанов и Мирра Лохвицкая

СКРИЖАЛИ:

- I. Восславление Эгоизма.
 1. Единица — Эгоизм.
 2. Божество — Единица.
 3. Человек — дробь Бога.
 4. Рождение — отдробление от Вечности.
 5. Жизнь — дробь вне Вечности.
 6. Смерть — воздробление.

Впервые: в виде листовки. Печатается по публикации в костромской газете «Поволжский вестник» 1912. 1 февр. С. 2



Константин Олимпов

7. Человек — Эгоист.
 II. Интуиция. Теософия.
 III. Мысль до безумия: безумие индивидуально.
 IV. Призма стиля — реставрация спектра мысли.
 V. Душа — Истина.

Ректориат:

Игорь-Северянин.
Константин Олимпов (К. К. Фофанов).¹
Георгий Иванов.²
Грааль Арельский.

1912

Публикация текста в газете «Поволжский вестник» сопровождалась редакторским примечанием: «Исполняем желание ректората и публикуем для сведения наших читателей о возникновении Академии эгопоэзии».

¹ Поэт К. Олимпов (К. К. Фофанов), член кружка «Его» и «Академии Эгопоэзии», опубликовал книги «Аэропланские поэмы: Нервник 1. Кровь первая», «Жонглеры-нервы» (обе — СПб., 1912), «Глагол Родителя Мироздания» (Пг., 1916) и др.

² Первая книга поэта Г. В. Иванова («Отплытие на о. Цитеру») была выпущена издательством «Его» в 1911 г.; с весны 1912 г. он в «Цехе поэтов».

**ИНТУИТИВНАЯ ШКОЛА.
 «ВСЕЛЕНСКИЙ ЭГО-ФУТУРИЗМ»
 (Грядущее осознание жизни и искусства).**

**ОСНОВАНА ИГОРЕМ-СЕВЕРЯНИНОМ В НОЯБРЕ 1911 г.,
 ИЗДАНИЕМ ЕГО ПРОЛОГА «ЭГО-ФУТУРИЗМ».**

Ego

Доктрины:

Признание Эгобога (Объединение двух контрастов),
 Обрет вселенской души. (Всеоправдание).

Восславление Эгоизма, как своей индивидуальной сущности.

Беспредельность искусственных и духовных изысканий.

Каждый искусствовик или мыслитель, солидарный в доктринах с основателем, есть Эго-Футурист.

Эго-Футуризм не имеет ничего общего с футуризмом ита-ло-французским:

1) иностранные футуристы осмертили местоимение «я», 2) они не знают всеоправдания.

1912

Игорь Северянин

Впервые: *Северянин И.*
 Эпилог «Эго-Футуризм».
 СПб., 1912

ЭПИЛОГ «ЭГО-ФУТУРИЗМ»

1

Я, гений Игорь-Северянин,
 Своей победой упоен:
 Я повсеградно оэкранен!
 Я повсесердно утвержден!

От Баязета к Порт-Артуру
 Черту упорную провел.
 Я покорию Литературу!
 Взорлил, гремящий, на престол!

Я — год назад — сказал: «я буду».
 Год отсверкал, и вот — я есть!
 Я зрил в Олимпове Иуду,
 Но не его отверг, а — месть.

Я одинок в своей задаче! —
 Прозренно я провозгласил.
 Они пришли ко мне, кто зрячи,
 И, дав восторг, не дали сил.

Нас стало четверо.¹ Но сила,
 Моя, единая, росла.
 Она поддержки не просила
 И не мужала от числа.



И. Северянин

Впервые: в виде
 листовки; подпись:
Игорь-Северянин.
 Печатается по статье
 В. Ховина «Они не
 знают всеоправдания...
 „Манифест футуризма“»
 Воскресная вечерняя
 газета. 1912. 16 сент.
 С. 4

Она росла, в своем единстве
 Самодержавна и горда, —
 И, в чаровом самоубийстве,
 Шатнулась в мой шатёр орда...

От снегоскалого гипноза
 Бежали двое в тлень болот;
 У каждого в плече заноза:
 Зане болезнен беглых взлет.

Я их приветил: я умею
 Приветить *всё*, — бежи, Привет!
 Лети, голубка, смело к змею!
 Змея! обвей орла в ответ!

2

Я выполнил свою задачу,
 Литературу покорив.
 Бросаю сильным на удачу
 Завоевателя порыв.

Но даровав толпе холопов
 Значенье собственного «я»,
 От пыли отряхаю обувь,
 И вновь в простор — стезя моя.

Схожу насмешливо с престола
 И, ныне светлый пилигрим,
 Иду в застенчивые доли,
 Презрев ошеломленный *Рим*.

Я изнемог от лъстивой свиты
 И по природе я взалкал.
 Мечты с цветами перевиты,
 Росой накоплен мой бокал.

Мой мозг прояснили дурманы,
 Душа влечется в Примитив.
 Я вижу росные туманы!
 Я слышу липовый мотив!



И. Северянин.
 Карикатура

Не ученик и не учитель,
 Великих друг, ничтожных брат,
 Иду туда, где вдохновитель
 Моих исканий — говор хат.

До долгой встречи! В беззаконце
 Веротерпимость хороша.
 В ненастный день взойдет, как солнце,
 Моя вселенская душа!

24-го Октября, 1912 г.
 Полдень.

² Разрыв Северянина с «Академией Эгопоэзии» осенью 1912 г. был во многом вызван его конфликтом с Константином Олиповым, претендовавшим на звание родоначальника эгофутуризма.

И. В. Игнатъев

Впервые: Орлы над пропастью. СПб., 1912. С. 2—4; подпись: Казанский

ПЕРВЫЙ ГОД ЭГО-ФУТУРИЗМА

...Я не могу понять...
 ...Что значит дикое слово «триолет»?!

Из провинциальных рецензий о футуризме.

Каждый преподаватель физики, дойдя в своих объяснениях до Инерции, считает непременно обязанностью сослаться на следующий довольно характерный эпизод.

— Однажды, в одной из южных провинций Франции, плотно железной дороги переползало необозримое количество гусениц. В это время должен был проходить экспресс, паровоз которого и врезался в середину живого наводнения. Колеса локомотива заработали на одном месте, и, как ни бился машинист, поезд не трогался ни взад ни вперед. Кончилось, кажется, тем, что паровоз взорвался...

Такое же зеленое наводнение жирных, тупых гусениц представляла и представляет наша так называемая, pardon, «Критика», способная уничтожить все нежное, чуткое, ценное, передовое.

За последнее десятилетие, — или, вернее, пятилетие российской пресса вынуждена была подтянуться. Сначала «днями свободы»,¹ а затем всевозможными дельцами американской складки а la г. Корнфельд,² дающими невзыскательной улице сенсационные новости и доходящими в погоне за лишним читательским пятаком до шулерских приемов.^{3*} Все это, однако, только в области техники, отделов, графики. Но ни одна искорка от новых лучей не заглянула в мрачный уголок «Критики».

И если *четыре* года тому назад Эллис жаловался на «вандализм в современной критике», то в настоящий момент вандализм этот усугублен до *четвертой* степени.

Тот же «пересказ своими словами», та же искажаемость, те же выхваты наугад, прицепление к опечаткам, бранное раздувание мелочей и замалчивание сущности.

Вот при такой «критической» обстановке и суждено было родиться эго-футуризму.

В Ноябре прошлого 1911 года издательством «Его» был выпущен первый боевой снаряд — брошюра г. Игоря-Северянина «Пролог Эго-футуризм», вызвавший переполох необычайный.

Ежедневники и еженедельники хрипели до остервенения. И только один единственный критик — И. В. Игнатъев *признал первый* надлежащее значение Игоря-Северянина («Нижегородец» № 78. 1912. 25. XI).⁴

Следовательно, *мэтром* новой интуитивной школы и является г. Северянин.

Я, возведенное на пьедестал, в момент, когда «Державиным стал Пушкин», когда было «пустынно на опушке Олимпа грезовых лесов»,⁵ когда уходили Одни (импрессионисты) и не пришли еще другие (эго-футуристы), — взбаламутило дремное море «критики». Она, не доросшая даже до понимания Ушедших, с ожесточенностью набросилась на «Грядущего Держателя».

* Петербургский «Синий журнал», дающий снимки своих пьяных сотрудников, иллюстрирующие «интервью» А. Бухова на тему «Клуб Рифмы» и «Тайна смерти» «С. Ж.» №№ 39 и 40.³

Это было первую горстью зерен, посеянных на *русской* территории.

Собственно говоря, подчеркивание русской территории здесь излишне, ибо само слово эгофутуризм и без того достаточно ясно заявляет, о чем в данном случае идет речь. Но вселенский *эго-футуризм* постоянно смешивают с *футуризмом* итало-французским, родоначальником которого признан уже около трех лет тому назад издатель римского футур-журнала «Poesia»⁶ — Marinetti. Точно так же слышен всегда вопрос Непосвященных.

— В чем же точно и обстоятельно заключается credo эго-футуризма?

На этот вопрос отвечает программа Академии Эго-Поэзии, выпущенная в январе 1912 г.

АКАДЕМИЯ ЭГОПОЭЗИИ

(Вселенский Футуризм).

19 Ego 12.

П р е д т е ч и :

К. М. ФОФАНОВ и МИРРА ЛОХВИЦКАЯ.

Скрижали:

- I. Восславление Эгоизма:
 1. Единица — Эгоизм.
 2. Божество — Единица.
 3. Человек — дробь Бога.
 4. Рождение — отдробление от Вечности.
 5. Жизнь — дробь вне Вечности.
 6. Смерть — воздробление.
 7. Человек — Эгоист.
 - II. Интуиция. Теософия.
 - III. Мысль до безумия: безумие индивидуально.
 - IV. Призма стиля — реставрация спектра мысли.
 - V. Душа — Истина.
- Р е к т о р и а т:
- Игорь-Северянин.
 Константин Олимпов (К. К. Фофанов).
 Георгий Иванов.
 Грааль Арельский.

Имена членов ректората начинают встречаться затем на страницах *первого периодического издания эго-футуристов* —

газеты «Петербургский Глашатай», основанной и издаваемой И. В. Игнатьевым с 12 февраля 1912 г.⁷ Несмотря на то, что облик первого номера газеты был довольно робок и неопределен, — она пронеслась ураганом от «Урала до Алтая, от Амура до Днепра».⁸ Всколыхнулась провинциальная интеллигенция — полетели в Петербург приветственные послания со всех сторон России, из Владивостока, Костромы, Рыбинска, Смоленска... Новым течением заинтересована вся серьезно читающая публика. Тут-то и начинается главная роль посредника между Читателем и Автором — «Критики». Сюсюкая идиотским хихиканьем, она топчет Новое, встающее на ноги, вместо того, чтобы помочь ему подняться. «Больные»... «Декаденты»... «Желтые люди»... «Сумасшедшие»... Каждый трубит в свою дуду — черные бьют в набат, крича «о загаживании русского языка» («Земщина»⁹), красные нажимают педаль на «слуг разжиревшей буржуазии» (3 фельетона «Рыбинской копейки»,¹⁰ «Поволжский вестник»,¹¹ «Северное утро»¹²). Бездоказательное неприятие, беззастенчивое хулиганское издевательство, попугайские выкрики «декадент! декадент!» (а Вы знаете разницу между Декадансом и Мистическим Анархизмом,¹³ госпожа тупорылая «Критика»?!) — вот встреча эго-футуризма со стороны нечистоплотной дряни, стоящей у кормила Оценки. Но все это не приводит ни к чему. «Критика» делает попытки к замалчиванию — Читатель настойчиво требует сведений о Новом Светлом Течении. Приходится идти на компромиссы. Вот почему в России нет ни одного захудалого листка, не посвятившего хотя бы колонку строк эго-футуризму, который крепнет, яснее, растет.

Это видно и по второму номеру «Петербургского Глашатая», вышедшему 11 Марта 1912 г.

Такой чисто суворовский штурм и победы побуждают Дирекцию устроить ряд редакционных раутов, банкетов и *soirées*,¹⁴ о которых говорит весь Петербург.

Благовоспитанное времяпрепровождение за чтением поэм и фиалом крем де-Виолетта¹⁵ является протестом интеллектуальных интимников против мещанства публичных эксцессов футуристов итало-французских, отличающихся крайнею стадностью и нетерпимостью. (Между прочим ими преданы публичному сожжению творения Римского-Корсакова, Чайковского, Сен-Санса и др.).

В начале весны текущего года намечался к устройству открытый поэзо-концерт. Были разосланы приглашения, в том

числе и А. И. Куприну, ответное письмо которого помещено на первой странице.¹⁶ Был даже обнародован проект программы.

Его.

МЫЗА «ИВАНОВКА»

Ст. Пудость, Балт. ж. д. Гатчинская Мельница.

В парке при Охотничьем

Дворце Павла 1-го, на Эстраде у мраморных урн,

в прелюде Мае 1912 г.

Первый весенний концерт Вселенского — Футуризма

организованный Дирекцией Газеты

«Петербургский Глашатай».

Соисполнители:

Игорь-Северянин.

И. В. Игнатьев.

Константин Олимпов.

И. С. Лукаш.¹⁷

Начало точно в полночь.

В парке лиловая иллюминация. Эоло-колокольчики. Незримые окарины и свирели.

Киоски:

Уединения.

Эго-сборников.

Молока и черного хлеба.

Шалэ Амура.

Буфет на восточной веранде Дворца у самой Эстрады. Вина садов князя Юсупова; Ликер *Crème de Violettes* фирмы Cusenier. Розовые гатчинские фореи; хариусы; *Bonbons-Violettes*¹⁸ от Гурмэ. Чай из лепестков *fleur d'orange*.¹⁹ Гондолы для переправы через р. Махалитту: «Принцесса Греза», «Алави».

Вшаг по пригласительным вержэткам.²⁰

Обратный поезд 5 ч. у.

О дне Концерта будет анонсировано во всех столичных изданиях.

Директор Газеты И. В. Игнатьев.

Но неблагоприятная погода всего мая, во-первых, и трение, со стороны администрации, во-вторых, привели Дирекцию

к мысли заменить устройство поэзо-концерта выпуском *первого альманаха*, посвященного памяти Фофанова.

«Оранжевая урна»²¹ с участием г. Валерия Брюсова открывает собою новую эру в жизни «Петербургского глашатая» — из *газеты* он превращается в *Издательство*, в которое охотно, словно в новые страны, идут авторитеты.

Итак, огонь, тщетно всеми искавшийся, оказался у современных прометеев — эго-футуристов. Он горит только во славу Искусства, чуждаясь Материальности и Политики, так как «Где Политика и Золото, там нет Искусства». Поэтому у нас объединены такие контрасты, как г. Леонид Афанасьев²² (альманах «Стеклянные цепи»²³) и г. Федор Сологуб, г. А. Скалдин (из «Аполлона») и г. Валерий Брюсов.

Далее — с настоящего альманаха печатаются *дебютанты*.

В Июле месяце г. И. В. Игнатъев уезжал в Нижний Новгород, где намечалось издание вестника местных эго-футуристов «Я».²⁴

В Июле же сторону эго-футуристов приняла «Русская мысль».²⁵ Таким образом права нового литературного государства были признаны могущественнейшим из держав Слова.

В Августе «Петербургским глашатаем», эстампируются «Стеклянные цепи» и выпускается первый сборник поэт г. П. Широкова:²⁶ «Розы в вине», разошедшийся без остатка в течение двух недель.

В Сентябре возобновляет свои функции «Его» оттиском «Доктрин вселенского эго-футуризма».

1. Признание Эгобога (Объединение двух контрастов).

2. Обрет вселенской души. (Всеоправдание).

3. Восславление Эгоизма, как своей индивидуальной сущности.

4. Беспредельность искусственных и духовных изысканий.

По поводу первого пункта доктрин нам приходилось слышать указания на то, что еще г. Минский, сравнительно давно и сравнительно подробно, вдавался в вопрос о том, что душа постоянно балансирует между двумя контрастами, например, Добром и Злом.²⁷ Не считаясь *особенно* с г. Минским, заметим, что *эго-футуризм есть квинтэссенция всех школ*.

Нельзя отрицать и того, что всеоправдание признавалось еще эпикурейцами. Нам приводили пример «всеоправдания».

Убийца, когда он убивает, прав по-своему. Судья, карающий убийцу, также прав по-своему. Прав, конечно, и тот, кто назначает и судью, и тюремщика, — т. е. закон.

Все это так, но взгляд сей пригнан в рамки государственности, «порядка» систематизации, а не с точки зрения своего собственного Его — Я, с точки зрения эгового анархизма.*

Из пункта второго — «обрет вселенской души» вытекает вопрос — следствие: — если говорится об обрете вселенской души, — значит эгофутуристы признают душу. Как же *именно* объясняют они ее признание: в качестве факта или необходимости?

Ответ может быть только один — «душа признается — как факт, ибо еще в программе академии эго-поэзии (пункт V) сказано: «Душа — Истина», т. е. Бессмертие Души — аксиома.

— Но, возразят нам, чем вы опровергнете г. Ф. М. Достоевского, который сказал: — «моя душа взбунтуется и возвратит билет на бессмертие»²⁸?

Об опровержении говорить не приходится. Ясно, что г. Ф. М. Достоевский был не прав, говоря вышеприведенное.

Мысль Непосвященного направлена теперь в другую сторону.

— Да, я вижу, что эго-футуризм — это нечто колоссальное, творящее целый переворот в Искусстве. Я принимаю близко к душе катехизис эгофутуристов, но что же должен сделать, в какой ритуал войти, чтобы считаться истинным эго-футуристом?

Ответят доктрины.

— Каждый искусствник или мыслитель, солидарный в доктринах с основателем, есть Эго-Футурист.

Цель каждого Эго-Футуриста — самоутверждение в Будущем.

Вообще, эго-футурист фундаментуруется на Интуиции.

Если же Ты не интуит, не приближайся к Эго-Футуризму. Он светит только имеющим душу. Для импотентов Души и Стиха есть «Цех поэтов», там обретают пристанище Трусые и Недоноски Модернизма.

Там душа не нужна так же, как и у иностранных футуристов, осмертивших местоимение Я и не знающих всеоправдания. (Отрицание бессмертной души, безымянное коллективное творчество).

* В квалифицированном анархизме — «Я» растворяется бесследно.

С этой и со следующей строчки следовало бы начать подвод и оценку итогов нашей интуитивной школы грядущего осознания жизни и искусства. Но это не к спеху, цену мы себе знаем всегда, наша работа у всех на виду. Балансируя годовой труд (для наших единомышленников-читателей и подписчиков) мы потеряли надежду на то, что Хамы нашей «Критики» хотя немного подрастут.

Завернемся же в тогу Безразличия и повторим им слова незабвенного Huysmans'a («A rébougs»):

— «Где бы укрыться от бесконечного потопа человеческой глупости?!»...²⁹

1912

Автор статьи — Иван Васильевич Казанский (1892—1914), чаще выступавший в печати под псевдонимом «И. В. Игнатъев», поэт, прозаик, литературный и театральный критик, издатель. Именно Игнатъева нужно считать основным организатором групповой деятельности эгофутуристов: сотрудничая в газетах «Нижегородец» (в 1911—1913 гг.) и «Дачница» (в 1912-м), он способствовал появлению на страницах этих газет произведений практически всех эгофутуристов; в 1912 г. Игнатъев организовал издательство «Петербургский глашатай», под маркой которого вышло в свет большинство эгофутуристических «эдиций»; наконец, в начале 1913 г., после разрыва И. Северянина с «Академией Эгопоэзии», Игнатъев на ее основе создал «Интуитивную Ассоциацию Эго-Футуризма» (см. «Граматы Интуитивной Ассоциации Эго-Футуризм» — с. 818 наст. изд.) и стал основным теоретиком группы. После самоубийства Игнатъева в январе 1914 г. эгофутуризм как организованное движение перестал существовать.

¹ По-видимому, имеются в виду события Первой русской революции.

² М. Г. Корнфельд — издатель журнала «Сатирикон».

³ По-видимому, имеются в виду «наброски» Л. Аркадского «Клуб рифм» (Синий журнал. 1912. № 39. С. 6—7) и А. Бухова «Редакционный кошмар» (Синий журнал. 1912. № 40. С. 10).

⁴ Рецензия И. Игнатъева на «Пролог „Эго-Футуризм“» И. Северянина, подписанная псевдонимом «Ивей», была опубликована в рубрике «Книжная полка» (Нижегородец. 1911. 17 нояб. С. 3); 1 декабря 1911 г. за той же подписью в газете «Нижегородец» была опубликована статья «Игорь Северянин» (с. 1—2).

⁵ Цитата из «Пролога „Эго-Футуризм“» И. Северянина.

⁶ Журнал «Poesia» («Поэзия») был основан Ф. Т. Маринетти в 1905 г. и выходил в Милане.

⁷ Всего вышло пять номеров, все — в 1912 г.

⁸ Из русской народной песни «Славься, славься, русский царь».

⁹ В. Андр. <Андреев В.>. Еще раз о загаживании русского языка // Земщина. 1912. 18 июня. С. 2.

¹⁰ Мыслитель. Самоновейшая поэзия // Рыбинская газета-копейка. 1912. 6 апр. С. 2—3; 7 апр. С. 2—3; 8 апр. С. 2—3.

¹¹ В. С. Больные люди // Поволжский вестник. 1912. 27 апр. С. 1.

¹² М. Горемыка <Леонов М.>. «Петербургский глашатай» // Северное утро. 1912. 30 марта. С. 3.

¹³ Направление в символизме, возглавляемое Г. Чулковым.

¹⁴ званых вечеров (фр.)

¹⁵ Крэм де-Виолетт (фр. Crème de Violettes — фиалковый ликер) — образ нескольких стихотворений И. Северянина.

¹⁶ Куприн А. Письмо в дирекцию // Орлы над пропастью. С. 1.

¹⁷ Поэт и прозаик И. С. Лукаш (псевд. Оредеж) печатался в эгофутуристических изданиях.

¹⁸ фиалковые конфеты (фр.)

¹⁹ цветы апельсина (померанца) (фр.)

²⁰ От «верже» (фр. vergé) — название сорта бумаги с водяными знаками в виде продольных и поперечных линий.

²¹ Оранжевая урна: Альманах памяти Фофанова. СПб., 1912.

²² Имеется в виду поэт Л. Н. Афанасьев.

²³ Стеклопечать: Альманах эго-футуристов. СПб., 1912.

²⁴ Такой «вестник» издан не был.

²⁵ Имеется в виду статья В. Брюсова «Сегодняшний день русской поэзии. (50 сборников стихов 1911—1912 г.)» (Русская мысль. 1912. № 7. С. 17—28), в которой дана высокая оценка И. Северянина и одобрительная Г. Иванова и Грааль-Арельского.

²⁶ Поэт П. Д. Широков являлся активным участником эгофутуристических изданий; под издательской маркой эгофутуристического издательства «Петербургский глашатай» вышло две книги Широкова: «Розы в вине» (СПб., 1912) и «В и Вне: Поэзы. II» (СПб., 1913).

²⁷ См., например: Минский Н. Религия будущего: (Философские беседы). СПб., 1905.

²⁸ В романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: «Не Бога я не принимаю, Алеша, я только билет ему почтительнейше возвращаю» (Достоевский. Т. 14. С. 223).

²⁹ Из романа французского писателя Ж. К. Гюисманса «Наоборот» (1884).

ГРАМАТА ИНТУИВНОЙ АССОЦИАЦИИ

Эго-футуризм

Впервые: в виде
листочка, как
приложение к газете
«Нижегородец» № 205
(1913. 25 янв.)



Ареопаг эго-
футуристов.
И. Игнатъев (сидит).
Д. Крючков, Василиск
Гнедов, П. Широков

I. Эго-футуризм — непрестанное устремление каждого
Эгоиста к достижению
возможностей Будущего в Настоящем.

II. Эгоизм — индивидуализация, осознание,
преклонение и восхваление «Я».

III. Человек — сущность.
Божество — Тень Человека в Зеркале Вселенной.
Бог — Природа.
Природа — Гипноз.
Эгоист — Интуит.
Интуит — Медиум.

IV. Созидание Ритма и Слова.
Ареопаг: Иван Игнатъев.

Павел Широков.
Василиск Гнедов.¹
Дмитрий Крючков.²

Официоз Эго-футуризма — «Петербургский Глашатай».
Планета Земля. La planete la Terra.

Россия. Russie.
27, 6-я Рождественская.

1913. 1.9. (22).

¹ Поэт В. Гнедов, автор книг «Гостинец сентиментам», «Смерть искусству: пятнадцать (15) поэм» (обе — СПб., 1913), «Книга Великих» (совместно с П. Широковым; СПб., 1914), принимал активное участие в деятельности «Интуитивной Ассоциации Эго-футуризм», но стремление к крайнему поэтическому экспериментаторству сближало его с кубофутуристами.

² Поэт Д. А. Крючков был автором двух книг стихов: «Падун немолчный» (СПб., 1913) и «Цветы ледяные» (СПб., 1914), а также изданного в виде ли-

стовки стихотворения «Прелюдный хорал: Opus O» (СПб., <1913>), участник многочисленных коллективных (не только эгофутуристических) изданий.

И. В. Игнатъев

Впервые: Засахаре
кры: Эго-Футуристы: V.
СПб., 1913. С. 2—9

ЭГО-ФУТУРИЗМ

КРИТИКА И. В. ИГНАТЬЕВА

Шествую по лестнице Культуры, человек старался вытравить в себе все ему присущее, *Природное*.

Взамен того, чтобы идти навстречу Богу, он шел от Него в противоположную сторону.

Он не развивал своего «Я», своего Лица, своего Индивидуала, он стремился старательно «подчищать» эластичною резиночкой все признаки малейшего «Его», Эгоизма. И этому не виделось помехи, и этому помехой не считалось то, что результат подчисток был всегда один — дыра.

Человек, проповедуя альтруизм, не видел, не желал видеть, что корни альтруизма растут из эгоизма.

— «Сознательный эгоизм почти равен альтруизму: он не ищет борьбы: инстинктивный эгоизм вызывает и ведет борьбу, и только благодаря эгоизму других может быть ограничен в своих желаниях.

Все эгоистичны, но не все одинаково понимают это, и, в большинстве случаев, эгоизм разыгрывается на началах как бы альтруистических за общие желания и интересы, но это только кажется, сущность же борьбы в эгоизме личностей, а все идеи, сопутствующие ей, служат ее подспорьем и поддержкой личного эгоизма человека.

Принимая в расчет и уважая чуждые нам эгоизмы, мы более служим альтруистическим идеям, чем эгоистично проповедуя альтруизм, которого в действительности нет.

Только, так сказать, от трения эгоизмов друг об друга создается нечто похожее на альтруизм».*

* П. М. Фофанов. «Оранжевая урна». Изд. «Петербургский глашатай». 1912. Стр. 4.¹



Засахаре кры:
Эго-Футуристы: V.
СПб., 1913

Закон Природы сам по себе таков, что «Я» не может быть эгоистично в отношении к самому себе, и как бы альтруистичен ни был данный индивид, — его конечный альтруизм покоится на эгоизме...

Чем дальше глубь веков, тем сильнее и прочнее вытравление личности, Природы.

Ее исконный враг — Культура. Это смертоносный яд для «Я».

Противоядье яду, сражающему Нетленное, осознано давно и разносторонне.

Мы знаем Будду Гаутама, Жан-Жака Руссо, Фридриха Ницше, Александра Ивановича Герцена, Максима Горького, Генрика Ибсена, Евгения Соловьева (Андреевича),² Иоганна Готлиба Фихте...

Возможность достижения человеком божественности.

Сверх-человек.

«Я» и «не-я».

Самостоятельность Личности.

Презрение условностями и освобождение от цепей общности...

Герцен «боялся всякого подчинения»,³ возводя на пьедестал анархию, в смысле признания высшей, верховной санкции за самим человеком, за его «Я».

Он требовал «отделения человека от официальной жизни своего народа, признания за личностью ее религиозной, нравственной и даже политической „автономии“».⁴

На то, что «идея освобождения личности дошла до анархии и атеизма», указывал еще Евгений Соловьев.⁵

Тот же Евгений Соловьев приходит к идеологии силы, делая, в виде компенсации, оговорку:.. «силы, *поддержанной и основанной непременно трудом*».⁶

Идеология силы переходит в формулу: «только сила кристаллизуется в право, а не бессилие».⁷ «Каждое право должно быть заработано: не заработанное право миф, мечта, прекраснотушие».⁸

Соловьевский индивидуализм почерпнут из чаши Горького.

Этот индивидуализм ширился, сближаясь с общественной идеологией, пришедшей от эгового индивидуализма к индивидуализму коллектива, индивидуализму классовому, — индивидуальному самосознанию Пролетариата.

С точки зрения борьбы интересов развития Личности исходят отношения Евгения Соловьева к Ж.-Ж. Руссо и Толстому.

Борьба за свободу и самостоятельность своего «Его» у Руссо и у Толстого неразрывна от борьбы против разврата Культуры, Культуры вообще.

«Разврат — это ложь. Развратно все, что лживо, все, что не отвечает истинным потребностям и влечениям человека, все, что ведет его совесть к компромиссу, все, что позволяет ему жить чужим трудом и носить чужое лицо».*⁹

Следственно, первое условие индивидуализма Толстого: «жить своим трудом, за свой счет и страх, чтобы сохранить святину своей личности».¹⁰

Основанием его общественной личности будет «воздать труду должное, т. е. уничтожить эксплуатацию масс, все равно под каким бы знаменем — государственности или капитализма — ни происходила эта эксплуатация».¹¹

Ж.-Ж. Руссо — «великий плебей и великий пролетарий, попавший в общество герцогов и принцев крови, которые смотрели на него, как на редкого зверя. Его всячески соблазняли, чтобы он перешел на сторону праздных и сильных. Но Руссо остался верен себе. Несмотря на все соблазны, он ни на минуту не прекращал войны с „частными людьми хорошего тона“, с приличным обществом. И тут он беспощаден. Его красноречие стихийно. Здесь ненависть веков и поколений, здесь злоба и негодование всех трудящихся и обремененных, *здесь гордое и могучее „Я“, выступившее на защиту своего попираемого достоинства, ревниво оберегавшее свое одиночество и независимость против соблазнов лести, богатства, славы*»...¹²

Христианство — религия рабов, протест против римской цивилизации.

Идеи Пролетариата — религия Труда и Капитала.

Эгоизм же — религия рабов духовного крепостничества, Культуры, Города (т. е. общежития)...

Такого рода броскости от Теософии к Социализму, от Биологии к Философии, от Мистического Анархизма к Эго-Центризму, и обратно, и, наконец, к Эго-Футуризму, интуитивно осознанию, интуитивному озарению, все это претерпевало такое ничтожное в своем величии и великое в своей ничтожности — человеческое «Я».

* «Л. Н. Толстой» — монография Андреевича.

* * *

В ощущении непровергнутого предела таится трагизм асимметричности Потребности и Возможности, Влечения и Средств к Достижению.

Фундамент трагизма — сила.

Сущность трагедии — непрестанное недовольство духа.

Смысл ее — муки и ошибки, боль и радость Искания.

Отсюда — Трагическая Красота, отсюда прогрессивность пути ее.

— «Из семян, посеянных трагическим искусством, — говорит Петр Пильский, — вырастет то отдаленное, что будет называться вызвышенной и прекрасной человеческой индивидуальностью».¹³

По Максиму Горькому, «в карете Прошлого далеко не уедешь», вот почему «мы и должны жить для человека Будущего».¹⁴

Горький, правый совершенно в первом, не прав во втором.

Мало того, что мы — люди Настоящего, — мы сами, а не кто Иной, Последующий, — люди Будущего. Ибо наше Бытие — непрерывный ряд мгновений: мгновенья Настоящего, мгновенья Будущего.

Цель современья в выявлении индивидуальности и отделении ее от коллектива, в непрестанном трагичном прогрессе, в непрестанном устремлении к достижению возможностей Будущего в Настоящем.

* * *

Часто при химическом опыте необходима продолжительная реакция и только лишь после толчков, оканчивающихся нередко взрывами, удастся получить искомое.

Точно такую же историю повторил собою и «Эго-Футуризм».

Впервые слово это встречается в брошюре г. Игоря-Северянина «Ручьи в лилиях» (С.-ПБ. 1911), в виде подзаголовка к поэме «Рядовые люди» («Из цикла Эго-Футуризм»). Затем оно находит применение в «Прологе Эго-Футуризм» того же г. Игоря-Северянина, в «Скрижалях Академии Эго-поэзии», в «Доктринах интуитивной школы Эго-Футуризм» и целом ряде сборников «Петербургского Глашатая», в одном из которых, именно в «Орлы над пропастью», — закончен обзором «Первый год Эго-Футуризма»...

Доктрины г. Северянина разослались осенью, а в октябре редакции обошел листок г. Олимпова.

«„Хартия интуитивной школы Вселенский Эго-Футуризм“, — основана 13 января 1912 года — начертаны скрижали Эго-поэзии Вселенского Футуризма — Константином Олимповым (К. К. Фофановым) совместно с Игорем-Северяниным, а в октябре 1911 года образован кружок „Его“, причем знак Его принят по предложению Константина Олимпова. Слово „Поэза“ создано и впервые начертано Константином Олимповым 19 мая 1911 года, на траурной ленте надгробного венка своему Отцу-Поэту К. М. Фофанову — „Великому Психологу Лирической Поэзы“ с одного конца ленты, с другой эпитафия из Фофанова — „Поэзия есть зверь, пугающий людей“.¹⁵

Основные (!) поэмы Вселенского Эго-Футуризма Константина Олимпова овсемирены: „Интерлюдия“, „Эван Эвое!“, „Абан“, „Шмели“, „Тройка в тройке“.¹⁶ Беседы Константина Олимпова о Вселенском Эго-Футуризме запечатлены частью „Теосом“ в ряде статей, напечатанных истекшим летом в газете „Дачница“ (№№ 2, 3, 4, 5). Идеи доктрин Футуризма, изданных в сентябре 1912 года, заимствованы Игорем-Северяниным из напечатанного. Вселенский Эго-Футуризм признает мнения в искусстве иностранного Футуризма с некоторыми оговорками, о которых будет своевременно сообщено.

Р. S. Настоящее разъяснение выходит с большим опозданием, вследствие опасной болезни Константина Олимпова, потерявшего возможность следить за последними новостями в литературе с конца июля по октябрь текущего года.

*Константин Олимпов.
П. М. Фофанов (Теос).*

Октябрь 1912 года».

Игорю-Северянину пришлось ответить «открытым письмом». «Константин Олимпов в печати оклеветал меня. Я прощаю его: мое творчество доказательно. Теперь, когда для меня миновала надобность в доктрине: „я в будущем“, и находя миссию моего Эго-Футуризма выполненной, я желаю быть одиноким, считаю себя только поэтом, и этому я солнечно рад. Моя интуитивная школа „Вселенский Эго-Футуризм“ — путь к самоутверждению. (!?) В этом смысле она бессмертна. Но мое-

го Эго-Футуризма больше нет: я себя утвердил (?!). Смелые и сильные! от вас зависит стать Эго-Футуристами!

Игорь-Северянин.

23 октября, 1912 года». Оппонент не промолчал.

«Декларация Константина Олимова»

Вторично утверждаю: идеи доктрин Футуризма, изданных в сентябре 1912 года, заимствованы Игорем-Северяниным из напечатанного, и о моей клевете на него в печати — речи быть не может, также его словесный жест прощения излишен.

Опровергаю его толкование Футуризма: усматриваю софизм, позволяющий выйти ему из крайне не деликатного положения и Вечную Перчатку Бессмертия — Эго-Футуризм — ометаморфозить в Галантерейную.

Свидетельствую: первоначальная рукопись скрижалей Эго-поэзии, начертанных 13-го января 1912 года, хранится в настоящее время у Игоря-Северянина.

Уверяю: теоремы моей интуитивной школы „Вселенский Эго-Футуризм“ докажутся грядущими поколениями Вселенского Эго-Искусства и — утвердятся аксиомами.

P. S. Этой декларацией полемика об основании „Вселенского Эго-Футуризма“ — прекращена.

27 октября 1912 года.

Константин Олимов (К. К. Фофанов)».

В ноябре Игорь-Северянин выпускает четверть-листовку «Эпилог Эго-Футуризм», помеченную датой «24-го октября, 1912 г. Полдень». Этим крайне нетактичным изданием Северянин порывает с Эго-Футуризмом («Мой мозг прояснили дурманы, душа влечется в Примитив»), награждая попутно эпитетом Иуды бывшего соратника своего Олимова.

Насколько ценны все предыдущие брошюры Северянина, настолько малочислен его «Эпилог». Ведь, как хотите, нельзя назвать существенным и новым самовосхвалительности («Я, гений Игорь-Северянин... повсеградно озкранен... повсесердно утвержден!»), неопровержимыми его «заслуги» («Я покорил

(?) литературу! Взорлил гремящий на престол!»), его колумбовы, «откровения» («дарованье» толпе холопов значенье собственного я»).

Бесценна, с одной стороны, и вся северянинская «школа». Это даже не «школа», а какое-то нагромождение противоречий.

По собственным же словам Северянина, «школа» Эго-Футуризм это только «Я (Северянин) — в будущем», а по северянинским же «Доктринам», Эго-Футуризм (опять-таки как «интуитивная школа») — «грядущее осознание жизни и искусства», базирующееся на четырех тезисах.*

За весь период пребывания в Эго-Футуризме Северянин создал и знал только слово «Эго-Футуризм». («Я в Будущем»).

А что такое этот «Эго-Футуризм г-на Северянина» — Северянин и сам не мог определить точно. Сегодня «Академия (Эго)поэзии», завтра — «грядущее осознание жизни и искусства», послезавтра — «самоутверждение» неизвестно чем и когда.

Северянин заплутал в «своем» Эго-Футуризме и при первом, сколько-нибудь удобном, случае он «проясненно» бросает свои «дурманы», благо находится «настоящий» издатель,** а «патентованный» критик Д. Философов, почуяв новую ягоду, приудобивающуюся на тепленький академический кустик, торопится «признать», хотя и осторожно:

— ...Весело слушать его (Северянина) пустяки, потому что у автора есть несомненный талант.

Есть надежда, что он (кто талант или Северянин?) скинет с себя ребяческую курточку, и станет поэтом, как и все***)...

Проще: От души желаем Северянину воспользоваться свободными ныне лаврами, например Дмитрия Цензора¹⁹...

«Никудышность» теософии и философии г. Северянина имеют, однако, с другой стороны, гораздо большее значение, нежели его послеуходная поэзия. — Северянин сыграл роль яблока, приведшего своим падением на голову Ньютона, к открытию последним закона всеобщего тяготения. Как только перестала существовать северянинская «интуитивная школа

* «Орлы над пропастью». Издание «Петербургский глашатай». 1912. Стр. 4.¹⁷

** Один из московских эксплуататоров «модернистов для бедных».

*** «Речь». № 12. 1913.¹⁸

Вселенский Эго-Футуризм» — по инициативе директора «Петербургского глашатая» Ивана Игнатьева возникает Эго-Футуризм в качестве *интуитивной ассоциации*, обнародовавшей «Грамату»:

I. Эго-Футуризм — непрестанное устремление каждого Эгоиста к достижению возможностей Будущего в Настоящем.

II. Эгоизм — индивидуализация, осознание, преклонение и восхваление «Я».

III. Человек — Сущность.

Божество — Тень Человека в зеркале Вселенной.

Бог — Природа.

Природа — Гипноз.

Эгоист — Интуит.

Интуит — Медиум.

IV. Созидание Ритма и Слова.

Ареопаг: Иван Игнатьев.

Павел Широков.

Василиск Гнедов.

Димитрий Крючков.

Эго-Футуризму суждено было пройти «Пути василисковые».²⁰ Первый Путь пройден. Недолгость его искуплена жертвами.

Погиб поэт Игорь-Северянин, материальности предпочивший Идейность, рыночному спросу Свободу.

О *Поэте* Северянине нельзя не попечалиться.

Тем паче, что остальные «жертвы вечерние» ничтожны даже своею множественностью.

Утром о них не говорят.

1913



И. Северянин. Эпиграмматический словарь Эго-Футуризма. СПб., 1912

¹ Статья П. М. Фофанова, из которой взята цитата, называется «Эгоизм».

² Назван писатель, публицист, историк литературы Е. А. Соловьев (псевд. Андреевич).

³ Источником данной и последующих цитат является статья журналиста и критика П. М. Пильского «Евг. Соловьев (Андреевич) (1866–1905)», опубликованная в книге Андреевича (Евг. Соловьева) «Очерки из истории русской литературы XIX века. Издание 3-е, исправленное» (СПб., 1907), или та же статья в книге П. Пильского «Критические статьи. Т. I» (СПб., 1910). В примечаниях указываются соответственно страницы цитат по обоим изданиям статьи. В отдельных случаях И. Игнатьев приписывает Соловьеву слова Пильского. Цитаты из Соловьева даются у Пильского по разным сочинениям Соловьева: «Опыт философии русской литературы» (СПб., 1905) — о Герцене: «Л. Н. Толстой» (СПб., 1905) — о Толстом и Руссо. Слова Евг. Соловьева о том, что Герцен «боялся всякого подчинения», в статье Пильского приведены на с. 7 (184).

⁴ Там же. С. 7 (185).

⁵ Там же. С. 7 (185).

⁶ Там же. С. 8 (186). Слова Пильского.

⁷ Там же. С. 8 (187).

⁸ Там же. С. 8 (187). Слова Пильского.

⁹ Там же. С. 12 (193). Слова Л. Н. Толстого. Здесь и далее в указанной статье Пильского цитаты приведены по книге Соловьева «Л. Н. Толстой».

¹⁰ Там же. С. 12 (194). Слова Пильского.

¹¹ Там же. С. 12 (194). Слова Пильского.

¹² Там же. С. 12–13 (195).

¹³ Неточная цитата из статьи П. Пильского «М. Арцыбашев», вошедшей в книгу: *Пильский П.* Критические статьи. СПб., 1910. Т. I. С. 123.

¹⁴ Неточные цитаты из пьесы М. Горького «На дне» (1902).

¹⁵ Из стихотворения К. Фофанова «Поэзия — Бог» (1900).

¹⁶ Стихотворения К. Олимпова из его сборника «Жонглеры-нервы» (СПб., 1912).

¹⁷ Статья Казанского «Первый год Эго-Футуризма» (см. с. 000 наст. изд.).

¹⁸ *Философов Д.* Смехотворные басни // Речь. 1913. 12 янв. С. 2.

¹⁹ Упомянут поэт Д. М. Цензор.

²⁰ Из стихотворения И. Игнатьева «Всегда» (<1913>).

Игнатьев И. В. Эго-футуризм. <СПб.>: СПб. глашатай, 1913. 16 с. Брошюра Игнатьева сложилась на основе цикла статей под одноименным заглавием, которые публиковались в газете «Нижегородец» в 1913 г. (14, 16, 19, 20, 21 авг.; всюду с. 2).

И. В. Игнатьев

ЭГО-ФУТУРИЗМ

1. Не в первый раз (и не в последний, вероятно) приходится нам отвечать вопрос:

— В чем сущность и заслуги эго-футуризма.

И наши критики, не дожидаясь ответа от молчаливых «сось-етеров» нового течения пытаются отыскать сами эту «таинственную» сущность.

Ищут и не находят — задача, по-видимому, нелегкая, — приходится втиснуть в рамки устойчивости вечно движущуюся, нетленную Струю Овчей Купели.

Но, все же, постараемся и мы проникнуть в ее изменчивую глубину, сделаем попытку запечатлеть фазы ее переливов.

2. Как принять растяжимое слово «эго-футуризм»? Как постигнуть это широкое «Я — Будущее»?

Нашим критикам угодно принимать его, как «Меня оценят и признают в Будущем», «Будущее мое, за мной». Однако, почему же Будущее *именно* за эго-футуристами? Ведь Будущим обязан жить каждый индивидум, не говоря уже об артисте.

Ведь все «живут». «Живут» прошлым, настоящим, будущим. В прошлом нет жизни. Им не живут — доживают.

Настоящему присуща буржуазная спячка, именуемая в житейском обиходе спокойной, трезвой жизнью.

Все-таки и на кладбище прошлого и на болоте настоящего яркими, быть может, нездоровыми, опасными огнями вспыхивает Будущее.

Говорим — *нездоровыми* для трезвых благонамеренцев, заранее предугадывая радостные вопли наших книжных репортеров («критики» тож), разжевывавших все, что угодно и подавившихся (эго) футуризмом. (Беда с катаральными желудками, привыкшими к приличной тепленькой стряпне!)

В какой неопишумый восторг должны прийти эти господа, узнав, что (слабые пока еще) маяки Будущего — нездоровые огни.

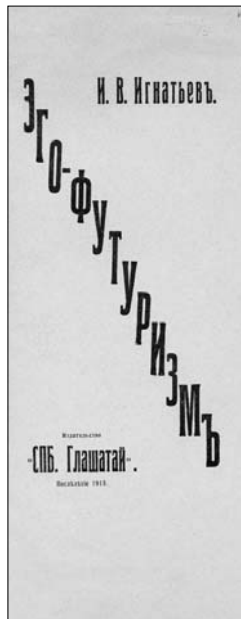
Что же делать, если все, не укладывающееся в благопристойный «шар» господина Буржуа, нездорово и сумасшедше.

Эго-футуризм прессой так и принят: — «Сумасшествие»!

Просмотрите все периодические издания России за 1912—1913 гг. и вы не найдете буквально ни одного самого захудалого листка, который бы не посвятил для эго-футуризма пяток — другой «сумасшедших», «идиотов» etc.

Оставим, однако, эту оценку на совести и порядочности нашей прессы (если таковые есть у нее). Прессе ведь «лучше знать»! «Критике» также.

Раз первой нравится роль жвачного луна и шулера, то отчего второй не выдавать свою безмозглую болванку за череп психиатра?



Игнатьев И.
Эго-футуризм. СПб.,
1913

Итак, наш толмач для публики — пресса приняла эго-футуризм («сумасшествие!») за «Я — Будущее»! Не правда ли, как глубоко, проникновенно и как... обычно!

Никто из наших компетентных братцев Александров и Владимиров не знает, что эго-футуризм появился необычно — это была «нечаянная радость» поэта (Игоря-Северянина), которого в бытность его эго-футуристом поносила поголовно вся наша «критика» и теперь лишь, за спиной Брюсова и Сологуба,¹ вежливо просит:

— «Добро пожаловать»!..

Это тоже одно из характернейших явлений нашей «материальной этики»!

Уста, хулившие и плевавшие, прикладываются к ручке новоявленного патент-таланта, лишь чуть подул противный ветер.

Вот единственное доказательство «галиматийности и смехотворности» эго-футуризма, которое мы можем представить.

Нам скажут:

— Эго-футуристы лишились своего «лидера».

Да, Игорь-Северянин печатно отказался от эго-футуризма, но отказался ли от него эго-футуризм — это вопрос.

Мы не хотим сказать, что эго-футуристы ждут «второго пришествия» Игоря-Северянина. Двери Возврата закрыты для него навсегда. Их нет уже, они замурованы и, в то же время, выше явлен новый вход — он не для бывших. Да и Игорю-Северянину не чувствуется необходимости в этом входе:

— «Мавр сделал свое дело!»

Северянин оборвал нить своего Эго-Северянизма, ибо тот эго-футуризм, который был до ухода «мэтра» «школы» — есть только Эго-Северянизм.

3. Следовательно:

«Эго-Футуризм» (1911—12 года) есть «Я (Северянин) — Будущий», хотя целые четыре фамилии вершили «скрижали» «Академии Эго-Поэзии»:

«Предтечи: 19 Эго 12 К. М. Фофанов и Мирра Лохвицкая.

I. Восславление Эгоизма.

1. Единица — Эгоизм.

2. Божество — Единица.

3. Человек — дробь Бога.

4. Рождение — отдробление от Вечности.

5. Жизнь — дробь вне Вечности.

6. Смерть — воздробление.



Игнатьев И.
Эго-футуризм. СПб.,
1913

7. Человек — Эгоист.

II. Интуиция. Теософия.

III. Мысль до безумия. Безумие индивидуально.

IV. Призма стилия, реставрация спектра мысли.

V. Душа — истина.

РЕКТОРИАТ:

Игорь-Северянин,

Константин Олимпов. (К. К. Фофанов).

Георгий Иванов.

Грааль-Арельский.

Скрижали не говорят нам ничего нового. То же общее в литературе покорство, от коего не спасся даже теософ Игорь-Северянин, ибо поскольку он талантлив, даже гениален, как поэт, постольку он и его коллеги скверные богоискатели.

И если из его поэмы «Рядовые люди» мы черпаем одно лишь ценное указание на семена к признанию эго-бога (ноябрьские 1912 г. — доктрины Игоря-Северянина), то из скрижалей можно взять, с скрепленным сердцем, только, что «эго-футуристы 1912 г.» (будем называть их эго-северянистами в отличие от эго-футуристов Ассоциации 1913 г.) признают: а) восславление Эгоизма, б) Интуицию-Теософию, с) душу в качестве Истины и д) Мысль до Безумия, ибо лишь Безумие (в корне) индивидуально и пророчественно.

4. Игорь-Северянин отряс от себя свои «дурманы» и «мэтрство» («Мой мозг прояснили дурманы»... «Не ученик и не учитель»...²) — но они дороги ему и близки.

Иначе он не поместил бы весь цикл «Эго-футуризм» в своей первой «настоящей» книге «Громокипящий кубок».

Здесь собраны лучшие вещи его, писанные в период остракизма, безукоризненные и бальмонтно-солнечные — «до восторга».

Не потому ли и боимся мы, что кубок Северянина выпит до дна, о чем боялись его покинутые соратичи?! («Засахаре Кры». V. — «Петербургский глашатай» 1913 г.)

Возможно, что в прологе «эго-футуризм» говорят два «будущих я» (Северянина):

а. Северянин, прежний поэт, печатающийся с 1903 года, но обретающий известность лишь в 1911 году, когда он «прогремел на всю Россию» и когда его уже «приветствуют», хотя и «порой» только.³

б. С уверенностью следует согласиться с откровением Игоря-Северянина, предвидящим в 1911 г. «грядущего Поэта» (т. е. себя), который

— близок! близок!

Он запоет, он воспарит!

Всех муз былого в одалисок,

В своих любовниц претворит.⁴

И который, действительно, покорил литературу через два года, в 1913 году, изданием в приличном «Грифе» своих поэм.⁵

5. Только тот поэт — Поэт, во власти коего ключи к вратам Грядущего.

Только тому критику принадлежит право на этот титул, если он ищет в мусорной куче запыленные таинственные гроздьи жемчуга и не боится их признать за таковые.

И только те издания — Издания Нового, Несказанного, кои являются органами отверженных и гонимых индивидуалистов (каждый талант индивидуален).

Игорю-Северянину приходится закрыться в своем издательстве с 1913 г. У него три тома поэм. И лишь за то, что он прогрессировал, пытался сказать новое слово, только за то, что «шел своей дорогой», — его замалчивала и травила круговщина.

Найти ли тут издателя, который дал бы возможность поэту выступить перед широкой аудиторией?!

Хорошо еще, что Северянин — эго-футурист. Он верует, он ломит судьбу, — ему приходится быть «волком» («Я — волк, а критика — облава⁶), хорошо еще не выть, — другой на его месте давно бы взвыл и отправил и себя и свое творчество ad patres.^{7*}

Ноябрьские «доктрины» Северянина⁸ дали новость — междоусобицу между ним и Олимповым.

Все пункты «доктрин», кроме объединения контрастов («признание эго-бога»), являются популяризацией, разжижением квинтэссенции — «скрижалей».

Самые слабые места эго-футуризма — заимствования и вейния.

Вряд ли нужно оспаривать влияние западных футуристов на русских «вселенцев».

Несомненно, что русский (эго-) футуризм (как слово и творчество) — плод западных вейний.

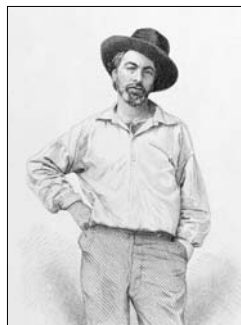
* к праотцам (лат.) — Ред.

Но, вопреки принятому мнению, влияние итало-французских футуристов на эго-северянистов невелико. Зато заметны их симпатии к Америке.

«... Не знаю скверных, не знаю подлых:
все люди правы»
... Я презираю, благословляя»...⁹

Это — Северянин.
Сравните:

— «...Корни всего, что растет, я рад и готов поливать».¹⁰



Уолт Уитмен

Это У. Уитмана, канонизированного г. К. Чуковским в первого футуриста¹¹ и которого, как и Э. Верхарна, итало-французские футуристы считают лишь предтечей.

В прозе эго-северянистов (а № 2 «*П. Глашатай*» 1912. в. «*Оранжевая Урна*» 1913¹²) влияние Уитмана более чем неоспоримо...

Северянин и Олимпов завели полемику.

Оба работали, оба наговорили в манифестах друг другу дерзостей и разошлись в разные стороны.

Казалось, такому хрупкому, несформировавшемуся «Нечто от футуризма» грозит падение: Северянин ушел, Олимпов, как оказалось, почти непродуктивен.

Эго-футуризму суждено было вспыхнуть под видом *Интуитивной Ассоциации*, объединенной «Грамотой»:

I. Эго-Футуризм — непрестанное устремление каждого эгоиста к достижению возможностей будущего в настоящем.

II. Эгоизм — индивидуализация, осознание, преклонение и восхваление «Я».

III. Человек — сущность. Божество — тень человека в зеркале Вселенной.

Бог — Природа. Природа — Гипноз. Эгоист — Интуит. Интуит — Медиум.

IV. Созидание Ритма и Слова.

Ареопаг:

Иван Игнатъев.

Павел Широков.

Василиск Гнедов.

Дмитрий Крючков.

От северянинского эго-футуризма остались лишь буквы, вывески — в них зажила новая энергия, иной силы и окраски. Вместо вялого северянинского всеоправдания («Я равнодушен; порой прощаю, порой жалею»¹³) затрепетал новый лозунг: — Борьба!

Разве жизнь — не сплошная борьба?

Даже в нашей крови ведут непримиримую борьбу вечные враги — кровавые шарики и не будь этой борьбы — тело умерло бы.

Игорь-Северянин «верил», но вера без дел мертва: его поэзные брошюры — залпы по мусору «опушки». С одной «верой» он остался бы и по сей час на прежнем месте, писал бы заурядные стишки — и не было бы воспрославленного «мэтра», хотя эго (или какой другой) — футуризм пришел бы и без него рано или поздно.

6. Эго-футуризм — живое, а не мертворожденное дитя.

Он произведен на свет естественным путем, в то время, как к рождению всяческих «акмеизмов» созван был «сбор всех частей».

Когда Игорь-Северянин творил свой эго-футуризм — он менее всего думал о нем и его судьбе. Для поэта — «гения» «несносна поступь бездушных мыслей, как зола».¹⁴

Не являют ли собою такую золу «акмеисты».

Замыслы бывшего «цеха поэтов» более чем ясны. Горсточке художников, половина коих люди с именем, угрожает опасность остаться за бортом. — Идут волны времени, близится очередной девятый вал. Испепелившуюся душу жгут не остывшие еще угли желания бытия. Необходимо, во что бы то ни стало, воспламенить их хотя бы искусственным способом.

Куда и как полетит бедный Пегас в акмеистской узде?

Риск очутиться в разрушенных конюшнях реализма сильнее неприятности попасть в «озер-замок» эго-футуризма.

Назад — вперед? Назад — вперед? — и будешь качаться на одном месте.

И Игорь-Северянин, и эго-северянисты, и эго-футуристы «непосредственно сумеют познать неясное земле», «прийти к снегам недоступных вершин»,* ибо в них «юное вдохновение и отсутствие рабов».**



Эмиль Верхарн

* И.-С. «Пролог Эго-футуризм». С.-П. Б. 1911. Осень.¹⁵

** И.-С. «Ручьи в лилиях». С.-П. Б. 1911. Лето. «Поэзоконцерт».

Непосредственность и непрерывность их оценены по достоинству более поздней московской «кубо-футуристической» «фракцией», намеревающейся «...идти слепо, без цели, идти в неизвестное, отдавшись свободному исполнению».*

Московские футуристы делают вид слепых.

Не они ли громогласили, что «каждый должен изобрести свою грамматику, дабы оставить после себя свой собственный отпечаток».

Правда, у них зоркие и осторожные поводыри, великолепно сознающие, что их задача выполнима только тогда, когда глаз их будет открыт для одного — именно для своего Эго — Я.

7. Насколько подвинулись мы в самосознании, красноречивит брошюра д-ра Е. П. Радина «Душевное настроение современной учащейся молодежи».¹⁷

«...Оказывается — ужасается критик „Современного мира“ (№ 4. — 1913), — что почти половина современного студенчества (47,7%) должна быть причислена к индивидуалистам».¹⁸

Сейчас мировой прогресс беременен социализмом и задача всех — не препятствовать благополучному разрешению процесса. Ибо следующим братом новорожденного будет анархизм.

Было бы очень... наивно удивляться возникновению в Европе и у нас (эго-) футуризма.

Он, как и всякое литературное течение, — «знамение времени», которое грядет.

Давайте же посмотрим достижения эго-футуристов.

Футуристы итало-французские имеют своею задачею современность и механичность творчества.

Ничего подобного мы не находим у Игоря-Северянина. Отбросив его полонезы, канцонетты и вальсирующие фетовским па поэты — мы найдем у него *иногда* современность, тонко и остро переданную, но с малым оттенком «Эго», ибо темы Игоря-Северянина старые и лишь в некоторых (преимущественно в тех, кои мы слышали, а не читали) есть доза и «эго» и «футуризма» (как такового). Не знаем, какая судьба ждет эти *opus'ы* Северянина. С эго-футуризмом официально порвано, автор их идет теперь в «застенчивые доли»¹⁹ и, быть может, поэтому путь его сольется с путем «акмеистов — первобытников».

«Порывисто», «безразумно» нейдут и остальные эго-северянисты» (двое из них — Георгий Иванов и Грааль-Арельский ушли в «акмеизм»). Иванов — худосочная копия

* «Союз молодежи». № 2. С.-П. Б. 1913.¹⁶

М. Кузмина и Блока, Арельский — Северянина, Лохвицкой, И. Эренбурга. Они вовремя осознали свою эго-футурную неуместность и поступили дипломатично и бесполезно для себя.

8. Эго-футуризм, как эго футуризм, возникает лишь на «могилах» Северянина — эго-футуриста.

За Ассоциацией мы можем указать заслуги:

а. Движение и игнорирование темы в прозе.

б. Обновление и игнорирование метра стиха.

в. Сдвиг в области рифмы.

г. Эго-призму.

д. Современность и

е. Механичность.

Все вышеперечисленное взято нами в усечении приблизительно, ибо *opus'ы* эго-футуристов вследствие своей «массивности» трудно разлагаемы.

Движение в прозе мы можем проследить в *opus'e* И. В. Игнатьева

«Следом за»... («Бей, но выслушай» «П. Глашатай». 1913 г.²⁰ цена 50 к.)

...сердце простужено Подождите вы меня узнаете скорей бы счет Падает Как в лифте ехать или не. Хочу Отдаться. Доминику; Пишешь пишешь, а денег не платят Скажите, какая птица и нашим и вашим зажгите электричество — «Всецело Ваш» не думает, мне известно он открещи порода дает себя «Витязь»!!! Виязь Wi барышня будьте пожалуйста четыреста Шопенгауэр в шагрене сорок четыре двадцать девять двадцать десять двадцать одиннадцать двадц...

Достаточно? Сдачи не надо...

Игнорирование темы иллюстрируется Василиском Гнедовым, большим мастером в области эго-футуристической прозы.

На возле бал.

Слезетки невеселий заплакучились снотекивой борзо гали березям веселячьи охотеи Веселодчем сыпало перебродое грохло. Голоса двоенились на двадцать кричаков...²¹

Где-то, кажется в «Обзоре печати» «Нового Времени», заметили по поводу участия В. Брюсова и Ф. Сологуба в эго-футуристических сборниках.

— «Старички-символисты торопятся ухватиться за штанишки юнцов эго-футуристов».²²

Эго-футуристами, наверное, и не отрицается преемственная связь между ними и символистами.

Северянин экзотичен Бальмонту, И. Игнатъев к Гиппиус, Д. Крючков к Сологубу, Шершеневич к Блоку, подобно тому как их собратья москвичи («кубо-футуристы») Д. Бурлюк к Бальмонту — Ф. Сологубу, Маяковский — к Брюсову, Хлебников — Г. Чулкову.

Присяжная критика наша спрашивает и не видит заслуг эго-футуристов.

Вот 2 поэты В. Шершеневича:

Толпа гудела, как трамвайная проволока
И небо вогнуто, как абажур...
Луна просвечивала сквозь облако,
Как женская ножка сквозь модный ажур.
И в заплеванном сквере среди фейерверка
Зазывов и фраз, экстазов и поз —
Голая женщина скорбно померкла,
Встав на скамейку, в перчатках из роз.
И толпа хихикала, в смехе разменивая
Жестокую боль и упреки, — а там
У ног — копошилась девочка сиреневая
И слезы, как рифмы, текли по щекам
И когда хотела женщина доверчивая
Из груди отвислых выжать молоко,
Кровь выступала, на теле расчерчивая
Красный узор в стиле рококо.
(«Всегда». 1913. «П. глашатай». ²³ 65 к.)

Год позабыл, но помню, что в пятницу
К *entrée*²⁴ подъехав в коляске простой,
Я приказал седой привратнице
В лифте поднять меня к Вам в шестой
Вы из окна, лихорадочно-фиалковая,
Увидели и вышли на верхнюю площадку;
В лифт сел один и, веревку подталкивая,
Заранее ласково снял правую перчатку
И вот уж когда до конца укорачивая

Канат подъемника, я был в четвертом —
До меня донеслась Ваша песенка вкрадчивая,
А снизу другая, запетая чертом —
И вдруг застопорил лифт привередливо
И я застрял между двух этажей
И бился и плакал и кричал надоедливо,
Напоминая в мышеловке мышей.
А Вы все выше уходили сквозь крышу
А черт все громче, все ярче пел
И только одну его песню я слышал
И вниз полетел.

(Ibid).

В этом же «Всегдае» находим небольшую статью, посвященную «новой рифме».²⁵

— «До сих пор были в обращении следующие созвучия стихов:

1. Мужские (ямбические) — ударение на последнем слоге. (Доска — тоска).
2. Женские (хореические) — ударение на предпоследнем слоге. (Индеец — гвардеец).
3. Дактилические — ударение на предпоследнем, третьем от конца, слоге. (Холодная — природная).
4. Гипердактилические — ударение на четвертом слоге от конца. (Томительного — упоительного).
5. Белые (или чужие).
6. Дактило-хореические. (Ария — тротуаре).
7. Внутренние. (З. Гиппиус — „Неуместные рифмы“²⁶).
8. Передние. Как контраст тривиальным, задним рифмам. (Ibid).
9. Тавтологические. (Улыбаюсь — стен — улыбаюсь — измен).
10. Полу-рифмы. (Полубелые рифмы), а — b — c — Ь, а — b — a — c.
11. Ассонансы. (Надсон — признаться).
12. Диссонансы. (Театр — перламутр — метр — пюпитр — смотр — лютр).

По подразделениям: а. Синонимы. б. Однокоренные рифмы. в. Глагольные. г. Существительные. д. Прилагательные. е.

Составные («спайные»). ж. Монотонные. (Одну — сну — волну ets)».

В отпечатанной на днях эго-футуристической эдиции (И. В. Игнатъев. — «Эшафот» — Изд. „П. глашатай“ 1913 г.²⁷) автор придерживается, очевидно, следующей системы:

Гласные рифмы: глаза — ее — огни — Mimi — добро — какаду — мы — оне — мэмэ — юлю — дитя.

Согласные рифмы: рак — брег — их; лап — хлеб — сив — иф; бежат — сырод; дурач, мураш, пращ — еж; час — плац — желез. (Гортанные, губные, зубные).

Любое из этих слов может рифмоваться с любым своим соседом.

Кроме сего рифмуются: между собою «плавные» буквы:

м — н — л — р:

нам — озон; ель — дар; etc.

А также «твердо — мягкие» гласные:

глаза — дитя

добро — ее

какаду — юлю

мы — огни (Mimi)

Богатый материал для перетасовки дают «дифтонги» (независимо от метра стиха): рай — дорогой — струй — дальний — эй — лентяй — горюй. (При условном же метре «дифтонги» диссонансят)».

Это уже значительное полевание эго-футуристов.

«Кривую» прогрессирования можно проследить по очередным сборникам «Петербургского Глашатай»: а) газета «Петербургский Глашатай» (1 и 2 №№) и б) альманахи: «Оранжевая Урна», «Стеклянные Цепи». «Орлы над пропастью» — это пробег аэроплана «Эго-футуризм» перед полетом, который открывается альманахом «Дары Адонису»²⁸ и последующими «Засахаре Кры» «Бей! — но выслушай!» и «Всегда!».

Ко второму периоду относятся и две книжки Василиска Гнедова: «Гостинец Сентиментам» (Ритмеи) и «Смерть Искусству» (15 поэм с пресловием И. В. Игнатъева).*

— «Разве не ясна была для каждого искусства агония настоящего, прошлого и пошлого? — спрашивает предизатор.

— Разве все не в напряжении к последнему биению пульса его?..

Искусство дня умерло...

* Все перечисленные издания эстампированы «Глашатаем».

Умер „Театр“, умерла „Живопись“, умерла „Литература“.

Умерла скотная жизнь.

Люди, превратившие искусство и жизнь в жратву, хлопочут вокруг пугающего их одра искусства (а затем и жизни), — но кислород, но возбуждающие снадобья их лишь ускоряют ждущий миг.

Каждому искусствцу льстит приятие последнего воздуха, и уже в предверии конца не одна мазурницкая глотка крикала:

— Я, только я, первый принял последнюю искру жизни. Я! Я!!! Я воздвиг последнюю ступень, я перекинул трапы с Галеры Вчерашнего на Аэроплан Сегодня... Я!!!

Слово подошло к пределу. Оно утончено до совершенства. Запутанный клубок человеческих психо-пертурбаций разматывается младенчески легко на катушки современного словства.

Штампованными фразами заменил человек дня несложный слово-обиход. В его распоряжении множество языков, „мертвых“ и „живых“, со сложными литеро-синтаксическими законами, вместо незамысловатых писем Первоначалья.

Когда человек был один, ему не нужно было способов сношения с прочими, ему подобными, существами. Человек „говорил“ только с Богом* и это был так называемый „Рай“.

Никто не знает эту пору, но мы не знаем, будем ли и впредь в незнании ее.

Человеком постигнуты земля, вода, твердь, но не вполне.

Раскроются они полностью — и неизвестное падет пронзенным от меча узная, и, может быть, вернется человеку „потерянная горнесть“.

Пока мы коллективцы, общежители — слово нам необходимо.

Когда же каждая особь преобразится в объединенное Ego — я²⁹ слова отбросятся самособойно.

Одному не нужно будет сообщения с другим.

...Человеческая мембрана и теперь способна звать и откликаться зовам неизвестных стран.

Интуиция — недостающее звено, утешающее нас сегодня, в конечности спаяет круг иного мира, иного предела, — от коего человек ушел и к коему вновь возвращается. Это по-видимому, бесконечный путь естества».³⁰

* Автор предисловия имеет, очевидно, в виду Бога — Природу (Творящую Силу).

Вечный круг, вечный бег — вот самоцель эго-футуриста. «Жизнь» для одних — «Ожидание»³¹ («*Всегда*»), в котором он плачет, как «неутешаемый вдовун».³² И когда ступени пройдены — «восток молитвенно неясен и в небе *зреющий пожар*»,³³ поэт эго-футурист «ждет», но не отдыха, а «нового зодиака»,³⁴ который начертит неведомое кудесницам, радостный, бодрый новой бодрью:

Я снова в верте верных чудищ
И транс-планетных кораблей
Несусь вперед Границей Будущ...³⁵
(«*Бей, но выслушай!*»)

Одними из эго-футуристов делаются попытки к «объединению Дроби», другими наша речь т. с. «стенографируется».

В «Бей» помещена «Мело-литера: графа»,³⁶ являющаяся первым дерзанием собрать «многое во едино».

«Читателю» (странно звучит здесь этот термин — читателю необходимо быть и зрителем, и слушателем, и, главное, интуитом) даны: слово, цвет, мелодия и *схема* ритма (движение), *записанная* слева.

«Стенографированию» же отведен весь сборник «Смерть Искусству».

Наиболее колоритны поэмы:

«Грохлит»:

— «Сереброй Нить — Коромысля. Брови».

Тут перед нами встает электризованный, продолженный импрессионизм, особенно характерный для японской поэзии.

«Поюй:

У — »

И только? Только. Всего одна буква, заглавие и тире. Даже (ах, какой пассаж!) нет в конце точки.

Пусть объяснит предисловие:

— «Давно пора знать, что каждая буква имеет не только звук и цвет,* — но и вкус, но и неразрывную от прочих литер зависимость в значении, осязание, вес и пространственность. Например, как много можно выразить одним лишь куценьким двусложением „Весна“. От буквы „с“ получается представле-

* Подробнее об этом см. ст. «Символическая симфония» Всеволода Светланова в «Бей, но выслушай», стр. 6.

ние солнечности, буквой „а“ — радость достижения долгожданности и пр. — целая пространная поэма».

У каждого читателя, при том, может быть индивидуальное восприятие, ибо «современным творчеством предоставлена полная свобода к личному постигу».

«...В словах *pendant*’ные составы, безукоризненные точности, тоновыразительность и характерность.

И каждый знает — это не конечность. Будущий, нескорый путь литературы — безмолвие, где слово заменится книгою откровений — Великой Интуицией».

9. Не есть ли пение современности (механическое — допускаем) — искусство будущего, — футуризм. Бард современности — ни в коем случае — не «будущник», он «настоящник».

Чтобы быть поэтом будущего, нужно вещать.

И современные поэты стараются идти этим направлением. Вместо стихов, газелл, поэм, ритмем — являются «откровения».

Таким подзаголовком украшена книжка Рюрика Ивнева,³⁷ нужно полагать, эго-футуриста, т. к. два *opus*’а его помещены в «Всегда».

Какое совпадение! «Откровения» Ивнева носят заголовок «*Самосожжение*»,* «единный правый путь» —

Отряхнуть время жизни разок
И губами к огню прильнуть.

Потому что:

Простерев к неземному руки
Я пойму окончательный смысл.
Станут ясны прежние муки,
Станет ясно зарево числ.³⁸

В эго-футуризме «эго» больше, нежели «футуризма» (итало-французского).

Но все же в нем встречаем отсутствие адюльтера и механическое творчество. («Третий Вход», «Онан»³⁹ — «Бей, но выслушай!»; «Гурейка Прокленушков»⁴⁰ — «Дары Адонису»).

10. Вот пока все то, что нам удалось разглядеть в переливе «Овчей Купели». Он, конечно, не остановится на этом, ибо «со-

* Москва, 1913. Ц. 50 к.

бытия в жизни и деятельности наших эго-футуристов развертываются — по признанию г. Кранихфельда — с *умопомрачительной* быстротой». ⁴¹

В быстроте залог сознания силы, а «чувство мощи и независимости от условий природы,* проявляющееся в легком и непринужденном преодолении ее преград, заставляет художника вспоминать о свободных, не обусловленных никакими преградами переживаниях его в момент озарения (т. е. интуиции — т. е. творчества. Примечание мое).

Это чувство бессознательно влечет его к творчеству вновь и вновь.

Чтобы испытать свою мощь и независимость в наивысшей степени, художник, не останавливаясь перед теми преградами, которые ставит ему косная природа, еще и сам полубессознательно усложняет и увеличивает их...

Мечом творческого преодоления и творческой ненависти разрубается кандалы природы.

Художник дает этому мечу имя — Красота; ученый называет свой меч — Истина.

Творя, человеческий дух сбрасывает временно иго природных законов необходимости. Сотворив, дав свое произведение, дух заражает им толпу.

И иногда, во время неожиданного интуитивного восприятия, под влиянием совпадения моего данного настроения с настроением творца в момент творчества, вдруг познаю я что-то значительное. Становится понятным и бессознательный протест творца, и дерзкое, свободное преодоление им косных законов природы; рождается уверенность в величии творческого духа человеческого, дерзнувшего вступить в бой с гигантом**».

«Безумству смелых» слагать гимны теперь не принято — теперь всеобщее восхвалять умеренную, успокоенную осторожность.

Интуит становится трагиком, и тем трагичнее его судьба, что он идет на самосожжение во имя «Его», «ответственного за весь мировой процесс», которое, одно только, «может по праву заявить: аз есмь».*** («Я есмь, я свободный и гордый!»)

* Почему эго-футуристы и склонны к городу, а не потому, что он современность [мнение кубо-футуристов].

** К. Эрберг. «Цель творчества». Изд. «Русская Мысль». 1913. Стр. 254. Ц. 1 р. 75 к. ⁴²

*** Ан. Чеботаревская. «Творимое Творчество» — «Золотое Руно». 1908 г. ⁴³

«Свободное творчество несовместимо с природой.

Истинно свободное в природе неестественно. Принцип естественного — это неизбежные законы природы. Принцип свободного — чудо, как нарушение этих законов, — чудо, как протест против насилия природы». ⁴⁴

Но нам некогда помнить, что к чуду мы приходим лишь путем чудищ.

А ведь «эго-футуризм» несомненно чудище для рабов необходимости.

«Произведение творческого духа человеческого — это жемчужина на раковине природы, болезненный, уродливый, с точки зрения природы, нарост. Но из-за него-то и ценна вся раковина.

Пусть растут жемчужины, пусть зальют всю раковину природы сплошной несокрушимой, мерцающей жемчужной лавой! В мерцании этом — освобождение». ⁴⁵

11. Так восторженно восклицает эстет.

Господин же Буржуа, прочтя цитированные строки, добродушно промычит, пыхтя сигарой:

— «Пусть!

Жаль только, что из этой раковины нельзя сделать портмоне для моей жены!»...

1913

Работа И. Игнатъева, претендующая на то, чтобы стать теоретическим обоснованием эгофутуризма и дающая обзор наиболее заметных явлений его поэтической практики, оказалась итоговой в деятельности этого направления футуризма.

¹ В. Брюсов и Ф. Сологуб содействовали вхождению И. Северянина в большую литературу.

² Из «Эпилога „Эго-Футуризм“» И. Северянина.

³ Из «Пролога „Эго-Футуризм“».

⁴ Из того же произведения.

⁵ Имеется в виду сборник И. Северянина «Громокипящий кубок» (М., 1913).

* Почему эго-футуристы и склонны к городу, а не потому, что он современность [мнение кубо-футуристов].

- ⁶ Из стихотворения И. Северянина «Поэза вне абонемент» (1912).
- ⁷ к праотцам (*лат.*)
- ⁸ См. листовку И. Северянина «Интуитивная школа. „Вселенский Эго-футуризм“» (в наст. изд. с. 000).
- ⁹ Из стихотворения И. Северянина «Рядовые люди» (<1911>).
- ¹⁰ Из стихотворения У. Уитмена «Песнь о самом себе» (1855).
- ¹¹ Имеется в виду статья: *Чуковский К.* Эго-футуристы и кубо-футуристы // Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». СПб., 1914. Кн. 22. С. 93–135.
- ¹² Имеются в виду стихотворения Ивана Орешева (Лукаша) «Поэзное Карнэ» и «Я славлю!» (оба — <1912>).
- ¹³ Из стихотворения И. Северянина «Рядовые люди» (<1911>).
- ¹⁴ Из «Пролога „Эго-Футуризм“».
- ¹⁵ Первая цитата из «Пролога „Эго-Футуризм“»; вторая (неточная) — из эпиграфа к «Прологу...», взятого И. Северянином из стихотворения М. Лохвицкой «Вы ликуете шумной толпой...» (<1902>).
- ¹⁶ *Марков В.* Принципы нового искусства // Союз молодежи. № 2. СПб., 1912. С. 5. Цитируется неточно.
- ¹⁷ *Радин Е. П.* Душевное состояние современной учащейся молодежи, по данным Петербургской общестуденческой анкеты 1912 года. СПб., 1913.
- ¹⁸ *Кранихфельд В.* 80 тысяч верст вокруг себя // Современный мир. 1913. № 4. С. 99.
- ¹⁹ Из «Эпилога „Эго-Футуризм“».
- ²⁰ Бей! но выслушай: VI альманах эго-футуристов. СПб., 1913.
- ²¹ Опубликовано в альманахе «Засахаре кры» (СПб., 1913) в стихотворной форме. Цитируется неточно.
- ²² Источник цитаты не установлен.
- ²³ Всегда: Эгофутуристы. VII. СПб., 1913.
- ²⁴ вход (*фр.*)
- ²⁵ Далее воспроизведена статья И. Игнатъева «О новой рифме» (Всегда. СПб., 1913. Обратная сторона обложки).
- ²⁶ Цикл из двух стихотворений З. Гиппиус «Неуместные рифмы» (<1911>).
- ²⁷ Стихотворный сборник И. Игнатъева «Эшафот: Эго-футуры» (СПб., 1914 <1913>).
- ²⁸ Дары Адонису: Эдиции Ассоциации Эго-футуристов. IV. СПб., 1913.
- ²⁹ Тут в источнике поставлена отсылочная звездочка, однако сноска отсутствует.
- ³⁰ Текст со слов «Разве не ясна была для каждого искусства...» (с. 147) представляет собой фрагменты «пресловия» Казанского (И. Игнатъева) к книге В. Гнедова «Смерть искусству: 15 (пятнадцать) поэм» (СПб., 1913. С. 1–2).
- ³¹ Из стихотворения И. Игнатъева «Покорность — коварный безвестья миг...» (<1913>).
- ³² Из стихотворения Д. Крючкова «Вдовун» (<1913>).
- ³³ Из стихотворения Д. Крючкова «На шхуне призрачной» (<1913>).
- ³⁴ Из стихотворения И. Игнатъева «Мигающее Пламя» (<1913>).
- ³⁵ Из стихотворения И. Игнатъева «Маршрут Финала» (<1913>).
- ³⁶ Произведение И. Игнатъева «Третий Вход» (1912).
- ³⁷ *Ивнев Р.* Самосожжение: (Откровения). Книга I. Лист 1. М., 1913.

- ³⁸ Из стихотворения Р. Ивнева «Мне поведал Великий Разум...» (<1913>).
- ³⁹ Стихотворение (<1913>) И. Игнатъева.
- ⁴⁰ Стихотворение (<1913>) В. Гнедова, опубликованное под псевдонимом Жозефина Гант д'Орсайль.
- ⁴¹ *Кранихфельд В.* Указ. соч. С. 100. Цитируется неточно.
- ⁴² Большая цитата из книги Конст. Эрберга «Цель творчества» (М., 1913), начиная со слов: «чувство мощи и независимости...» (с. 149 наст. изд.) представляет собою комбинацию цитат (в книге Эрберга с. 25, 26, 27, 28, 29).
- ⁴³ *Чеботаревская А.* «Творимое» творчество: (О Федоре Сологубе) // Золотое руно. 1908. № 11/12. С. 60.
- ⁴⁴ Повторение (без сноски) предыдущего указания на книгу Конст. Эрберга «Цель творчества». В книге Эрберга — с. 30.
- ⁴⁵ Там же. С. 30.

Василиск Гнедов

ГЛАС О СОГЛАСЕ И ЗЛОГЛАСЕ

Впервые — в свитке «Грамоты и декларации русских футуристов» (СПб., 1914)

До сих пор плыли на звуках. Стихи и рифмы были звукоколышающимися (музыкальны). Тысячелетия накренились. Стихи уже изменены; но главным приемом для достижения гармонии остается (музыкальная) рифма. Настоящее заявление заполняет этот пробел и дает новую дорогу в поэзии на тысячи лет. Рифма — звуковой консонанс, кроме нее возможен предлагаемый мною консонанс понятий — рифма понятий. Также возможны и крайне необходимы диссонансы понятий, которые впоследствии станут главным строительным материалом. Пример: 1) Арабское *коромысло* Над озером *дугой*... (В. Гнедов). Коромысло — дуга: рифма понятий (кривизна); сюда же — небо, радуга и т. д. 2) Вкусовые рифмы: хрен, горчица, молочай, те же — рифмы горькие. 3) Обонятельные: — мышьяк — чеснок, шафран — йодоформ. 4) Осязательные — сталь, стекло и т. д. — рифмы шероховатости, гладкости и т. д. 5) Зрительные — как по характеру написания (начертания), так и по понятию: вода — зеркало — перламутр и проч. 6) Цветные рифмы — наиболее наглядные и тонко переплетаемые: сиз цветн. рифмы (свистящие), имеющие одинаковую основную окраску (желт, цвет), к и г (гортанные), ш и щ (шипящие) и т. д. и т. д. Диссонансы: коромысла — смысла, предм. веществ и невеществ, рог и лог — есть совпадение звуковой рифмы и понятий и т. д.

<1914>

*Игорь Северянин***ПОЭЗА ИСТРЕБЛЕНИЯ****МАНИФЕСТ ИГОРЯ СЕВЕРЯНИНА**

Меня взорвало это «кубо»,
 В котором все бездарно сплошь, —
 И я решительно и грубо
 Ему свой стих точу, как нож.
 Гигантно недоразуменье, —
 Я не был никогда безлик:
 Да, Пушкин стар для современья,¹
 Но Пушкин — Пушкински велик!
 И я, придя к нему на смену,
 Его благоговейно чту:
 Как он — Татьяну, я Мадлену²
 Упорно возвожу в Мечту...
 Меж тем как все поэзодельцы,
 И с ними доблестный Парнас,
 Смотря, как наглые пришельцы —
 О, Хам Пришедший!³ — прут на нас, —
 Молчат в волшебстве оцепенений,
 Не находя ударных слов,
 Я, средь них единый гений,
 Сказать свое уже готов:
 Позор стране, поднявшей шуму
 Вкруг шарлатанов и шутов! —
 Ослы на лбах, «пьеро»-костюмы⁴
 И стихотомы... без стихов!
 Позор стране, дрожащей смехом
 Над вырожденьем! — Дайте слез
 Тому, кто приравнял к утехам
 Призывы в смерть! в свинью! в навоз!⁵
 Позор стране, встречавшей «ржаньем»
 Глумленья надо всем святым,
 Былым своим очарованьем
 И над величием своим!
 Я предлагаю: неотложно
 Опомнитесь! и твердо впредь
 Псевдоноваторов, — острожно

Иль игнорирно, — но презреть!
 Для ободрения ж народа,
 Который впал в угрозный сплин,
 Не Лермонтова — с «парохода»,⁶
 А бурлюков — на Сахалин!
 Они — возможники событий,
 Где символом всех прав — кастет...
 Послушайте меня! поймите! —
 Их от сегодня больше нет.

*1914 г., февраль
 Петербург*

Первая публикация сопровождалась редакторским примечанием: «„Поэзу Истребления“ Игоря Северянина следует считать манифестом короля русских футуристов, которым он, с одной стороны, сметает с Парнаса своих лже-последователей, а с другой — утверждает свое родство с русской литературой».

Стихотворение написано под влиянием конфликта, возникшего между кубофутуристами и Северянином во время их совместного турне по югу России в начале 1914 г.

¹ Пушкин неоднократно был объектом нападок футуристов (см., например, оба манифеста «Пощечина общественному вкусу»). Ср. также у Северянина в «Прологе „Эго-Футуризм“»: «Для нас Державиным стал Пушкин...»

² Персонаж нескольких стихотворений Северянина.

³ Ср. название статьи Д. Мережковского «Грядущий Хам» (1906). 24 марта 1913 г. В. Маяковский выступал на диспуте «О новейшей литературе» в Троицком театре с докладом «Пришедший Сам».

⁴ Во время публичных выступлений кубофутуристы часто эпатировали публику нанесенными на лицо рисунками и вызывающей одеждой.

⁵ Имеются в виду мотивы и образы в произведениях А. Крученых, В. Маяковского и других кубофутуристов.

⁶ Ср. в «Пощечине общественному вкусу»: «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности».

«МЕЗОНИН ПОЭЗИИ»

УВЕРТЮРА

Миленькая! Пожалуйста, приходите к нам на вернисаж нашего Мезонина! Вас очень просит и наша хозяйка, и все мы, жильцы. Мы уже готовы к приему — комнаты освещены, стол накрыт, камини теплятся, — и мы ждем вас. Конечно, прийти или не прийти зависит от Вас. Мы будем очень рады, если Вы придете и если Вам понравится у нас, и, наверное, мы несколько дней будем грустить и злиться друг на друга, если Вы не почувствуете себя хорошо в комнатах нашего Мезонина, но, все-таки, Вы, пожалуйста, не слишком важничайте и, главное, не дразните нас: у всех нас ужасно большое самомнение. Тем, что мы зовем Вас в наш Мезонин, мы хотим сделать приятное и Вам и себе — не правда ли Вам будет удовольствием познакомиться с нашей чудесной, очаровательной хозяйкой и провести несколько времени в ее обществе? Нам же кажутся такими уютными наши комнаты и такой божественной наша хозяйка, что, просто, нет возможности утерпеть и не показать их и ее Вам: нужно же с кем-нибудь разделить свой восторг — не то наши души разорвутся, как бутылки с шампанским, если их держать в слишком большом тепле. Нужно сознаться, что, вообще, мы все чуть-чуть сумасшедшие, то есть, я хочу сказать этим, что все жильцы Мезонина ужасные чудачки, но это абсолютно не важно. Один из них, например, вообразил, что он ненапудренный Пьеро, и поэтому наклеил себе на правую щеку черную мушку, вырезанную как сердце, и стал уверять всех, будто бы вся беда в том, что все слишком мало лгут. Другой убежден, что одним росчерком пера завоевал огромное государство, и я мог бы рассказать о чудачествах всех остальных, если бы думал, что это очень важно. Но в том-то и дело, что самое главное не в этом. Самое главное в том, что все жильцы нашего Мезонина беспросветно влюблены в свою хозяйку, и эта любовь по самые края наполняет их души. Утром, когда Самая Очаровательная еще спит, все они дежурят у дверей ее спальни, чтобы не опоздать сказать ей с добрым утром и иметь возможность, как только она выйдет, подарить ей по большой розе от каждого. Днем, когда она занята хозяйственными заботами, они все бегают за ней по Мезонину, поднимают платок, который она уронила, потихоньку целуют подол ее платья, громко говорят ей самые остроумные комплименты, помогают ей в кухне, смотрят ей в глаза, дрожат при каждом ее движении, обнадеживаются, теряют надежды, веселятся, грустят, замира-

ют, умирают от нежности, от очень грустной нежности навеки. И, хотя она очень грустная, эта нежность, все-таки все мы счастливы потому, что знаем эту нежность, и только благодаря нашей почти безнадежной влюбленности мы гордо глядим на все с очень высокой горы. Правда, наша влюбленность почти совсем безнадежна: Самая Очаровательная неприступна, и когда вечером мы провожаем ее до дверей ее спальни, она отвечает милой улыбкой на наше «спокойной ночи» и одна уходит в комнату, которую не видел до сих пор никто из жильцов Мезонина, а они все на цыпочках расходятся, и каждый, любя и тоскуя, по-своему молится у себя в комнате. И все-таки наша влюбленность не совсем, а только почти безнадежна: мы знаем, что были некоторые, которых любила наша хозяйка, и поэтому самая маленькая надежда все-таки есть у каждого из нас. Конечно, мы не смеем, совсем не смеем, думать о том, чтобы однажды вечером Самая Очаровательная позвала одного из нас в свою спальню, но каждый ухаживает за мыслью удостоиться ее поцелуя. Кой-кому из нас она позволила поцеловать ее руку — на сегодняшнем вернисаже Вы узнаете этих счастливых: наверное, они будут говорить массу бессмыслицы, но таким тоном, что Вам захочется расцеловать их. Между прочим, если Вы, миленькая, придете сегодня на вернисаж нашего Мезонина, то увидите тех его друзей, о которых говорят, что они пользуются особенной благосклонностью хозяйки. Уверяю вас, что мы все ничуть не ревнуем и, наоборот, чувствуем к ним очень большое уважение — совсем не так, как наши соседи, которые иногда из своего окна машут платочком нашей хозяйке, маня ее к себе, и которые во что бы то ни стало хотят рассеять слухи о том, что эти друзья Мезонина удостоились внимания Самой Очаровательной. И правда, почему бы, все-таки, Вам не прийти к нам на вернисаж? Ведь Вы уже так давно не видели нашей хозяйки, а она с тех пор сильно изменилась, хотя и ни капельки не постарела, даже помолодела, пожалуй. Да и рассмотрели ли Вы, как нужно, тогда ее лицо? Ведь Вы всегда гуляете под руку с поверхоскользием, миленькая. Что же касается нас, жильцов Мезонина, то Вам будет скорее любопытно, чем страшно познакомиться с нами: не страшно потому, что мы очень любезный народ и никогда не обращаемся с нашими гостями хуже, чем гости с нами; любопытно потому, что мы кое-чем отличаемся от других. Мы любим то, что близко, а не то, что далеко. Мы говорим о том, что мы знаем, а не о том, о чем мы только слышали от других. Из окон нашего Мезонина виден дом булочника, и мы не станем рассказывать Вам, миленькая,

о старинном замке с великолепными башнями, и если нам грустно, то нашу грусть мы сравним скорее с перочинным ножом, чем с бурным океаном — где этот океан? Мы его не видели, да если бы и увидели, то не смогли бы его полюбить, то есть понять так же хорошо, как понимаем мы комнаты нашего Мезонина. Скорее сравним мы океан с суповой миской, в которой кипящий бульон, чем эту миску с океаном. Я вижу, миленькая, что при этих словах Вы уже пугаетесь и говорите: «*Fi donc*,¹ как это прозаично», но мы, жильцы Мезонина, уверены, что дом булочника ничуть не менее поэтичен, чем старинный замок, а бульон вовсе не хуже океана. Образ Самой Очаровательной, который заперт в душе у каждого из нас, делает одинаково поэтичным все вещи, все мысли и все страсти. С нами происходит то самое, что и со всеми влюбленными. Влюбленный идет по улице, и все, что встречается ему, так или иначе, но непременно напоминает ему о любимой; то же самое и у нас: во всем мы видим лицо нашей очаровательной Поэзии. Да, миленькая, мы романтики больше чем другие, мы романтики от котелка до башмаков. Итак, не бойтесь и приходите к нам на вернисаж нашего Мезонина. Все наружное, весь уличный шум, все маленькие человеческие поступки, все чувства, все мысли, просачиваясь сквозь стекла его окон, становятся высокой музыкой. Мы угостим Вас, быть может, не сытным, но, наверное, изысканным в своей простоте обедом, и в изысканном и простом платье выйдет навстречу Вам Самая Очаровательная.

Оставьте, грусти и шалости,
 Чуть-чуть сумасшедших.
 Возьмите свечи, пожалуйста,
 Нужно зажечь их.
 Встретьте на нашей лестнице
 Гостей вернисажа!
 Про того, кто встретит поленился,
 Госпоже мы расскажем.
 Здравствуйте! Вот наши комнаты —
 Столовая и гостиная.
 Побудьте здесь и запомните
 Вернисаж Мезонина!

Сентябрь 1913

Альманахом «Вернисаж» заявила о своем существовании московская футуристическая группа «Мезонин поэзии», организованная летом 1913 г. Вадимом Габриэлевичем Шершеневичем (1883—1942) и просуществовавшая до весны 1914 г. В нее вошли поэты Константин Аристархович Большаков (1895—1938), Рюрик Ивнев (Михаил Александрович Ковалев; 1891—1981), Сергей Михайлович Третьяков (1892—1939) и др. Авторство анонимной «Увертюры» принадлежит Льву Васильевичу Заку (1892—1980), выступавшему в «мезонинских» альманахах в качестве поэта и прозаика под псевдонимом Хрисанф, в качестве критика и теоретика — М. Россиянский; впоследствии Л. Зак — известный живописец, скульптор и сценограф.

¹ фи (фр.)

М. Россиянский

ПЕРЧАТКА КУБОФУТУРИСТАМ

Впервые: Вернисаж. М., 1913. Вып. 1. С. 23—26

а) Основным положением группы футуристов, выступившей с «Пощечиной общественному вкусу» и с другими изданиями, является следующее: «слово самоценно, поэзия есть искусство сочетания слов, подобно тому как музыка звуков». Исходя из этого совершенно правильного основоположения, кубофутуристы приходят тем не менее к абсурду. Это происходит благодаря их непониманию того, что есть слово.

б) Слово не есть только сочетание звуков. Каждое слово, имея свой особый корень, свой особый смысл, свою собственную историю, возбуждает в человеческом уме множество неуловимых, но для всех людей совершенно одинаковых ассоциаций. Эти ассоциации придают слову индивидуальность. Можно сказать, что каждое слово имеет свой особый запах. Поэтическое произведение есть сочетание не столько слов-звуков, сколько слов-запахов. Слово «между» отличается от слова «меж» не смыслом (смысл у них совершенно одинаковый), и не столько звуком, сколько чем-то неопределенным, чем и должен пользоваться поэт.

в) Кубофутуристов, сочиняющих «стихотворения» на «собственном языке, слова которого не имеют определенного значения», как, напр.,

Дыр бул щыл
Убещур
скум
вы со бу
р л эз

можно уподобить тому музыканту, который, вскричав: «истинная музыка есть сочетание звуков: да здравствует самовитый звук!» для подтверждения своей теории стал бы играть на немой клавиатуре. Кубо-футуристы творят не сочетания слов, но сочетание звуков, потому что их неологизмы не слова, а только один элемент слова. Кубофутуристы, выступающие в защиту «слова как такового», в действительности, прогоняют его из поэзии, превращая тем самым поэзию в ничто.

d) Непонимание сущности слова как поэтического материала приводит кубофутуристов ко всяким нелепостям. Такой нелепостью является пункт 3-ий «Декларации слова, как такового»: «переводить с одного языка нельзя, можно лишь написать стихотворение латинскими буквами и дать подстрочник». Это требование есть опять-таки один из путей к полному уничтожению слова. Не ясно ли, что русское слово, написанное латинскими буквами и тем самым переведенное на все европейские языки, для немца, француза и т. д. уже не есть слово, а только сочетание звуков, не вызывающее тех ассоциаций, на которые рассчитывает поэт. (Любопытно, между прочим, какой подстрочник дадут кубофутуристы к немецко-французско-итальянскому переводу вышецитированного стихотворения).

e) Полное уничтожение содержания (сюжета) не есть, как полагают кубофутуристы, приобретение новых полей в искусстве, но, наоборот, суживание его поля. Абсолют, лирическая сила, раскрывающийся в словесных (могущих быть бессюжетными) сочетаниях, бросает свой отблеск на те предметы, мысли и чувства, о которых говорится в этих сочетаниях. Летний сад в Петербурге приобретает особую прелесть и физиономию после упоминания о нем в «Евгении Онегине». Поэзия есть не только выявление Абсолюта декоративным методом творчества, но познание вещей, выявление Абсолюта во внешнем.

f) Рассмотрев, без всякого предвзятого мнения и без насмешек, которыми толстая и тонкая публика маскирует свое равнодушие к судьбам искусства, теоретические рассуждения и поэтические творения кубофутуристов, мы приходим к выводу, что как те, так и другие, основываясь на поверхоскользном

отношении к основному элементу поэзии — к слову, — уничтожают самое поэзию и не только не открывают новых дорог, но закрывают старые заставами своего недомыслия. Бросая кубофутуристам перчатку, мы не можем не пожалеть, что наши противники не знают элементарной логики, плохо разбираются в том, что есть сущность поэтического материала и что, собираясь «сбросить с парохода современности» тех, кто до сих пор были его рулевыми, они еще не умеют узнавать путь по звездам и не постигают устройства и цели простейшего из всех приборов мореплавания — компаса.

1913

Статья полемизирует с концепцией «слова как такового», получившей развитие в теоретических работах и поэтической практике кубофутуристов.

Вадим Шершеневич

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО М. М. РОССИЯНСКОМУ

Дорогой Михаил! Когда я прочел в «Вернисаже» твой ответ кубофутуристам,¹ я внимательно вдумался в твои рассуждения о том, что такое слово. Твой разбор составных частей слова не удовлетворил меня, хотя я и знал, что ты намеренно схематизировал статью по чисто редакционным соображениям. Ты постарался все упростить и свести почти к аксиоме, доказывать которую надо только готтентотам² — вспомни, что так мы с тобой называли нашу здравомыслящую, логическую публику. Я не стал бы возражать тебе и не для того я писал это письмо. Некоторые мелкие расхождения я мог бы выяснить в частном письме к тебе.

Думая над вопросом: чем тебе пришлось поступиться ради ясности, я понял, что ты выкинул дифференциацию элементов слова. В самом деле, мы можем рассматривать слово с четырех точек зрения. Прежде всего, есть то, что ты назвал, по-моему — довольно метко, «слово — запах». Для большей ясности я позволю сказать себе, что ты под этим подразумевал внутреннюю

Впервые: Крематорий
здравомыслия. М.,
1913. Вып. 3/4. С. 30–
35



Крематорий
здравомыслия. М., 1913

физиономию слова. Далее, в слово входят известные звуки, и мы можем сказать, что существует при известном взгляде «слово — звук». Далее, есть то, чем руководились все до наших футууроопытов. Слово имеет в себе известное значение, содержание. Отделим еще: «слово — содержание». Однако, содержание внесено в слово умственной работой. При интуитивном возникновении слов они знаменовали собой не определенное значение, не ясный смысл, а хранили некий образ. Это вполне ясно и давно известно. Чтобы не останавливаться на этом, укажу такой примитивный пример: слово «копыто» первоначально обозначало вовсе не конец ноги; оно живописало нечто такое, что копало землю. Этим обстоятельствам мы обязаны известной звукоподражательностью наших слов, их жизненностью, и поэтому так мертвы надуманные языки; (теперь ум не может создавать образов и он создает слова по значению). Эту живописность слов приходится иметь в виду, и отметить «слово — образ».

Если мы вникнем в сущность исторического процесса, то ясно увидим, что постепенная замена преобладающего элемента слова, т. е. образа, содержанием, влечет за собой неизбежно безобразность слов, обуславливающую их безобразность. В *самом деле*, всякое выражение в момент его зарождения было не комбинацией «слов — содержаний», а сплавом «слов — образов». Затрудняюсь сейчас сказать: кто первый употребил выражение: питать надежду. Но ясно, что это было образное сочетание. Время, со свойственной ему любовью к чистоте и опрятности, тщательно стерло образ, и у нас остался трафарет, говорящий очень много нашему соображению, и пустой для нашего воображения. Я думаю, что, если выкинуть устаревшее слово «питать» и заменить его более современным «кормить», то выражение: я кормлю надежду — покажется странным, не только потому, что в нем одно слово заменено другим, а потому, что оно заставляет понять *живописно* образность выражения.

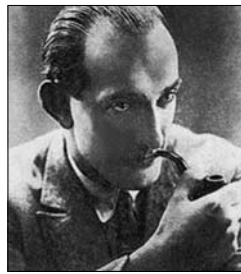
Я чувствую, что, прочитав эти старые и скучные тирады, ты внимательно помотришь на дату письма, может быть, сосредоточенно поймашь муху и, уж наверно, будешь нетерпеливо ждать чьего-нибудь звонка по телефону. Ты хмуришь брови и спрашиваешь: зачем он, чьи стихи ты так любишь, написал тебе это скучное письмо, почти рекомендацию к тебе своей старьевщины.

Подожди; сейчас я объясню, зачем я пережевывал эту скучную материю. Я часто думал над загадкой: почему поэзия у нас,

хотя и медленно, но все-таки эволюционирует, тогда как художественная проза застыла памятником нашей косности?

Мне кажется, что причину этого следует искать в непонимании задач прозаика. Уже довольно давно наши поэты, лидируя за собой массовое признание, дошли до мысли о свободе поэзии. Редкие вспышки реализма так мизерны, что об них говорить не стоит. Поэзия освободилась от роли прислуги, и ей к лицу гордый лозунг: искусство для искусства. Но почему никто не обратит внимания на прозу? Прозы у нас нет. Проза служила и служит то логике, то быту, то психологическим экспериментам. Прозы для прозы мы не знаем. Правда, были попытки обновить прозу; укажу хотя бы на прозаические симфонии А. Белого. Он стоял почти на правильном пути, но увлечение звуковой и смысловой инструментовкой отклонило его от главного.* Б. Лифшиц³ предлагал сломать грамматику; но это нелепо и бессмысленно. В чем же метод обновления? Я знаю, что наши писатели и филологи полагают обязательным пользование в художественной прозе смысловым элементом слова. Но это утверждение не столько истина, сколько привычка. Ведь «слово — содержание», как материал, не отграничит художественной прозы от прозы вообще, и мы принуждены будем отказаться от мысли определить: как пользуется писатель словом в художественной прозе?

Вот тут-то, дорогой Михаил, и вспомни, что я скучно говорил тебе сначала! Писатель должен пользоваться «словом — образом» при художественной прозе. Он должен отрешиться от «слова — содержания». Предоставим это кропотливым ученым и философам; нам в слове нужно его девственное состояние: его образ. Если мы примем этот метод, то увидим, что проза будет сочетанием слов-образов, подобно тому, как поэзия есть сочетание «слов — запахов». В прозе мы будем оперировать с физиономией слова, тогда как в поэзии мы имеем дело с физиономией физиономии того же слова. Я не буду оспаривать твоего восклицательного (а может быть, и вопросительного) знака: как можем мы отрешиться от содержания слова, если весь процесс нашего разговора есть сочетание «слов — содержаний». Это трудно, но это не немислимо; могли же мы работать в поэзии исключительно над «словом — запахом». Немного усилий — и мы справимся с новой трудностью и, как мне



В. Э. Шершеневич

* Только что напечатанные главы романа «Петербург» блестяще доказывают, что автор этого письма недооценил мастерства А. Белого.

кажется, получим чистую художественную прозу. Я думаю, ты задашь вопрос: почему я все это не написал именно по новому методу? Но, ведь, это рассуждения, скучный разбор, а не произведение искусства. Для того, чтобы ты мог еще яснее понять меня, я вкладываю в письмо образцы новой прозы.* Не укоряй меня за краткость, которая повлекла некоторую неясность. Ты поймешь меня с полуслова, даже с четвертислова, а я, право, не в состоянии писать длинные письма, на которые надо наклеивать три марки.

Я буду очень рад, если ты возразишь мне и опровергнешь мои безделушки, которые мне дороже многого; впрочем, я буду не менее рад, если ты разовьешь мои положения и выяснишь мне многое, что для меня драгоценно своей неvollнезаконченностью.

Вадим Шершеневич

P. S. Чтобы затруднить твою атаку и привить себе от нее защиту, я позволю себе добавить два слова. Конечно, я не собираюсь требовать от прозаика филологического отношения к своей работе; я предполагал, что слова будут комбинироваться в образы и при этой комбинации в расчет будут приниматься, главным образом, «слова-образы». Впрочем, я боюсь, что я своим объяснением еще больше запутал дело. Чтобы отклонить от себя упрек в никчемном оригинальничаньи, добавлю, что мной все время руководила (вдумайся в это слово: в нем так мало осталось образа, и я сам употребил его почти бессознательно) мысль о необходимости дифференциации искусств.

В. III.

1913

Организатор «Мезонина поэзии» Вадим Шершеневич претендовал в футуризме на роль лидера и главного теоретика, пытался дать свою трактовку поэтики футуризма, выдвинув понятие «слово-образ». Это понятие впоследствии станет ключевым при обосновании Шершеневичем теории имажинизма, поэтического направления, организованного им в 1918 г., по его словам, «на обломках футуризма» (*Георгий Гаер <Шершеневич В.>. У края «прелестной бездны» // Без муз. 1. Нижний Новгород, 1918. С. 43).*

* Два экстракта принадлежат мне, а один рассказ — нашему милтому Хрисанфу.⁴ Он более эпичен. Лиричность моих отрывков объясняется тем, что они *выборки* из большого романа.

¹ См. в наст. изд. «Перчатку кубофутуристам» М. Россиянского (с. 000)

² Готтентоты — народ, коренное население Южной Африки.

³ *Правильно:* Лившиц.

⁴ В «Крематории здравомыслия» опубликованы «Два экстракта из романа „Интродукция самоубийцы“» В. Шершеневича и рассказ Хрисанфа «Княжна Каракатицева».

М. Россиянский

Впервые: Крематорий здравомыслия. М., 1913. Вып. 3/4. С. 36–39

ИЗ ОТРЫВНОГО КАЛЕНДАРЯ ЭЛЕМЕНТАРНОСТЕЙ

Понедельник.

Готтентоты и полуготтентоты злятся, когда мы говорим им «Тютчев, Пушкин и пр. весьма хороши, однако нельзя писать так, как они. Если бы сейчас жил Пушкин и писал так, как писал он 80 лет тому назад, то был бы он совершенной бездарью». — «Как», дергаются наши собеседники: «Вы не признаете вечных ценностей в искусстве?» И никак нельзя убедить их, что вечные ценности мы признаем и что, все-таки, вышесказанное остается бесспорным. Вся беда в том, что как они, так и мы недостаточно осознаем разницу между материалом и формой. Материал стиха: ритм, слово, рифма (разумея под рифмой и ассонанс, и диссонанс, и белые окончания). Форма стиха: не просто совокупность элементов материала, но нечто новое, из этих элементов образующееся. Материал — тело, форма — душа (сравни любопытный афоризм В. Розанова: «Дух есть запах тела»¹). Материал, как тело, временен и тленен; форма нетленна и всегда. В самом деле, слова, ритмы и рифмы, т. е. материал, непременно меняются во времени. Сегодня слово «младость», рифма «вечерний — суеверней» и правильный ямб, взятые сами по себе, в сыром виде, вне какой-нибудь формы, имеют совсем иной тембр, чем тот, который имели они во времена Пушкина или Тютчева. Поэтому писать сегодня по-пушкински, т. е. пользоваться словами, ритмами и рифмами Пушкина, вовсе не значит создавать ту форму, тот дух, которые создавал он — несмотря на внешнюю одинаковость элементов, элементы будут уже иные, измененные временем, и будут создавать, следовательно, и иную форму. Но надо помнить, что временному изменению подлежит материал сам по себе, вне формы — лишь только поэт соединит определенным образом элементы

материала и тем самым создаст форму, элементы эти застынут, окаменеют и никакое время не коснется их. Слова, ритмы и пр., будучи соединены в нечто единое, перестают жить своей индивидуальной жизнью, но форма бальзамирует их, и они остаются навеки такими, какими они были в момент стихосложения. Поэтому слово «младость» само по себе изменилось со времени Пушкина, но это же слово, заключенное Пушкиным в стих: «И меркнет милой Тани младость», осталось тем, чем было оно для Пушкина: элемент материала — вещь, подверженная изменению и даже смерти, — стал частицей формы и тем самым купил себе бессмертье. Бессмертная природа формы и тленная природа материала и объясняют то, чего никак не могут понять наши готтентоты, — совместимость нашей любви к гениям прошлого с нашим презрением к тем, кто не уходит от этих гениев хотя бы настолько, насколько наше время ушло от их дней.

Воскресенье.

Как завидую я тебе, философ! Готтентот не только не станет критиковать твою книгу, но даже не посмеет прочитать ее — он знает, что для понимания твоей метафизики должен быть хоть несколько подготовлен. Почему не так относится он к поэзии и, вообще, к искусству? Понять данное стихотворение значит постичь его форму, его дух; форма создается материалом, а следовательно, для того, чтобы почувствовать форму, нужно понимать материал, т. е. улавливать тембр его элементов. Тембр элементов материала данного стихотворения опричинен всей историей слово-ритмориформотембров. Итак, для того, чтобы понять данное стихотворение (о, нечего, нечего ломать себе голову над его содержанием!), нужно, кроме «чутья», иметь хоть некоторую осведомленность в истории слово-ритмориформотембров. Ах, как был бы я рад, если бы смог этим длинным словом запугать господ готтентотов!

Пятница.

Три аллегии о форме и содержании.

Реалист: Рой, рой глубже, ничего, если ты испачкаешься в земле! Доставай камни, показывай их — ради Бога, как можно больше камней! Ну, конечно, можешь их промыть, пусть блещут, если тебе этого так хочется.

Символист: Рой, рой глубже! Но, пожалуйста, возьми фарфоровую лопатку с китайскими цветочками на ней и облачись

в хитон. Достань там в глубине философский камень, отшлифуй его, и пусть в нем отражается небо — это главное, это самое главное! Пусть в твоём камне отражается небо!

Футурист: Рой, рой глубже! Ищи в земле золото, камни, несчастную любовь, кости мамонта — ищи, что хочешь, но ищи усердно и не делай ни лишних движений, ни ненужных жестов, будь целесообразен и экономен в своих поисках — мне совершенно все равно, что ты найдешь там: я смотрю на твои движения — в них и твоя душа, и вся соль вселенной!

Секретное примечание для господ поэтов: Тссс!.. Не говорите готтентотам, но вы заметили, что все они — и реалист и символист и футурист — усердно роют какую-то землю?

Примечание для близоруких и дальновзорких и, в частности, для Корнея Чуковского: Обратите внимание на то, что футурист хочет брать соль совсем не из той солонки, из которой брали реалист и символист.

1913

¹ Розанов В. Опавшие листья: Короб первый // Розанов В. В. <Соч.: В 2 т.> М., 1990. Т. 2: Уединенное. С. 392.

Вадим Шершеневич

РУССКИЙ ФУТУРИЗМ (ОСНОВЫ ФУТУРИЗМА)

Увы! Пустынно на опушке

Олимпа грезовых лесов...

Для нас Державиным стал Пушкин, —

Нам надо новых голосов!¹

Игорь-Северянин

Футуризм, как явление стихийное, вызванное ускорением темпа нашей городской жизни, в свою очередь обоснованным новейшими техническими изобретениями, — проник и в русскую поэзию. (Правда, слегка комично звучит: «ускоренный темп жизни в России», — но очевидно это факт и факт, с которым нельзя не считаться.) Разберем, что нового принес с собой футуризм. Конечно, как всякое новое течение, он явился в шутковском гриме, в бубенцах и, может быть, еще рано разбирать

Впервые:
Шершеневич В.
«Футуризм без маски:
Компилятивная
интродукция. М., 1913.
С. 53–70 (глава из
книги).

его и делать какие-нибудь выводы. Слишком еще много бутафорского, бравадного, эпатирующего в футуризме. Но есть уже определенно наметившиеся пункты, отклониться от которых футуризм не сможет, если только он останется футуризмом.

Начнем со старинного спора о форме и содержании. У реалистов — содержание ставилось выше формы; говорилось, что форма признается как необходимость; у них хватало смелости задать вопрос: для чего форма? — и разрешить его стереотипной фразой: форма (т. е. «как») необходима для выявления содержания (т. е. «что»). До сих пор критики-реалисты (Редько в «Рус. Бог.») говорят: «Совершенство формы, есть только совершенство высказанной мысли».² Иначе на это взглянули символисты. Они привели в гармонию форму и содержание, заявив: содержание — есть форма (А. Белый). Дисгармоничный футуризм встал на новую точку зрения: *форма выше содержания*.

В поэзии есть только форма; форма и является содержанием. Когда им возражают на это, что в памяти остается сюжет, образ, мысль — футуристы объясняют: да, но это только потому, что вы еще не научились ценить форму саму по себе. Форма не есть средство выразить что-либо. Наоборот, содержание — это только удобный предлог для того, чтобы создать форму, форма же есть самоцель. Поэзия существует для поэзии и в ней форма для формы. «Все прочее — литература», говоря словами П. Верлена.³ Следовательно, поэзия, есть искусство сочетания слов.*

Но что такое слово? Слово не есть только сумма звуков, заключенных в нем. Звук есть единый, но не единственный элемент слова. Каждое слово имеет свой корень, свою историю и возбуждает в человеческих умах множество неуловимых, но для всех людей приблизительно одинаковых ассоциаций. Эти ассоциации индивидуализируют слово. Один из молодых московских футуристов⁵ обмолвился великолепным определением: «Каждое слово имеет свой *запах*».

И вот задачу поэта составляет комбинирование не слов-звуков, а слов-запахов. Для примера возьмем слова «меж» и

* Интуитивно, но не вполне осознанно, это правило было в ранних стихах В. Брюсова:

«Быть может, все в жизни лишь средство
Для яркопевучих стихов
И ты с беспечального детства
Ищи *сочетания слов*».⁴

«между». По смыслу они равны, звуковая сторона их почти равна, но какое громадное различие в запахах этих слов! Впрочем, вероятно только поэт может почувствовать всю величину этой разницы. Стиль поэта есть особенное, ему одному свойственное умение по-своему комбинировать словесные запахи. Это умение, как стиль, давно было понятно исследователям поэзии умерших поэтов. Часто принадлежность какой-либо строки, напр., Пушкину оставалась под сомнением или даже совсем отвергалась вследствие того, что Пушкин данные слова сочетал бы не так.

Тогда явится обратный вопрос: какая же роль оставляется за содержанием, не изгоняется ли оно совершенно из поэтических произведений? Ответ на этот вопрос мы найдем у вышеупомянутого московского футуриста: «Полная бессюжетность (бессодержательность) есть суживание искусства. Абсолют, лирическая сила, раскрывающаяся в словесных (могущих быть бессюжетными) сочетаниях, бросает свой отблеск на те предметы мысли и чувства, о которых говорится в данных сочетаниях. Поэзия есть не только выявление абсолюта декоративным методом творчества, но познание вещей, выявление абсолюта во внешнем».*

Итак, сюжет является фоном, иногда необходимым для сочетания слов-запахов. Футуристы впервые подняли форму на должную высоту, придав ей значение самоцелевого, главного элемента поэтического произведения. Они совершенно отвергли стихи, которые пишутся для мысли, для идеи. Должна же поэзия чем-нибудь отличаться от философских и политических трактатов! Не только же в созвучиях и в ритме это различие. Прежние направления мало занимались определением этого различия, и поэтому ритмическая проза Ницше в «Так говорил Заратустра» принималась за поэзию. В конце концов, не внешний вид написанного определяет куда — в поэзию или в прозу — должно отнести данное произведение, а внутренний вид формы. Таким образом реалистическая формула: «форма < содержания», обращенная символистами в «форма = содержание», превратилась у футуристов в «форма > содержания».

Поставив форму на такую высоту, футуристы не могли не разложить ее на ее два основных элемента: ритм стиха и конце-

* «Вернисаж Мезонина поэзии» — Перчатка кубофутуристам. Статья М. Россиянского.⁶

вое созвучие. Я умышленно не называю второй элемент рифмой, так как рифма не исчерпывает этого понятия.

Что касается ритма и метра стиха, то их взаимоотношение было с исчерпывающей точностью определено символистами. Футуристы добавили только, что «метр — это известный правильный ритм, вошедший в моду». Всякий метр предполагает некоторую правильность, слегка нарушаемую ритмом. Для примера возьмем «Евгения Онегина». У нас принято говорить, что он написан четырехстопным ямбом; но если мы глубже взглядем, то увидим, что $\frac{4}{5}$, если не $\frac{9}{10}$ строк этой пьесы написаны четвертым пеоном.⁷ Метр спокоен, как усердная, но в конце концов скучная жена, слишком пресыщающая сигара. Ритм — беспокойный гамэн,⁸ неосторожный, увлекающий, как шикарная демимонденка,⁹ не изнуряющий, изящная папироса, более переменчивый, более эластичный. Понятно, что при введении в поэзию неровного темпа жизни футуристы предпочитают пользоваться ритмическим стихом. Трудность пользования ритмическим стихом обуславливает и трудность чтения его, увеличенную еще часто тем, что неподготовленный читатель не всегда может с первого взгляда найти в строке цезуру, необходимую для правильного прочтения.

Теперь перейдем к конечным созвучиям.

Русская народная поэзия не была знакома с рифмой. Она заменяла рифму соответствием — я бы даже сказал — созвучием образов. Но «всякая побежденная трудность всегда приносит нам удовольствие. Любить ответственность (simmetria), размеренность — свойственно уху человеческому», писал Пушкин в статье «О русской литературе с очерком французской».¹⁰ При начале пользования рифмой, понятно, всякое созвучие было новым. Но уже скоро стали замечать, что некоторые рифмы вследствие своей легкости повторяются чаще других. Требование новизны стало отвергать наиболее примитивные рифмы. В первую очередь остракизму подверглись глагольные рифмы. «Вы знаете, что рифмой наглагольной гнушаемся мы», писал тот же Пушкин¹¹. Это явление вполне объяснимо: рифма важна не как успокоительное, дополнительное усиление, а как давножданная неожиданность. Банальная, шаблонная рифма не замечается и раздражает. Но тут мы наталкиваемся на первый шлагбаум: число рифм в каждом языке ограничено. Еще раз сошлюсь на Пушкина. Он полагал, что русский стих должен сделаться белым (безрифменным) и отметил графареты: «пламень — ка-

мень, чувство — искусство, любовь — кровь, трудный — чудный, розы — грезы и т. д.»¹² После очень интересных усилий Пушкина и его плеяды наступает тьма.

Электрические лампы перегорают и тухнут (о, милый анахронизм!).

В реалистическом течении рифма находилась в роли прислуги и в скверном, небрежном платье с трудом подметала полы неуклюжих строк. Символисты вернули рифму в качестве почетной гостыи на свой five o'clock.¹³ Фактически русский стих (до конца XIX века) признавал три рода рифм: мужские (ночь — прочь), женские (лапоть — капать) и дактилические (бешеный — утешенный). Символисты, разработав эти рифмы — ввели еще гипердактилические (схватывая — матовая), пятисложные (сковывающий — очаровывающий), замелькали составные рифмы, начиная с простой «латы — пришла ты» и кончая какофонией «юности — тоску нести». Попробовали ввести срединные и передние рифмы (З. Гиппиус¹⁴). Пригоршни новых рифм растворились, приручились, измельчали. Эссенция перестала быть эссенцией. Все, что раньше радовало — стало огорчать. «Вечер — глетчер» или «купол — нащупал» стали не лучше и не оригинальней, чем «любовь — кровь». Чистая мужская рифма не удовлетворяет, появляются неправильные мужские рифмы (горячо — о чем); но заплетающийся ритм требует нежности удлиненных рифм. И вот футуристы, имея предшественниками Сологуба и Брюсова, пробуют по-новому использовать составную рифму. Недостатком ее было то, что второе слово, иногда поэтически-важное, оставалось без ударения. Этот дефект был исправлен переносом второго слова в следующую строку.

«В руке у него *фиалки*,
А в другой перочинный ножик.
Он смеяться *устал*,
Кивая зигзагом ножек».¹⁵

Или:

«Из-за глухонемы серых портьер,
Цепляясь за кресла кабинета,

Вы появились и свое смуглое *сердце*
Положили на бронзовые руки поэта.¹⁶
(Вернисаж Мезонина поэзии).

Были другие исхищрения: пропуск слогов (мертв — чертов), добавление слога (кабинете — встретите), перестановка согласных (вуалетка — проспекта).*

Но все же это был последний флирт с рифмой. Рождаются ассонансы, как переходная стадия к диссонансу. Ассонирующие слова — это такие, в которых при одинаковой комбинации одинаковых гласных — согласные не равны (вечера — нечего).

«Сымпровизируем *тосты*,
Вечер приветим искусно.
В рюмках купаются *звезды*.
Выпьем! Мне грустно, грустно.
Выпьем над тихою *жизнью!*
Вечер сердца нам *раскутал*.
Каплями винными *брызнем*
В вечный и черный *кутол*».
(Хрисанф).¹⁹

Диссоннирующими словами будут такие, в которых при одинаковой комбинации одинаковых согласных гласные не равны, (фокс — клякс).

...«А я люблю только гул *проспекта*,
Только рев моторов, презираю тишь...
И кружатся в строфах, забывши *такты*,
Фонари, небоскребы и столбы афиш!»
(В. Шершеневич).²⁰

Все эти новшества имеют своей целью, помимо обновления поэтической формы, облегчение выполнения поэтической задачи. Так, возьму для примера: раньше к слову «на горизонте» мы имели только «не троньте» (не считая, конечно, «зонте, понте и т. д.») — теперь ассонансы, вроде «в ротонде», и целую кучу диссонансов, как напр.: бунте, ранте, комплименте, выньте и т. д. Недолгая практика показала, что, чем резче комби-

* Еще некоторые нововведения можно найти в изд. «Петер. глашатая»: «Всегдай»¹⁷ — альманах и «Эшафот»¹⁸ — поэзы Ив. Игнатьева.

нация согласных, тем ярче диссонанс: насколько плохо звучит: «уменье — старанье», настолько эффектно и резко: «скунс — диссонанс».

Со всех сторон сыплются упреки футуристам за их, якобы слишком большое, увлечение формой. На это возражать, конечно, нельзя. Ведь, если бы вы подошли к бегуну на Олимпийских играх и стали бы его упрекать: «Ты бегаешь слишком быстро!» — неужели он стал бы тратить время на беседу с вами, а не отмахнулся бы от назойливца, крикнув: «Не мешайте! Мне надо выучиться бегать еще быстрее!» Но мне хотелось бы привести пару примеров. Уже у Державина мы найдем стихотворение, написанное специально без буквы «р».^{21*} Еще больше экспериментов над формой найдем у римского поэта Децима Магна Авсония.²² Так мы найдем у него стихотворение в 12 строк, замечательное тем, что 12-ти цезарям посвящено ровно по одной строке.²³ У Авсония есть гекзаметры, и в них каждый стих кончается односложным словом, являющимся буквой азбуки, так что последняя вертикальная черта всего стихотворения представляет из себя латинский алфавит.²⁴ Есть много стихотворений, внутри которых по разным вертикальным линиям мы читаем отдельные слова. У поэта Порфирия²⁵ мы видим строки, которые можно читать и справа налево и слева направо. Я уже не говорю об акростихах, бывших в моде во все века. Наконец, помню знаменитый «Центон» Авсония, составленный целиком из стихов Овидия.^{26**}

Теперь обратимся к содержанию.

Конечно, нельзя связывать творчество поэта, принуждая его писать на определенные сюжеты. Но вполне резонно футуристы говорят: «Мы будем говорить о том, что мы знаем, а не о том, чего мы не знаем или знаем понаслышке и из книг. Для нас спокойная природа далека. Она почти фикция. Мы жители города, и нам ближе, знакомее город с его небоскребами, чем посева, озимья».^{***}

* Таким образом, (говоря в назидание критикам) все упреки Бальмонту, за якобы новаторство в стихотворении «Влага» где тоже нет «р», — были совершенно неосновательны.

** Об этом смотри у В. Брюсова «Русская мысль» № 3. 1911.²⁷

*** Даже В. Брюсов — такой осторожный поэт — допустил грубейшую ошибку в стихотворении «Озимья», объяснить которую можно только абсолютным незнанием природы и полевых работ. Говорю не в упрек поэту, а только для подтверждения своей мысли.

Характерно, между прочим, возражение, сделанное вождем символистов на одном реферате: «Вы говорите — мы не знаем природы. Но стоит вам взять трамвайный билет за восемь копеек — и вы уедете за город в природу!» В этих словах сказалась вся городская душа. Не кощунственно ли называть загородный парк — природой? Кроме того, если поэт невольно подходит к какому-нибудь предмету, он должен суметь подойти к нему с той стороны, с которой не подходили предшественники. Нам, горожанам, трудно по-новому подойти к природе. Для этого необходимо ее почувствовать, пережить, а мы слишком дилетантски, главным образом по книгам, знакомы с ней. Таким образом, природа еще встречающаяся в стихах, — случайный, ненужный, вредный элемент и выказывает только нашу боязнь отрешиться от умершего для нас, вырезать эту слепую кишку поэзии. И, кроме того (впрочем быть может, это результат моей личной городской жизни), природа так банальна рядом с переживаниями и разноцветным грохотом проспекта. О неогородском (в противовес городскому Верхарновскому) сюжете я не буду говорить слишком много: о нем достаточно говорили и Лучини²⁸, и Маринетти.²⁹

Скажу еще об образах — сравнениях.

Как сравнивались предметы до сих пор? Брался предмет из близкого мира (боа любимой женщины) и сравнивался с отдаленным (девственной снег).

«Твое боа из горностая
Белее девственных снегов!»
С. Соловьев³⁰

Но ведь сравнение имеет своей целью возвысить и приблизить отдаленное. Поэтому сравнивать можно только с тем, что нам хорошо знакомо. Мы живем в городе, где снег грязен, как наше воображение. Есть ли приведенный пример уяснение (т. е. приближение) сравниваемого? Не правильное ли будет обратное сравнение:

«Снега, как меха горностая,
На плечи земные легли».
(Альманах «Круговая чаша»)³¹

Ведь не возражение же так часто приводимая фраза: первый метод объективнее. Вы сравниваете что-либо с небом; но ведь

небо имеет для каждого свой субъективный оттенок, начиная с голубого неба Италии, воспетого Баратынским³² и кончая небом «цвета вороненой стали» А. Ахматовой.³³ Кроме того, не в крайней ли субъективности и в умении заставить принять этот субъективизм — задача поэта?

Есть еще один пункт в программе футуристов, о котором нельзя умолчать. Это требование *современности языка*. Целый переворот в свое время был сделан Пушкиным, пытавшимся сблизить поэзный язык с разговорным. Для этого он прежде всего отверг кучу явных славянизмов. Но время шло, разговорный язык менялся и нынче опять совершенно разошелся с поэзным. Сколько мертвых слов живут в наших стихах. Я напому только о некоторых: «небеса, речет, златой, пени, длань, очи и т. д.». Перейти к разговорной речи — вот задача, постепенно разрешаемая футуристами.

Если бы Пушкин встал сейчас из гроба, он не смог бы прочесть ни одной газеты, но с огорчением прочел бы сборники стихов, на прозе, вероятно, бы запнулся.

Но всякий язык развивается медленнее понятий. Это обстоятельство порождает неологизмы. Напомню, что и в Пушкинских стихах много неологизмов (привет, сладострастие и т. д.). На футуристические неологизмы страшно обрушилась критика, выказав еще раз свое плохое знание истории поэзии. Так, бранили за слова: «олуненный, осклепен»,³⁴ но мало того, что этот метод абсолютно правилен и свойствен русскому языку (мы говорим «обручить, отуманенный»), еще В. Жуковский писал: «обезмышить».³⁵ Глаголы, производимые от существительных, как, напр., «ручьится» (от ручей), употреблял еще Державин.* Слово «беззвучить» я нашел у Языкова (у которого есть еще «перепрыг» и «людскость»).

Итак, выкинув слова ультраславянского запаха, уже давно замененные новыми, более меткими и современными, ввести необходимые неологизмы и таким образом сблизить поэзный словарь с современным разговором — вот цель футуризма в области языка.

<1914>

* Это было своевременно указано Вл. Ходасевичем.³⁶

- ¹ Из «Пролога „Эго-Футуризм“» И. Северянина.
- ² Неточная цитата из статьи А. Редько «У подножия африканского идола. Символизм. Акмеизм. Эго-футуризм» (Русское богатство. 1913. № 6. С. 321).
- ³ Из стихотворения П. Верлена «Искусство поэзии» (1874).
- ⁴ Из стихотворения В. Брюсова «Поэту» (1907). Курсив Шершеневича.
- ⁵ Имеется в виду Л. Зак (М. Россиянский).
- ⁶ Цитируется неточно.
- ⁷ Пэон (пеон, *греч.* *παῖον*) — сочетание двух стоп, в одной из которых пропущено ударение.
- ⁸ Гамэн — от *фр.* *gamén* (проказник, озорник).
- ⁹ Демимонденка (от *фр.* *demi-monde* — «полусвет») — кокетка, содержанка богачей, стремящихся подражать «большому свету».
- ¹⁰ Неточная цитата из статьи А. С. Пушкина «О поэзии классической и романтической» (1825).
- ¹¹ Из поэмы Пушкина «Домик в Коломне» (1830).
- ¹² Шершеневич ссылается на статью Пушкина «Путешествие из Москвы в Петербург» (1834); при этом ряд рифм, приведенных Пушкиным, Шершеневич частично изменяет.
- ¹³ Файв-о-клок (*англ.*) — буквально: пять часов; в Англии и некоторых других странах время приема пищи между ланчем и ужином.
- ¹⁴ Цикл «Неуместные рифмы» (<1911>).
- ¹⁵ Из стихотворения Шершеневича «Сломанные рифмы» (1913).
- ¹⁶ Из стихотворения Шершеневича «Разбитые рифмы» (<1913>).
- ¹⁷ Эгофутуристический альманах «Всегда: Эгофутуристы: VII» (СПб., 1913).
- ¹⁸ Сборник И. Игнатьева «Эшафот: Эго-футуры». (СПб., 1914 <1913>).
- ¹⁹ Из стихотворения Хрисанфа «Романс» (<1913>).
- ²⁰ Из стихотворения Шершеневича «Фривольные диссонансы» (1913).
- ²¹ Стихотворение Г. Державина «Соловей во сне» (1797).
- ²² Назван римский поэт, адвокат и ритор IV в. Децим Магн Авсоний, последний из крупных поэтов Рима.
- ²³ Стихотворение Авсония «Об их последовательности» из цикла «О двадцати цезарях».
- ²⁴ Стихотворение Авсония «Об односложных буквах».
- ²⁵ Упомянут греческий философ и писатель III — начала IV в. Порфирий.
- ²⁶ Стихотворение «Свадебный центон».
- ²⁷ Статья В. Брюсова «Великий ритор. Жизнь и сочинения Децима Магна Авсония» (Русская мысль. 1911. № 3. С. 1–48).
- ²⁸ Назван итальянский писатель, критик Дж. Пьетро Лучини.
- ²⁹ О «негородском» сюжете см., например: *Маринетти Ф. Т. Убьем лунный свет: Футуристический манифест // Маринетти Ф. Т. Футуризм. СПб., 1914. С. 111–124.*
- ³⁰ Из стихотворения С. Соловьева «Триолет» (1910).
- ³¹ Из стихотворения Шершеневича «В деревне» (<1913>), опубликованного в альманахе «Круговая чаша» (М., 1913).
- ³² Стихотворение Е. Баратынского «Небо Италии, небо Торквата...» (1843).

- ³³ Из стихотворения А. Ахматовой «Синий вечер. Ветры кротко стихли...» (цикл «Обман», 1910).
- ³⁴ Неологизмы И. Северянина: первый встречается, например, в стихотворении «Кэнзели» (1911), второй — в «Прологе „Эго-Футуризм“».
- ³⁵ В стихотворении В. Жуковского «Война мышей и лягушек» (1831).
- ³⁶ *Ходасевич В.* Русская поэзия. Обзор // Альциона. М., 1914. Кн. I. С. 214.

«ЦЕНТРИФУГА»

Сергей Бобров

Чужой голос

Впервые:
Развороченные
череп: Эгофутуристы:
XI. СПб., 1913. С. 5—8



Альманах
«Развороченные
череп»

Вероятнее всего, что поэт — путешественник. Будучи чтецом, он уже становится поэтом. Будучи поэтом, он уже стал чтецом.

Стихотворение стелется перед чтецом пустыней. Оно возникает перед ним водопадом. Стелясь пустыней — приглашает нового Ливингстона¹ пройти свои пески. Сахара молит себе путешественника. — Будь же капитаном поисков! Разве чтение поэмы есть что-либо завершённое? — нет, ибо оно обратимо и пропускает через свой конец, как через облако. Воспрепятствует ли облако находящемуся в нем пройти себя? Пройти через невзгоды песков.

Стихотворение возникает струями водопада. Ужели нужно низринуться в громы Ниагары? Да, ибо поэма есть страсть, путь по водяным эмблемам. Ибо и Ниагара всего лишь эмблема.

Однако: если Сахара и Ниагара всего лишь эмблемы — не эмблема ли только сама страсть, которая — равняется им? Нет, не эмблема, ибо существует в реальности большей, чем они, существуя в не-бытии. Но реальность есть лишь жест эмблемы. Форма есть сила эмблемы. Содержание — экватор формы. Метафора мать формы. Но форма, рождаясь, подчиняет себе все иное. Само существование поэзии всего лишь оксюморон. Но в том его оправдание.

Итак — пройти пустыню! Чтец удаляется в поэму как в пустыню, — и только проходит через нее. Но тогда она уже не пустыня. Но только тогда она пустыня. — Потому, что он наполнил ее. Потому, что он только тогда воспринимает ее как таковую. Стихотворение без чтеца не существует.

Поэзия базируется истинно на лирическом возвращении.* Потому она требует оригинальности. Повторяя чужое, мы ссылаемся на чужие лирические построения. Не слишком ли это ясно!

* Подробнее об этом см. нашу статью «О лирической теме», № 1—2 «Трудов и Дней» 1913 г.

Но лирика, волящая быть, — требует ли лепости какой-либо? Нет, никак не требует. Потому, что лепость понятие текущее.* Потому возможны всякие лепости, и лепейшая из них — это нелепость. — Лирика оправдана уже своим существованием. Временное не может коснуться ее. Но устарелый поэт через эпигонов своих (и учеников даже) расточил свою лирическую потенцию. И движения его поэм застыли навек — они описали параболу и перестали ею быть. Они стали несуществующим — замкнутой параболой. Мы не в силах воспринять их. — Поэзия есть вечное строение. — Невозможна эволюция формы. Нельзя говорить о какой-либо перемене содержания; ценность его ничтожна — оно просто бумага для стихов. И всегда одна и та же. Это известно даже Овсяннику-Куликовскому. Но лирические движения известной поэзии (известной — может быть, русской, может быть, вселенской) идут далее и далее. Их завоевания бесконечны. Некоторые точки парабол Вольтера, Державина, Жуковского, Батюшкова, Байрона, Шекспира — дали Пушкина; некоторые точки Пушкина, Языкова, Баратынского, Ломоносова, Державина — дали Тютчева; некоторые точки Тютчева, Пушкина, Метерлинка, Вл. Соловьева, Фета — дали Блока. Так до бесконечности. Тут нелепо говорить о воле поэта. Он сын такого-то — и ведет свою родовую линию.

* * *

Когда стихи Игоря Северянина подняли шум в обществе,** когда о словотворчестве заговорили всюду и им начали пы-

* Кстати о лепости: есть необыкновенно идиотичное требование к поэмам: — истинная (?) поэзия понятна и близка детям. В сборник детских стихотворений посему должны войти: Пушкина «Мой голос для тебя, и ласковый, и томный...»,² Языкова «Блажен, кто мог на ложе ночи...»,³ Баратынского «Все мысль да мысль. Художник бедный слова...»;⁴ Тютчева «Люблю сей Божий гнев...»⁵ и т. д. Ведь это все истинные поэты, а следовательно, каждое их стихотворение будет понятно и детям. Вот пример результата истинной болтовни.

** Почему так сильно обиделась критика на словопроизводство Северянина? Ведь еще Пушкин писал: «словом, я *огончарован*». Впрочем, кажется тому хорошее объяснение — ее безусловная и безграничная необразованность. И доходит она до того, что некий г. П. П. В., разбирая в одном из последних №№ «Нового времени» книгу автора сей заметки, упрекал его за то, что стихотворец сей употребил в стихах своих слова «анаколупф и оксюморон», ему непонятные, и не оговорил смысл их в примечании. Далее он решил, что слова эти изобрел сам стихотворец, когда они употребляются в сочинениях по риторике уже не одну и не две сотни лет.

таться заниматься даже вовсе презренные бездарности, вроде Рославлева,⁶ начали появляться в необыкновенно большом количестве литографированные книжонки московских футуристов. Сперва в красивом исполнении Гончаровой и Ларионова, а потом сделанные кем попало.* Они неоригинальны, это первый грех. Но это еще не так горько для них, ибо они, что несомненно, находятся за пределами всякого искусства. Говорить об них как о стихотворцах нет возможности. Маяковский и Хлебников дают иногда вещи, которые можно читать, но тогда они всегда в совершенном разногласии с выставленными ими принципами. Стихотворение Хлебникова в брошюре «Бух лесинный» крепко и красиво,⁹ но оно неоригинально, его мог бы написать и Блок. В брошюре Маяковского «Я» последнее стихотворение,¹⁰ действительно, совсем приятно, но большое влияние Анненского налицо. И там нет никаких «заумных» языков. Этим специально занимается г. Крученых, этот великолепный писарь в экстазе. Бурлюки занимаются саморекламиранием, тем, что называется французами *le fumisme*,¹¹ и подражанием чему угодно и кому угодно. Футуристические стихи Гуро под явным влиянием Игоря Северянина. О том, что делается в сборниках «Союза молодежи»,¹² где теоретизируют гг. Марков,¹³ Спандиков,¹⁴ Розанова,¹⁵ как-то даже неловко говорить. Весь этот «футуризм», все это «будетлянское баяченье» простой коммерческий гешефт. И Маяковский с Хлебниковым, которые имеют возможность сделаться действительными поэтами, здесь совершенно случайно. И настолько ясны эти коммерческие устремления, что их заметил даже ежемесячный ремингтон «Современника», г. Львов-Рогачевский.**

Читатель русский занимался революцией, потом половой «проблемой», борьбой, футболом, Вербицкой... Теперь ему, действительно, совсем нечем заниматься. И вот для забавы сего соскучившегося брюха наряду с новейшими аттракцио-

* Последние брошюры московских футуристов исполнены отвратительно. Исполнители, очевидно, набираются откуда придется. Пустяковое лепетание Розановой, которая находится в добром согласии со всем, кроме футуризма, жалкое подражание Гончаровой работы механической кубографии г. Малевича, вовсе безличные выкрутасы Кульбина и т. д. Чтобы окончательно дискредитировать свои художественные вкусы, московские футуристы в книжонке «Во зро пщем»⁷ поместили снимок с картины госпожи Розановой, картинки, что относит нас к доброму старому времени «Голубой Розы».⁸

** Тот самый, который, обругав Брюсова, истинным поэтом признал ренегата и предателя символизма — Городецкого.

нами появилось будетлянское «искусство». Все обставлено «как в лучших заведениях» — ругают предшественников, создают новые формы... но для кого? все для того же обывателя, который никогда ничего не понимал в литературе и, вероятно, никогда ничего понимать не будет. Для того обывателя, который, смешивая в одну кучу все, что ему не нравится, называет эго-футуристами и Ларионова («Сатирикон»), и Тинякова («Голос Москвы»), и вашего покорного слугу («Приазовский край»). Момент выбран, правда, весьма удачно. Вожаки символизма начали несколько ослабевать в своем творчестве, зубы их притупились, «долой символизм» — кричит будетлянская клика, — обыватель, конечно, в восторге. Он никогда искренно не любил символистов, да и потом еще не забыты удары меткие хлыста, которые сыпались из «Весов» на глупые головы и длинные уши. И теперь обладатели сих ушей вопят на все лады: «долой символизм», в наивности своей предполагая, что снова будут писаться «умные, честные (!), серьезные» вещи в стиле столь ими излюбленных Амфитеатрова, Шеллера-Михайлова, Вербицкой, Вересаева, Башкина, Немировича-Данченко и т. д., и не предполагая, что мука их ждет горшая.

Но ведь суд над литературой принадлежит не обывателю. А тот, кому известно, как делаются стихи, что он должен сказать, увидя «стихи» г. Крученых из его «Помады»:

Тебя злоречие смешает
С иной бесчувственной толпой
Или, что хуже, не узнает
Души торжественно святой...¹⁶

или его же упражнения о «простой, славной Зинке»¹⁷ в «Бухе лесинном» — неужели не ясно еще, что это просто писарь волостной, занимающийся «творчеством» от отчаянного безделья. Или его безграмотную мазню, которая полагает средством от «гносеологического одиночества»¹⁸ изобретение всяких «бул щур дур'ов», как будто, скомбинировав как-либо бессистемно буквы, мы добьемся того, что мысль изреченная перестанет быть ложью. (Конечно, это правильно в том смысле, что соборность здесь достигается общим ничего непониманием).

* Что сие выражение значит, достаточно непонятно: очевидно, автор хотел сказать «познавательного одиночества», но кто этого не знает?



А. Крученых «Помада». М., 1913. Худ. М. Ф. Ларионов

Или — что можно сказать о произведении Бурлюка во 2-м «Садке судей», над которым красуется надпись «инструментовано на с»,¹⁹ когда там «с», чуть ли не самая редкая буква! или когда сей, подражая Корбьеру,²⁰ пишет некоторые слова большими буквами и называет их «лейт словами»* уж совсем ни с того ни с сего. Что можно вообще сказать о стихках г. Бурлюка, которые разительно напоминают изделия г. Эльснера,²¹ который, слава Богу, еще не «футурист»!

Все это около искусства и не лежало. Поэтому нам остается только повторить то, что не однажды говорили «Весы»:

— *Остерегайтесь подделок!*

Москва, осень 1913.

Статья была опубликована в эгофутуристическом альманахе еще до формирования группы «Центрифуга». Но она затрагивает главную для этой футуристической группы тему лирики и определяет способы полемики, характерные для ранней «Центрифуги». Сергей Павлович Бобров (1889—1971) — поэт, прозаик, критик, литературовед, переводчик — является одной из заметных фигур в русском футуризме.

¹ Имеется в виду шотландский исследователь Африки Д. Ливингстон.

² Стихотворение А. Пушкина «Ночь» (1823).

³ Стихотворение Н. Языкова «Элегия» (1831).

⁴ Стихотворение Е. Баратынского «Все мысль да мысль!.. Художник бедный слова!..» (<1840>).

⁵ Стихотворение Ф. Тютчева «Mal'agia» (1830).

⁶ Речь идет о поэте и прозаике А. С. Рославлеве.

⁷ Имеется в виду книга А. Крученых «Возрощем» (СПб., <1913>), иллюстрированная О. Розановой и К. Малевичем.

⁸ Художественное объединение, возникшее в 1907 г. в Москве (П. Кузнецов, Н. Сапунов, М. Сарьян и др.).

⁹ Стихотворение В. Хлебникова «Ты богиня молодости...» (1913).

¹⁰ Стихотворение «Теперь про меня» (1913; впоследствии стало называться «Несколько слов обо мне самом»).

¹¹ шарлатанство (фр.)

* Положим, это обычный способ г. Бурлюка: стащить какой-либо термин и прицепить его к собственным шедеврам. Собственная энергия затрачивается г. Бурлюком с завидной экономией, пример чему его брошюра «Галдящие бенуа и русское национальное искусство», где нет ни одного слова своего; все тщательно выбрано из Кульбина, интервью различных с Ларионовым и Гончаровой и из лекции, читанной автором этой заметки в январе прошлого года в Петербурге.

¹² Общество художников «Союз молодежи» — художественное объединение, существовавшее в 1909—1917 гг. (Э. Спандиков, И. Школьник и др.); в 1912—1913 гг. было выпущено три сборника «Союз молодежи».

¹³ Имеется в виду живописец, исследователь искусства В. И. Марков; в №№ 1 (с. 5—14) и 2 (с. 5—18) «Союза молодежи» была опубликована его работа «Принципы нового искусства».

¹⁴ В альманахах «Союз молодежи» были опубликованы две статьи живописца и теоретика искусства Э. К. Спандикова: «Реферат Сергея Боброва „Русский пуризм“» (№ 1. С. 21—22) и «Лабиринт искусства» (№ 3. С. 6—10).

¹⁵ Розанова О. Основы Нового Творчества и причины его непонимания // «Союз молодежи». При участии поэтов «Гилея». СПб., 1913. № 3. С. 14—22.

¹⁶ Стихотворение А. Крученых «КТ***» (<1913>).

¹⁷ Стихотворение Крученых «Всего милей ты в шляпе старой...» (<1912>).

¹⁸ Крученых А. Взрывать. СПб., 1913. С. 25.

¹⁹ Стихотворение Д. Бурлюка «Кто стоял под темным дубом...» (1909).

²⁰ Упомянут французский поэт Т. Корбьер.

²¹ Речь идет о поэте и переводчике В. Ю. Эльснере.

ГРАМОТА

Мы, меньше всего желавшие междуусобий в Русской Поэзии, отвечавшие молчанием на неоднократные заигрыванья пассаистов, не желая больше поощрять наглость зарвавшейся банды, присвоившей себе имя Русских футуристов, заявляем им в лицо, дабы вывести общество из заблуждения, коим они пользуются для личных своих расчетов, следующее:

1. Вы предатели и ренегаты, ибо осмеливаетесь глумиться над делом *первого Русского Футуриста* покойного И. В. Игнатьева (стр. 130 «Первого Журнала Русских Футуристов»¹).

2. Вы самозванцы ибо А) Вас и именно Вас назвал пассаистами главнокомандующий армиями футуристов Ф. Т. Маринетти в бытность свою в Москве; Вы тщетно старались представить ему фальшивые паспорта, собственноручно сфабрикованные Вами под футуристические; он не захотел проверять их подлинности, настолько наивна была подделка; б) Старший русский Футурист И. Северянин публично (в газетах) указал Ваше место в пределах родины, ибо Вы со своей деятельностью давно подошли под нормы некоего кодекса, действующего в Империи.

Впервые: Руконог. М., 1914. С. 31—32



Альманах «Руконог». М., 1914

3. Организовав трест российских Бездарей,* Вы со злобой и бесстыдством забываете о порядочности и распространяете клеветнические сплетни о поэтах, инакомыслящих с Вами (стр. 141 «Перв. Жур. Русск. Футуристов»²).

4. Вы трусы, ибо, ратуя за подъятое забрало и клеймя псевдоним = анониму, Вы прикрываете инсинуаторов своего лагеря вымышленными именами. (Стр. 131,³ 141,⁴ 142⁵).

5. Вы трусы и еще раз, так как, желая во что бы то ни стало, очернить Ваших противников в поэзии и приводя статьи, якобы реабилитирующие Вашу истинность в глазах будущников, Вы умышленно пропускаете все, наиболее для Вас компрометантное (Стр. 130, «Ж. Р. Ф.»)⁶

Вновь повторяя все эпитеты, характеризующие Вас в грамоте этой, мы, подписываясь полными именами, говорим Вам в лицо: если у Вас есть средства оправдания, мы готовы отвечать за свои слова. Если эти оправдания будут лишь новыми сплетнями и инсинуациями анонимов и псевдонимов, то Вы, ложно именуя себя «Русскими Футуристами», будете поставлены в необходимость получить в руки свой истинный послужный список *ПАССЕЙСТОВ*.

*Николай Асеев
Сергей Бобров
Илья Зданевич⁷
Борис Пастернак*

1914

Выпуском в свет альманаха «Руконог» заявила о своем рождении футуристическая группа «Центрифуга». Ее ядро составили поэты С. Бобров, Н. Асеев и Б. Пастернак, покинувшие в начале 1914 г. литературное объединение «Лирика». «Грамота» не столько формулирует теоретические позиции новой группы, сколько носит откровенно полемический характер: она направлена против издателей «Первого журнала русских футуристов» (прежде всего — против В. Шершеневича), содержавшего резкие выпады

* Мы не имеем в виду Хлебникова и Маяковского, поэтов, очевидно, по молодости лет, не отвечающих за своих товарищей.

в адрес будущих участников «Центрифуги». Так, в рецензии на книги «Близнец в тучах» Пастернака и «Вертоградари над лозами» Боброва (обе — М., 1913) рецензент, скрывшийся за псевдонимом Егух, писал: «В номере гостиницы русской литературы, который только что покинула „тяжкая армада старших русских символистов“, остановилась переночевать компания каких-то молодых людей. И вот они уже собирают разбросанные их предшественниками окурки, скучно сосут выжатый и спитый лимон и грызут крошечные кусочки сахара. Больше ничего и не осталось, и от этого в номере такая тоска и уныние, что зеленеют от скуки выдавшие и пышный пир русской поэзии обои. Читатель, вы, наверное, уже догадались, что я говорю о „лириках“, т. е. молодых людях, выпускающих все чаще и чаще никому не нужные книжки, на которых неумело-незатейливо написано: книгоиздательство „Лирика“» (Первый журнал русских футуристов. 1914. № 1/2. С. 140). В рецензии на книгу Асеева «Ночная флейта» (М., 1914 <1913>) Георгий Гаер (псевдоним Шершеневича) утверждал, что у ее автора «много скрытых талантов, но совершенно ясно, что к поэзии они не имеют ни малейшего отношения» (Там же. С. 141). Полемика «Центрифуги» с Шершеневичем была продолжена в статье Б. Пастернака «Вассерманова реакция», также опубликованной в «Руконоге» (с. 33—38).

¹ На с. 130 «Первого журнала русских футуристов» об эгофутуристах было лишь написано, что у них «развороченные черепа» (ср. название одноименного эгофутуристического альманаха).

² На с. 141 о Боброве сообщалось, что «конечно, на то он и Бобров, на то он и „предостерегает дружески“ Северянина:

Тебя не захлестнула б скверна
Оптово-розничной мечты...

на то он и с Брюсовым имел дела, о которых довольно прозрачно сообщает в стихах:

Своею влагою целительной
Ты указуешь грани бед...»

³ На с. 131 псевдонимов нет (единственная фамилия на этой странице — Д. Бурлюк).

⁴ На с. 141 рецензия на книги Б. Пастернака «Близнец в тучах» и С. Боброва «Вертоградари над лозами» подписана псевдонимом «Егух».

⁵ На с. 142 рецензия на книгу Н. Асеева «Ночная флейта» подписана: «Георгий Гаер» (псевдоним В. Шершеневича).

⁶ Имеется в виду подборка отрицательных откликов о кубофутуристах, опубликованная Д. Бурлюком и Б. Лившицем под заголовком «Позорный столб российской критики. (Материал для истории русск. литературных нравов)» в «Первом журнале русских футуристов» (с. 104—131).



И. М. Зданевич

⁷ Писатель и теоретик искусства И. М. Зданевич в период расцвета футуризма не принадлежал к конкретной группировке, выдвигая идею «всёчества», допускавшего использование в современном искусстве эстетических форм искусства разных эпох; согласие отсутствовавшего в Москве И. Зданевича подписать «Грамоту» было передано членам «Центрифуги» его братом художником Кириллом Зданевичем; в дальнейшем И. Зданевич — один из организаторов поздней футуристической группы «41°».

ТУРБОПЭАН

Сергей Бобров

*Завертелась ЦЕНТРИФУГА,
Распустила колеса:
Оглушительные свисты
Блеск парящих сплетных рук!
— Молотилка ЦЕНТРИФУГИ,
Меднолобцев сокруши!
Выспрь вертительные круги
Днесь умчающейся души; —
Блеск лиев, увалов клики,
Высей дымный весен штурм, —
Взвейся непостиженно
В трюм исторгни кипень шум.
В бесконечном лете вырви
Построительных огней, —
Расступенных небосводей
Распластанный РУКОНОГ;
Но, втекая, — стремись птицей,
Улетится наш легкий, легкий зрак! —
— И над жиром высоко гнездятся
Асеев, Бобров, Пастернак.
О, протки чудесий туго
Беспристрастий любосот,
Преблаженствуй, ЦЕНТРИФУГА,
В освистельный круголет.
<1914>*

Впервые: Руконог.
М., 1914. С. 28

Борис Пастернак

ЧЕРНЫЙ БОКАЛ

I

Уже четверть века назад, подыскивая нам кормилиц где-то за Оружейной Палатой, близ Кремля, на Набережной всех древностей, или укладывая в колыбели нас, ребят, убаюканных сладостью младенчества, не убоились вы преподать нам правила наипоспешнейшей укладки, в любое мгновение, при первом же сигнале к сбору.

Мы выросли на изумительной подвижности вашей неживимости: рыдание передвижнической вашей действительности, гудя, отлетало от заиндевелых стекол детской: жужжа, обжигало их грозной желтизной. С самого же начала сообщили вы нам тайну путей сообщения и тайны всяких столкновений, смещая их за форточкой волшебных фонарей. Стискивая вывески, комкая обломки конок и домов, обреченных на слом, собирая в складки сады и огороды; — вы до последних пределов перегружали небо. Своей вместимостью пугал нас дорожный ваш горизонт. И не однажды содрогались мы при виде неба надтреснутого и рассеявшегося; бредили грозным его брутто и переменным очерком нежного нетто небес. Вы воспитали поколение упаковщиков. Вы стали выписывать из-за границы опытных учителей: *des symbolistes pour emballer la globe comblée dans les vallées bleues des symboles.*¹ И открыли собственную школу.

Вы, импрессионисты, научили нас свертывать версты, свертывать вечера, в хлопок сумерек погружать хрупкие продукты причуд. И далее, вы наставили нас грамоте, дабы могли мы в урочный час, на должном месте поставить многообещающую надпись: *верх*. И вот, благодаря вам, уже который год выводим мы на сердца наших знак черного бокала: *Осторожно!* Затем, с общего согласия и по взаимному сговору, получили мы, бакалавры первого выпуска вашей школы транспортеров — почетную кличку футуристов.

В первый раз, за все существование вашей школы попытались вы знаменательной этой кличкой осмыслить бесцельное дотоле искусство натюрмелых подмастерий и опустившихся мастеров. В творчестве футуриста примерный маневр досужего импрессионизма впервые становится делом насущной надобно-

Впервые: Ц2: Второй сборник «Центрифуги». М., 1916. С. 39–43

сти, носильщик нацепляет себе бляху будущего, путешественнику выясняется его собственный маршрут. Более того: нарекая своего преемника футуристом, — перевозчика по ремеслу молчаливо посвящает символизм в новоселы облюбованных веком возможностей. Между тем никак не оторопь осмотрительности, бес точности подсказывает нам двойную поправку.

II

Надо не на шутку бояться щекотки, чтобы ходячая теория футуризма популярного образца оказывала свое действие. «Ритм жизни, похищаемой в таксомоторе, ритм творчества, помещенного в технические предприятия...» — pardon, дальше-то что же? — «Отсюда и современное искусство...?» — Ах, да, совершенно так же объясняла бы какая-нибудь со вчера неузнаваемая обезьяна новые свои ухватки. Появлением в зверинце дотоле в нем отсутствовавшего представителя непарнокопытных. Тем же порядком. Но обезьяны не нуждаются в оправдании. И даже Аристотелевский мимесис² во всяком случае не может служить оправдательной речью в защиту обезьяны.

Искусство импрессионизма — искусство бережливого обхождения с пространством и временем — искусство укладки; момент импрессионизма — момент дорожных сборов, футуризм — впервые явный случай действительной укладки в кратчайший срок. Поспешность, ему свойственная, настолько же далека от непривычной скорости Мерседеса, насколько далека она и от медлительности Нарзесовых передвижений.³ Вообще, движения всех скоростей, наблюдаемые нами, представляют собою только одну из многообразнейших статей всего, предназначенного к этой укладке добра. Наконец, поспешность эта ни в чем не вяжется с мистической поспешностью вечно и когда бы то ни было и опять-таки ежечасно у мистиков приспевающих *сроков* и открывающихся путей. Впрочем, это — вторая поправка, подсказанная нам бесом точности. Вперед, однако, надо разделаться с первой.

Поспешность эта не что иное, как спешность назначения; искусство на каждом шагу, ежедневно, ежечасно получает от века неизменное, лестное, ответственное, чрезвычайно важное и спешное назначение. Где обезьяна от искусства в $\lim t = 0$ видит формулу кинематического мгновенья, посетитель зверинца прозревает прямо противоположный предел. Позвольте же импрессионизму в сердцевинной метафоре футуризма быть импрессионизмом вечно. Преобразование временного в веч-

ное при посредстве лимитационного мгновения — вот истинный смысл футуристических аббревиатур.

Символисты явили нам в символах образчики всевозможных *coffres volants*.⁴ Содержание, импрессионистически укладывавшееся в ландшафтах, реальных и вымышленных, в повестях, действительных, и тогда уголовных, мнимых и головоломных тогда, в мифах и в метафорах, — содержание это стало живым и авантюристическим содержимым единственного в своем роде *coffre volant* — футуриста.

Душа футуриста, укладчика с особым каким-то душевным складом, реалистически объявлена им метафорой абсолютизма лирики; единственно приемлемый вид *coffre volant*. Сердца символистов разбивались о символы, сердца импрессионистов обивали пороги лирики, и лирике сдавали взбитые сердца. Но только с сердцем лирики начинает биться сердце футуриста, этого априориста лирики. Такова и была всегда истинная лирика, это поистине априорное условие возможности субъективного.

Субъективная оригинальность футуриста — не субъективность индивида вовсе. Субъективность его должно понимать как категорию самой Лирики, — Оригинала в идеальном смысле. Кстати, желательно было бы пополнение Словаря Отвлеченностей последним этим термином. Тогда мы перестали бы прибегать к помощи двусмысленной «субъективности». Тогда, во всех тех случаях, где эстетики заговаривают о «платоно-шопенгауэровских» идеях, архетипах и об идеале, мы ввертывали бы красное наше словцо.

Оригинал — интегральное начало оригинальности (логически пропорциональное понятиям: V, d и т. п. ал-ам) — больше ничего. Ни слова об анамнезисе⁵ или о довременных подлинниках! Таков самостоятельный постулат категории оригинальности, — присущей самой Лирике.

Итак, во-первых, мышцы футуристических сокращений никак не сродни мускулатуре современной действительности. Нервическая, на взгляд, техника футуризма говорит скорее о нервности покушения на действительность, совершаемого Лирикой. Вечность, быть может, — опаснейший из мятежников. Ее действия порывисты, настойчивы, молниеносны.

III

Не ангел скромности, далее, бес точности вырывает у нас и второе признание: — Футурист — новосел Будущего, нового, неведомого?

С легкой руки символистов в новейшей литературе водворился конфузный тон глубокомысленнейших обещаний по предметам, вне лирики лежащим. Обещания эти тотчас же по их произнесении всеми забывались: благодетелями и благодетельствованными. Они не сдерживались никогда потому, что глубокомыслие их переступало все границы осуществимости в трех измерениях.

Никакие силы не заставят нас, хотя бы на словах, взяться за... приготовление истории к завтрашнему дню. Тем менее откажемся мы покуситься на такое дело по доброй воле! В искусстве видим мы своеобычное *extemporale*,⁶ задача коего заключается в том единственно, чтобы оно было исполнено блестяще.

Среди предметов, доступных невооруженному глазу, глазу вооруженных предстал ныне призрак Истории, страшный одним уже тем, что видимость его — необычайна и противоречит собственной его природе.

Мы не желаем убаюкивать свое сознание жалкими и туманными обобщениями. Не надо обманываться: действительность разлагается. Разлагаясь, она собирается у двух противоположных полюсов: Лирики и Истории. Оба равно априорны и абсолютны.

Батальоны героев, все ли чтут в вас сегодня батальон духовидцев, всем ли ведомо, что ослепительные снопы «последних известий» — это — снопы той разрушительной тяги, которою чревато магнитное поле подвига — поле сражения: поле вторжения Истории в Жизнь. Герои грозного ее *a priori*!⁷ Нечеловеческое лежит в основе вашей человечности. Жизнь и смерть, восторг и страдание — ложные эти наклонности особи — отброшены. Герои отречения, в блистательном одинодушии — признали вы состояния эти светотенью самой истории и вняли сокрушительному ее внушению.

Пред духовидцами ль лицемерить? Нет, ни за что не оскорбим мы их недозволенным к ним приближением. Ни даже с точностью до одной стомиллионной, с точностью, позволенной любому из нас, в стомиллионном нашем отечестве.

Не тень застенчивости, бес точности внушил нам это признание.

Годы следовали, коснея в своей чередности, как бы по привычке. Не по рассеянности ли? Кто знал их в лицо, да и они, различали ли они чьи-либо лица?

И вот на исходе одного из них, 1914-го по счету, вы смельчаки, вы одни и никто другой, разбудили их криком неслыхан-

ным. В огне и дыме явился он вам, и вам одним лишь, демон времени. Вы и только вы обратите его в новую неволю. Мы же не притронемся ко времени, как и не трогали мы его никогда. Но между нами и вами, солдаты абсолютной истории, — миллионы поклонников обоюдных приближений. Они заселят отвоеванную вами новую эру, но, семейные и холостые, влюбляющиеся и разводящиеся, — со всей таинственностью эгоизма и во всем великолепии жизни пожелают они совершить этот новый переезд.

И скажите же теперь: как обойтись без одиноких упаковщиков, без укладчиков со своеобразным душевным складом, все помыслы которых были постоянно направлены на то, единственно, как должна сложиться жизнь, чтобы перенесло ее сердце лирика, это вместительное переносное смысла, со знаком черного бокала и с надписью: «Осторожно. Верх».

1915

¹ Символизов для упаковки переполненного земного шара в голубые долины символов (*фр.*).

² Мимесис (*греч.* *mimēsis* — подражание) — термин древнегреческой философии, характеризующий сущность человеческого творчества, в том числе искусства; понимание искусства как «подражания реальности» получило определение в книге Аристотеля «Поэтика».

³ Имеется в виду Нарзес, полководец византийского императора Юстиниана.

⁴ сундуков-самолетов (*фр.*)

⁵ Анамнезис — от *греч.* *anamnēsis* (воспоминание).

⁶ импровизация (*лат.*)

⁷ заранее заданного (*лат.*)

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О «ЛЕТОРЕЕ»

Видение слова преследует человечество со времен первобытных. В слове человек узнает самого себя.

Слышимый мир огромнее мира видимого, так как в нем есть кроме названий — имен мира видимого — звания мыслей, воплощаемых без пространственной помощи. Ряды душевных движений, вызывающих к жизни слово, превращаются в хотенье творца вызывающее к жизни строку и стих. Но слово всегда позади человека. Больше же всего кинутые в спину: речи,

Впервые: Асеев Н., Петников Г. Петорей. М. «Харьков», 1915. С. 3—4



Асеев Н. — Петников Г. Петорей. М., 1915

слухи, брань. Язык без костей; он гибок и силен и бросает слова далеко. Все дело в *оснастке* слова; уснастить его можно по-разному: умом, либо красотой, либо жизнью.

Ум вливает в слово яд, красота дает ему полет, а жизнь лишь в том сочетании звуков, что остаются у людей многовечно, открываясь внезапно созвучиями корней в языках разных рас. Ядовитое слово ранит и умирает, лёгкое — облетает легко город, страну, мир, задевая крылами множества губ, перекликая многоповторенным эхом, но *живое* — живет не будя повторенным, быть может, ни разу долгое время — как в дереве огонь. К такому слову устремлены дыхания всех существ и — кто знает — не обгонят ли в этом человека — камни, потому что немота человека охватывает все чаще и все на большие промежутки веков.

Но такое слово жжется сильнее, чем раскаленная медь. Рынок, взявший огромную кассу остывших, истертых слов, доволен их службой обменной монеты. Он принимает за злобную шутку горячие деньги. Он студит их, затаптывая каблуками в грязный снег.

И, если весной находят новенькие блестящие денежки, — они уже холодны и радуют своей позволительностью к ним прикоснуться. О, несчастные классики, купившие нищенство за ласку рынка! И старость!

Не хлеб и рыбы — камни и змей несите на рынок... Еще и еще раз утверждайте единственную ответственность творчества — правило новаторства. Но не техническогоизма, а признания за каждым пишущим своего не боящегося хотенья, поражающего ходячий смысл. Родится ли слово жизни в душе избранника — это все равно неизвестно будет толпе. Красота и ядовитость — только сподручники. Их может и не быть. Слово у современного человечества может явиться только в стихе. А стих не является размерной однообразной качкой купе первого класса, как думали доселе. Он без костей размера! Он без третьего блюда рифмы! Он только сочетание звуков, ведомых проснувшейся волей. Боевое слово является в нем внезапно, поражая чувство и ум. Напряженная душевною силою речь!

Поэтому для нас необязательны ни ранее существовавшее правило о содержании творимого, ни ныне вошедшее в силу учение о форме слова и слога. Поток звуков может образовать мысли, **НО ОНИ НИКОГДА НЕ БУДУТ УПРАВЛЯТЬ ИМ.** Стих может быть размерен и созвучен, **НО РАЗМЕР И СОЗВУЧИЕ НЕ МОГУТ БЫТЬ ПРИЗНАКАМИ СТИХА.**



Н. Н. Ассев

Дикое слово ведется нами из душевных дремлих.

Может быть оно умрет не вынеся неволи. Но может быть, дойдет и, разъяренное, перервет горла домашним псам, ревниво охраняющим за корм и угол лавчонки рынка.

Лирень¹

<1915>

¹ «Лирень» — название харьковской футуристической группы, «дочерней» по отношению к московской «Центрифуге».

«41°»

«МАНИФЕСТ КОМПАНИИ «41°»»

Впервые: газета «41°» (1919. 14—20 июля. С. 1)

Компания 41° объединяет левобережный футуризм, и утверждает **заумь** как обязательную форму воплощения искусства.

Задача 41° — использовать все великие открытия сотрудинок и надеть мир на новую ось.

Газета будет пристанью событий из жизни компаний и причиной постоянных беспокойств.

Засучиваем рукава.

<1919>

Тифлисская футуристическая группа «41°» («Сорок первый градус» — по местоположению Тифлиса: 41° северной широты) возникла весной 1918 г. по инициативе А. Крученых, И. Зданевича и И. Терентьева. Авторами данного манифеста, по свидетельству А. Крученых, являются он сам, И. Зданевич, И. Терентьев и Н. Чернявский (Заумники. М., 1922. С. 23). Игорь Герасимович Терентьев (1892—1937) — поэт, теоретик искусства, театральный режиссер. Николай (Колау) Андреевич Чернявский (1892?—1942) — поэт, фольклорист, переводчик.

И. Терентьев

«СТАТЬЯ В КНИГЕ «17 ЕРУНДОВЫХ ОРУДИЙ»»

Когда нет ошибки, ничего нет.

Дети часто спотыкаются; они же превосходно танцуют. *Антиох.*

Ум заставляет отдельные чувства уступать друг другу, и тем он добивается решения всех вопросов по большинству голосов; но когда от этого подымает тошнить, — выходит произвол уха (в поэзии), глаза (в живописи) и начинается искусство, где все возможные противоречия имеют почетное место:

сыр бледный покойник
на зелени съедобен и пахуч!

Кто может сомневаться, что нелепость, чепуха, голое чудо, последствия творчества!

Но не так легко обмануть самого себя и ускорить случай ошибки: только **механические** (а не идеологические) способы во власти художника, и тут **мастерство, т. е. умение ошибаться**, для поэта означает — дума<т>ь¹ ухом, а не головой. Не правда ли?

Антиномии звука и мысли в поэзии не существует: слово означает то, что оно звучит.

Фауст пытался в Евангелии замен<и>ть² «слово» — «разумом»; здесь, кроме нахальства, обычное невежество людей, которые на язык смотрят как на лопату...

Впрочем, практический язык действительно самая небрежливая лохань, но законы его обратны законам поэзии. Вот они раз навсегда:

Законы практического языка.

- 1) Похожезвучающие слова могут иметь непохожий смысл
- 2) Разнозвучающие — один смысл
- 3) Любое слово может иметь какой угодно смысл
- 4) Любое слово не имеет никакого смысла.

Примеры: 1) Бисмарк (собачья кличка. 2) Полдень и 12 час. дня. 3) Осел или мама (по-грузински значит — папа).

4) Любое слово, которого **не знает** говорящий или слушающий.

ЗАКОН ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ.

СЛОВА, ПОХОЖИЕ ПО ЗВУКУ, ИМЕЮТ В ПОЭЗИИ ПОХОЖИЙ СМЫСЛ.

Примеры: город — гордый, горшок — гершуни, запах — папах, творчество — творог.

У Пушкина Татьяна в начале говорит о своей влюбленности так:

Мне тошно, милая моя,
Я плакать, я рыдать готова,

а в конце романа, говоря о том же, она повторяет ту же звучащую суть влюбленной:

всю эту ветошь маскарада.

(Мой приятель уверял, что, когда он влюблен, его поташнивает).

Если вслушаться в слова: гений, снег, нега, странность, постоянство, приволье, лень, вдохновение..., слова, которыми восклицаются, желая характеризовать «настроение» «Евгения», станет несомненно, что они вызваны звуковым гипнозом: Евгений Онегин, Татьяна, Ольга, Ленский! На этом же построены русские загадки:

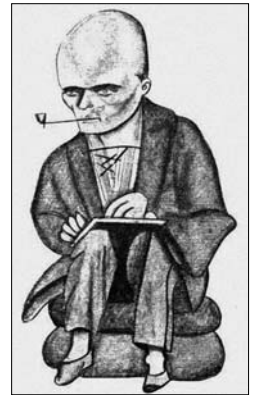
Всех одеваю, сама **голая** (иголка).

Черный конь прыгает в огонь (кочерга).

Предчувствуя значение звука в поэзии, многие любители потрудились над составлением словаря рифм Пушкина, Тютчева и друг. Они не знали, что может быть открыт словарь не только рифмующихся, но всех вообще слов, которые встречаются у поэта:

(Евг. Онег. гл. I стр. XIX)

«все те же **ль вы**, иные девы,
сменив, не заменили вас»...



И. Терентьев.
Автошарж

А дальше поэт, слуховое воображение которого поражено словом «львы», рыкает и ворчит: «узрюли русской Терпсихоры»..., «устремив разочарованный лорнет»..., «безмолвно буду я зевать»...

А в то время, как представляется этот «светский лев», вся XX стр. изображает зверинец, где балерина Истомина, после слов «партер... кипит», — неизбежно превращена в пантеру:

«И вдруг прыжок, и вдруг летит.....
.....
И быстрой ножкой ножку бьет»...

Мало того, отдельные буквы — не только слова — говорят о поэте более откровенно, чем всякая биография. Буква «Б» у Пушкина:

«Я был от балов без ума!»

Первая глава переполнена словом «блистать»: обожатель, богини, балет, бокалов, бобровый, боливар, хлебник, в бумажном колпаке — весь «бум» бального Петербурга,

где, может быть, родились вы
Или блистали, мой читатель»...

Я не буду настаивать на том, что «узрюли» означает — «ноздри льва» — может быть, это «глазища»..., но произносительный пафос этого слова, одинаковый почти у всех чтецов, доказывает основную правильность догадки: торжественный зверь смотрит, раздувая ноздри...

Поэтический словарь (внешний вид которого может быть тот же, что у практического словаря, изданного академией наук) есть работа творческая, т. е. малоубедительная для глухих...

Это не ключ к пониманию поэзии: это **отмычка**, потому что всякая красота есть **красота со взломом...** В этой же книге, говоря о «17-ти ерундовых орудиях», я дам краткое описание набора творческих закорюк.

.....
Зная закон поэтического языка, никто не усомнится, что всякий поэт есть поэт «заумный»:

Пользуясь обычными словами, Пушкин превращает «ветошь» в «тошноту», «партер» в «пантеру», создает «заумные» слова вроде «узрюли», «мокужон» (Евг. Онег. гл. I стр. XII стрч. 1: «как рано мог уж он тревожить» ...)... И если бы этого не делал, то не только для футуристов, но и вообще не существовал!..

Стихи Крученых, Ильи Зданевича и мои производят странное впечатление: они до крайности непонятны!

Это ничего: обойдется!

Заумь переходит в зауряд и зауряд в заумь, все меняется на свете, а то, что мы ежеминутно теперь повторяем в простом разговоре, построено хуже самой тухлой маяковины: «не могу оторвать глаз», «потрясать душу», «сойти с ума» или «пьян как зюзя», «тарабарщина», «трын трава»... Кто знает, что такое — «зюзя»...

Все это в свое время было сделано каким-нибудь Каменским и вошло в обиход так прочно потому, что дурные примеры заразительны.

Круг влияния заумной поэзии растет медленно, — и тем лучше для всех!

Наша поэзия отлична как:

1. Упражнение голоса.
2. Материал для языкопытов.
3. Возможность случайного, механического, ошибочного (т. е. творческого) обретения новых слов.
4. Отдых утомленного мудреца, заумная поэзия чувственна, как все бессловесные.
5. Способ отмежеваться от пошляков.
6. Сгущенный вывод всей новейшей теории стиха.
7. Удобрение языка (заумь — гниение звука — лучшее условие для произрастания мысли).

Новая школа для художника — только неиспытанный наркот. Но не следует бояться такого слова: самое «естественное» дело — удобрение земли, уваживание — тот же наркот (кстати, и слова похожие...)

Культурное возделывание поэзии требует перегноя теории.

Каждый художник принужден учиться до полного невежества: открытия бывают там, где начинается дуракаваляние! Ритм! Ритм! Ритм!

Обрубленные носилки, старая карета, колесница — арба или еще гекзаметрическая кабыла³ Пегас, доскакавшаяся до ям — ба... совсем не похожи на трамвай!

Средства передвижения много влияют на ритмическую природу стиха.

И не только в быстроте дело: абсолютной быстроты еще не найдено. Дело в остановках ежеминутных (трам.), замедлениях порывных (аэроплан)... дело в размеренности по секундам!

Только в прозе было возможно такое головокружительное разнообразие ритма, которое дает хотяба....Илья Зданевич!

Равное или симметрическое распределение слогов по строчкам — психология пешехода.

Пушкинский ямб **вприпрыжку**, конечно, лучше еле волоча<щ>его⁴ ноги «свободного» стиха наших цымбалистов, но знаменитые «ускорения» и «замедления» ямба (Андрей Белый) теперь такое же мальчишество, как раньше был еще более знаменитый «рубленный» ямб.

Размышления С. Боброва, почерпнутые из превосходной книжки Божидара,⁵ вносят паразитный дух в новую поэзию, которая совсем не ищет «метрического свидетельства»... Все эти «трехдольные паузники», сосущие мраморную муху Брюсова, к делу не относятся.

Чем проза отличается от стихов!

Созвучия? «Я вышла замуж, вы должны»?

Уже 6 лет поэзия уходит от классического жужжания к разнообразному построению букв по контрасту звука.

Все Маяковские, например, тоскуют по словам: «борщ» и «сволочь».⁶ Вот вам созвучия!

Безгармонно?

Тропы? Т. е. попросту называние вещей не своими именами<м>и?⁷ Старо, как «кошечка»! Уитмен делал стихи из одного перечисления предметов, и это была поэзия без единого эпитета, без метафор, без желаний символизироваться перед зеркальным шкафом!

Довольно! Пошел к черту!

Примите за единицу счета не слог, а целое слово, т. е. ряд букв, написанных слитно, и тогда все недоразумения пропадают...

ВОТ ПРОСТЕЙШИЙ ПРИМЕР:

1 1 1 1
Приду вчетыре сказала Мария

1

1. Восемь. 2.

1

Девять. 1.

1

Десять. 3.

(Это же стихотворение⁸ можно прочесть иначе).

На каждую строчку приходится по 4 секундных удара и на каждое слово (это не всегда) по одному. В первой строчке нет пауз; во второй на паузу <п>риходится⁹ один удар вначале и два в конце; в третьей строке — О — 1, в четвертой — О — 3, потому что пауза в конце предыдущей строки естественно заслушивается как пауза перед началом следующей и тем убыстряет ее движение.

Так слова соединяются в строчки, которые в стихе — на положении музыкального такта.

Строчки могут и не быть уравнены по числу ударов (у Маяковского они почти везде одинаковы): тогда соотношение цифр делается более сложным, но все же закон секундного уравнивания остается в силе.

Разбор более сложных примеров потом!

Разработанная теория музыкального счета приложима к стихам во многих подробностях.

Все сказанное здесь об ошибке, мастерстве, звуке, ритме и проч. ляжет в основу будущей школы поэзии, уже пришедшей под 41° (Тифлис) на смену футуризма.

Название этой школы **ТАБАК** (т. е. — Табу, цветная легенда, популярный наркоз, предмет первой необходимости и яд. Сравни: «твое дело табак» и «не по носу табак»).

Футуризм подготовил возможность импровизации: он требовал очень много от читателя и ничего от писателя: **ограничения** возрастом («дети пишут лучше»), умом («безумец — учитель»), образованием («дикарство — благодать») — все опровергнуто футуристами! Но они еще не опровергли самих себя: так и стоят за — я — канные и за — все — канные —

Я гений Игорь Северянин,¹⁰

Я Маяковский Владимир,¹¹

Я поставщик слюны аппетит,

(Крученных),¹²

Я президент флюидов.

(Терентьев.)¹³

**ДОЛОЙ АВТОРОВ!
НАДО СКАЗАТЬ ЧУЖОЕ СЛОВО
УЗАКОНИТЬ ПЛАГИАТ
ТАБАК**

<1919>

¹ В тексте: дума???.

² В тексте: заменнь.

³ Ср. в стихотворении Терентьева «Ноге...» (<1919>): «Сяду на падшую кабылу...»

⁴ В тексте: волочашего.

⁵ Имеется в виду стиховедческая книга Божидара (Б. Гордеева) «Распевочное единство» (М., 1915).

⁶ Из поэмы В. Маяковского «Облако в штанах» (1914–1915).

⁷ В тексте: именати.

⁸ Строчки из «Облака в штанах».

⁹ В тексте: приходится.

¹⁰ Из «Эпилога „Эго-Футуризм“» И. Северянина.

¹¹ Из поэмы Маяковского «Война и мир» (1915–1916).

¹² Из стихотворения А. Крученых «Я поставщик слюны АППЕТИТ на 30 стран...» (<1919>).

¹³ Из стихотворения И. Терентьева «Нос» (<1919>).

Алексей Крученых

ДЕКЛАРАЦИЯ ЗАУМНОГО ЯЗЫКА

Впервые: в виде
листочки (Баку, 1921)

1) Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (пример: го оснег кайд и т. д.).

2) Заумь — первоначальная (исторически и индивидуальное) форма поэзии. Сперва — ритмически-музыкальное волнение, пра-звук (поэту надо бы записывать его, потому что при дальнейшей работе может позабыться).

3) Заумная речь рождает заумный пра-образ (и обратно) — неопределимый точно, например: бесформенные бука, Горго, Мормо; Туманная красавица Иллайяли;¹ Авоська да Небоська и т. д.

4) К заумному языку прибегают: а) когда художник дает образы, еще не вполне определившиеся (в нем или во вне), в) когда не хотят назвать предмет, а только намекнуть — заумная характеристика: он какой-то эдакий, у него четырехугольная душа, — здесь обычное слово в заумном значении. Сюда же относятся выдуманны<e>² имена и фамилии героев, названия народов, местностей, городов и проч., напр.: Ойле,³ Бляена, Вудрас и Барыба,⁴ Свидригайлов, Карамазов, Чичиков и др. (но не аллегорические, как-то: Правдин,⁵ Глупышкин,⁶ — здесь ясна и определена их значимость).

с) Когда теряют рассудок (ненависть, ревность, буйство).

д) Когда не нуждаются в нем — религиозный экстаз, любовь. (Глосса восклицания, междометия, мурлыканья, припевы, детский лепет, ласкательные имена, прозвища — подобная заумь имеется в изобилии у писателей всех направлений).

5) Заумь пробуждает и дает свободу творческой фантазии, не оскорбляя ее ничем конкретным. От смысла слово сокращается, корчится, каменеет, заумь же — дикая, пламенная, взрывная (дикий рай, огненные языки, пылающий уголь).

6) Таким образом, надо различать три основные формы словотворчества:

I. Заумное — а) песенная, заговорная и наговорная магия.

в) «Обличение (название и изображение) вещей невидимых» — мистика.

с) Музыкально-фонетическое словотворчество — инструментовка,

фактура.

II. Разумное (противоположность его безумное, клиническое, имеющее свои законы, определяемые наукой, а что сверх научного познания — входит в область эстетики наобумного).

III. Наобумное (алогичное,⁷ случайное, творческий прорыв, механическое соединение слов: оговорки, опечатки, ляпсусы; сюда же, отчасти, относятся звуковые и смысловые сдвиги, национальный акцент, заикание, сюсюканье и пр.).

7) Заумь — самое краткое искусство, как по длительности пути от восприятия к воспроизведению, так и по своей форме, например: Кубоа⁸ (Гамсун), Хо-бо-ро⁹ и др.



А. Крученых
читает свои стихи.
Фотомонтаж
Г. Клуциса

8) Заумь — самое всеобщее искусство, хотя происхождение и первоначальный характер его могут быть национальными, например: Ура, Эван — эвое!¹⁰ и др.

Заумные творения могут дать всемирный поэтический язык, рожденный органически, а не искусственно, как эсперанто.

Баку — 1921 г.

¹ Образ из романа норвежского писателя Кнута Гамсуна (1859—1952) «Голод» (1890).

² *В тексте*: выдуманный.

³ Фантастическая страна в поэзии Ф. Сологуба (цикл «Звезда Маир», 1898—1901).

⁴ В стихотворении С. Городецкого «Славят Ярилу» (1905) — Удрас и Барыба.

⁵ Персонаж комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль» (1782).

⁶ Комедийный персонаж фильмов немого кино.

⁷ *В тексте*: аллогичное.

⁸ «Заумное» слово в романе Гамсуна «Голод».

⁹ Начальная строка заумного стихотворения Крученых из его сборника «Замауль. III» (Баку, 1921).

¹⁰ Вакхический возглас.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

НАЗВАНИЯ УЧРЕЖДЕНИЙ

ИМЛИ	Рукописный отдел Института мировой литературы РАН (М.)
ИРЛИ	Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (СПб.)
РНБ	Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (СПб.)
РГАЛИ	Российский государственный архив литературы и искусства (М.)
РГБ	Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (М.)
РГИА	Российский государственный исторический архив (СПб.)

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПЕЧАТИ

<i>Блок</i>	<i>Блок А. А.</i> Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960—1963
<i>Блок ПСС</i>	<i>Блок А. А.</i> Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. — Изд. продолжается
<i>Гоголь</i>	<i>Гоголь Н. В.</i> Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937—1952
<i>Гумилев</i>	<i>Гумилев.</i> Соч.: В 3 т. М., 1991
<i>Достоевский</i>	<i>Достоевский Ф. М.</i> Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1988
<i>Иванов</i>	<i>Иванов В. И.</i> Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1971—1987
<i>Маяковский</i>	<i>Маяковский В.</i> Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955—1961
<i>Пушкин</i>	<i>Пушкин А. С.</i> Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937—1949.
<i>Толстой</i>	Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1951
<i>Тургенев. Соч.; Письма</i>	<i>Тургенев И. С.</i> Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. <Соч.: В 12 т.; Письма: В 18 т.>. 2-е изд., испр. и доп. М., 1978. — Изд. продолжается
<i>Чехов. Соч.; Письма</i>	<i>Чехов А. П.</i> Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. <Соч.: В 18 т. Письма: В 12 т.>. М., 1974—1983
<i>ЛН</i>	Литературное наследство. М., 1931. — Изд. продолжается
<i>Ежегодник РО ПД</i>	Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома. Л., 1971. — Изд. продолжается

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

- А. Б., псевд., см. Белый А.
 А. Б., псевд., см. Бенуа А. Н.
 А-ов, псевд. авт. «Пб. газ.» (1898) 84
 Аввакум (1620(1621?) — 1682), протопоп, один из первых деятелей старообрядческого движения, писатель-полемист 636, 638
 Августин Блаженный, св. (Aurelius Sanctus Augustinus; Аврелий Августин; 354—430), теолог, философ, проповедник 272, 280
 Аверкиев Дмитрий Васильевич (1836—1905), прозаик, драматург, театр. критик, публицист 39, 59
 Аверченко Аркадий Тимофеевич (1881—1925), писатель, драматург, театр. критик 682, 710
 Аврелий, псевд., см. Брюсов В. Я.
 Авсоний Децим Магн (Decimus Magnus Ausonius; ок. 310—394), поэт, ритор-преподаватель, грамматик 865, 868
 Агеев Александр Леонидович (1956—2008), литературовед, лит. критик, поэт, эссеист 530, 578
 Адамантова Вера А., соврем. кан. лит. критик 578, 580, 582
 Адамов Е. (наст. имя и фам. Евгений Александрович Френкель; 1881—?), публицист, преподаватель 755
 Адамович Георгий Викторович (1892(1894?)—1972), поэт, лит. критик; переводчик 533, 614
 Адрианов Сергей Александрович (1871—1942), лит. критик, публицист, ист. лит., переводчик 299
 Азадовский Константин Маркович, соврем. литературовед 96, 552,
 Айхенвальд Юлий Исаевич (в тексте: Эйхенвальд; 1872—1928), лит. критик, переводчик 312, 772, 774
 Аксенов Иван Александрович (1884—1935), поэт, лит. и худ. критик, переводчик 690
 Александр Македонский (Alexander Magnus; 356—323 до н. э.), царь Македонии, полководец 149, 151
 Александров Анатолий Александрович (1861—1930), журналист, поэт, издатель, редактор 24
 Алексеев Михаил Павлович (1896—1981), литературовед 120
 Алексей Петрович (1690—1718), царевич, сын Петра I 455
 Альбов Михаил Нилович (1851—1911), писатель 60
 Альма-Тадема Лоуренс (Alma-Tadema; 1836—1912), голланд. и англ. художник 73
 Альтман Натан Исаевич (1889—1970), художник, скульптор, иллюстратор 685

* Сведения об авторах манифестов содержатся на страницах, выделенных жирным шрифтом курсивом. Не аннотируются имена в подписях к иллюстрациям.

- Альфонсов Владимир Николаевич (1931—2011), филолог
 Амвросий, св. (в миру Александр Михайлович Гренков; 1812—1891), иеромонах, старец Оптиной Пустыни 361, 364
 Аменхотеп (Аменхотен) III, египет. фараон, правил ок. 1388—1351 до н. э. 207
 Амфитеатров Александр Валентинович (1862—1938), писатель, публицист, драматург, лит. и театр. критик 98, 626, 704, 873
 Андерсен Ханс Кристиан (Andersen; 1805—1875), дат. писатель, поэт 67, 69, 484, 594, 599
 Андреев Василий Андреевич (псевд. В. Андр.; ? — после 1908), коммерсант, один из основателей монархич. организации «Союз Русского Народа» 812, 817
 Андреев Леонид Николаевич (1871—1919), писатель, драматург, публицист 127, 129, 130, 179, 226, 240, 242, 246, 249, 294, 450, 580, 582, 710—713, 732
 Андреевский Сергей Аркадьевич (1847—1918), поэт, писатель, переводчик, адвокат 60, 95, 96
 Андреевич, псевд., см. Соловьев Е. А.
 Анжелико (Fra Beato Angelico; в миру Гвидо ди Пьетро; в монашестве фра Джованни да Фьезоле по прозвищу Беато Анжелико; ок. 1400—1455), итал. живописец 345, 450
 Аникеева В. Н. 608
 Аничков Евгений Васильевич (1866—1937), историк литературы, фольклорист, писатель 153, 176
 Анна Стюарт (Anne Stuart; 1665—1714), королева Англии и Шотландии (с 1702) 31
 Анненков Павел Васильевич (1812 или 1813—1887), лит. критик, мемуарист, пушкинист 548
 Анненский Валентин Иннокентьевич (псевд. Кривич; 1880—1936), поэт, мемуарист, сын И. Ф. Анненского 544, 550
Анненский Иннокентий Федорович (1855—1909) 152, 299, 529, **532—535**, 541—550, 552—554, 561, 562, 565, 567, 569, 570, 572, 573, 621, 622, 627, 639, 645, 660, 661, 669, 670, 675, 677, 678, 872
 Антиох 886
 Антоний Падуанский, св. (1195—1231), монах-францисканец, проповедник 592
 Антоновский Юлий Михайлович (1857—1913), писатель, переводчик 261, 390, 422, 504
 Апеллес (ок. 370—306 до н. э.), греч. художник 548
 Апетян Заруи Апетовна (1910—1990), музыковед 391
 Аполлодор Афинский (ок. 180—после 120 до н. э.), греч. грамматик, автор «Библиотеки» — собрания мифов древнего мира 570
 Аполлоний Родосский (ок. 295—после 247 до н.э.), греч. поэт 750
 Апулей Луций (Lucius Apuleius; ок. 125—после 170), рим. философ, ритор, писатель 590
 Арельский, псевд., см. Грааль Арельский

Аренс Алексей Жанович, соврем. писатель 647

Ариабхатта (476–550), инд. астроном, математик 791, 794

Аристарх, псевд., см. Сторицын П. И.

Аристотель (384–322 до н. э.), греч. философ и ученый 110, 121, 260, 264, 282, 513, 762, 791, 880, 883

Аркадский Л., псевд., см. Бухов А. С.

Аркос Жан Рене (1881–1959), франц. писатель, журналист 638

Артабан В., псевд., см. Петров Г. С.

Архипов Евгений Яковлевич (1882–1950), библиограф, критик, поэт 579

Арцыбашев Михаил Петрович (1878–1928), писатель, драматург, публицист 546, 827

Асеев Николай Николаевич (1889–1963), поэт 690–692, 775, 777, 778, 876–878, 883

Асселино Франсуа Александр Шарль (Asselineau; 1821–1874), франц. историк лит., лит. критик 619, 626

Ауслендер Сергей Абрамович (1886–1937), прозаик, драматург, лит. критик 529, 592, 601

Афанасьев Александр Николаевич (1826–1871), фольклорист, историк, литературовед 684

Афанасьев Леонид Николаевич (1863–1920), поэт 814, 817

Ахматова Анна Андреевна (рожд. Горенко; 1889–1966), поэт 533, 544, 548, 611, 643, 644, 646, 673, 693, 707, 867, 869

Ашвагхоша (I-II(?) в.н.э.), инд. поэт, драматург, философ 152, 203

Ашукин Николай Сергеевич (1890–1972), историк рус. лит., лит. критик, поэт 103

Багно Всеволод Евгеньевич, соврем. литературовед 246

Базиль Жан Фредерик (Bazille; 1841–1870), франц. художник 183

Байрон Джордж Ноэл Гордон, лорд (Вугон; 1788–1824), англ. поэт, драматург 45, 46, 55, 109, 176, 294, 390, 448, 453, 484, 616, 871

Бакалович Степан Владиславович (наст. имя Стефан-Александр; 1857 – не ранее 1936 или 1947), художник, 73

Бакст Лев Самойлович (наст. фам. Розенберг; 1866–1924), художник 70, 82, 455, 529, 531, 553

Бакунин Михаил Александрович (1814–1876), революционер, идеолог и теоретик анархизма 312

Балашов Абрам Абрамович, старообрядческий иконописец, в 1913 г. изрезавший картину И. Е. Репина «Иван Грозный убивает своего сына» 776, 778

Балтрушайтис Юргис Казимирович (1873–1944), поэт, переводчик, дипломат 179, 180, 183

Бальзак Оноре де (Balzac; 1799–1850), франц. писатель 73, 106, 110, 139, 156, 265, 266, 279, 573, 574, 580, 581, 590, 592, 594, 597

Бальмонт Константин Дмитриевич (1867–1942) 9, 15, 65, 69, 97, 124, 125, 127, 129,

147, **152–154**, 174–177, 182–184, 186, 196, 197, 201, 203–207, 223–225, 227, 246, 301, 320, 337, 344, 370, 389, 464, 474, 475, 479, 482–484, 496, 534, 541, 542, 550, 552, 562, 567, 596, 600, 640, 655, 656, 659, 660, 669, 710–712, 732, 795, 796, 836, 865

Бальтасар Карлос Габсбург, принц Астурийский (Baltasar Carlos de Austria; 1629–1646), сын исп. короля Филиппа IV 183

Банвиль Теодор, де (Banville; 1823–1891), франц. поэт, драматург, лит. критик 634, 637

Баратынский Евгений Абрамович (1800–1844), поэт 54, 60, 138, 140, 143, 212, 237, 244, 249, 286, 291, 655–657, 660, 867, 868, 871, 874

Барбе д’Оревилль Жюль Амеде (Barbey d’Aureville; в тексте: Барбэ; 1808–1889), франц. писатель 574, 581

Баррес Ваггйс; Батюшков Константин Николаевич (1787–1955), поэт 250, 871

Башкин Василий Васильевич (1880–1909), поэт, прозаик 873

Башкирцева Мария Константиновна (1860?–1884), художник, автор «Дневника» 14

Бах Иоганн Себастьян (Bach; 1685–1750), нем. композитор 374, 648, 651

Баян (Боян), возможно, ист. лицо, придворный певец рус. князей XI в. 208, 455

Беато Анжелико см. Анджелико

Бедекер Карл Baedeker; 1859), нем. издатель путеводителей; его фамилия стала нарицательной для этого вида изданий 146, 147, 323, 337

Безант Анни (Besant; рожд. Вуд; 1847–1933), теософ, основатель масонских лож в Англии, писатель 339

Безродный Михаил Владимирович, соврем. литературовед 310, 505, 506

Бейлис Менахем Мендель (1874–1934), приказчик из Киева, обвиненный в ритуальном убийстве ребенка и оправданный судом (1913) 601

Белинский Виссарион Григорьевич (1811–1848), лит. критик, публицист 15, 36, 85, 120, 351, 355

Беллини Джованни (Bellini; ок. 1430–1516), итал. художник 332

Белый Андрей (1880–1934) 4, 8, 11, 13, 58, 69, 92, 97, 149–151, 154, 180, 182–184, 220, 236, 244–246, 249, 261, 278, 280, 293, 298, 299, 301, 310, 312, 313, 319, 321, 322, 330, 332, 333, 336, 339, 342–344, **356–358**, 363, 364, 368, 369, 389–391, 407, 408, 420–424, 430, 433, 445, 450, 451, 455, 456, 465, 467, 468, 475, 478, 480, 482, 483, 496, 504–507, 523, 528, 541, 550, 552, 566, 573, 579, 591, 593, 615, 625, 640, 645, 651, 660, 665, 677, 693, 696, 697, 707, 855, 860, 890

Белькинд Елена Львовна, соврем. литературовед 299, 445

Беляев Юрий Дмитриевич (1876–1917), драматург, театр. критик, писатель, журналист 598

Бем Альфред Людвигович (1886–1945?), историк лит.,

- обществ. деятель рус. Зарубежья 675, 676
- Бенкендорф Александр Христофорович, гр. (1781 или 1783–1844), ген.-адъютант, начальник III Отделения Его Имп. Величества канцелярии, шеф Корпуса жандармов 347
- Бенуа Александр Николаевич (псевд. А. Б.; 1870–1960), художник, историк искусства 70, 82, 83, 85, 299, 321, 421, 529, 561, 706, 730, 733, 874
- Берг Федор Николаевич (1839–1909), поэт, писатель, переводчик, ред. журн. и газет 24
- Бергсон Анри (Bergson; 1859–1941), франц. философ 551, 562, 563, 583, 653, 661, 662, 676
- Берд Роберт (Bird), соврем. америк. литературовед 263, 280
- Бердяев Николай Александрович (1874–1948), философ, литератор, обществ. деятель 35, 69, 696
- Бердяев Сергей Александрович (псевд. С. З.; 1860 – 1914), поэт, писатель, театр. критик, переводчик, брат Н. А. Бердяева 93
- Березкин Александр Михайлович, соврем. литературовед 564, 579, 582–584
- Берендеев, псевд. автора газ. «Нов. время» (1912) 755
- Беренштейн Ефим Павлович, соврем. литературовед, поэт, переводчик 154, 205
- Бернарден де Сен-Пьер Жак-Анри (Bernardin de Saint-Pierre; 1737–1814), франц. писатель, путешественник 227, 247
- Бетховен Людвиг, ван (Beethoven; 1770–1827), нем. композитор 106, 114, 122, 199, 208, 255, 256, 261, 374
- Блме Якоб (Вцһте; 1575–1624), нем. теософ, мистик 31, 125, 266, 279, 341, 441, 499, 506
- Бибихин Владимир Вениаминович (1938–2004), философ, филолог, переводчик 263
- Бисмарк Отто, фон, кн. (Bismarck; полн. имя и фам. Отто Эдуард Леопольд фон Шёнхаузен; 1815–1898), герман. гос. деятель 886
- Блейк Уильям (Blake; в тексте: Блек, Блэк; 1757–1827), англ. поэт, мистик, художник 31–34, 158, 241, 249
- Блеклов Н. поэт-лучист 733
- Блок Александр Александрович (1880–1921)** 11, 12, 58, 65, 87, 97, 146–151, 153, 179, 180, 182–184, 211, 227, 231, 241, 244, 282, 293, 297–299, 301, 302, 310, **312–315**, 320–322, 327, 328, 331–345, 352–355, 363, 364, 375, 383, 389, 390, 413, 423, 425, 426, 428, 430, 433, 439–441, 445, 447, 450–452, 455–457, 465–467, 475, 480, 482, 496, 505–507, 532, 533, 541, 543, 552, 562, 565, 566, 571, 572, 581, 611, 622, 627, 637, 640, 643, 645, 652, 660, 675, 682, 699, 710, 713, 772, 835, 836, 871, 872, 895
- Блок Любовь Дмитриевна (рожд. Менделеева; 1881–1939), актриса, мемуаристка, жена А. А. Блока 11
- Блэк В. см. Блейк У.
- Бобров Сергей Павлович (1889–1971), поэт, писатель, переводчик, стиховед, художник, математик 690, 691, 702, 870, 871, 873–878, 890
- Боборыкин Петр Дмитриевич (1836–1921), писатель, драматург, журналист 60
- Богаевский Константин Федорович (1872–1943), живописец-пейзажист и график 553
- Богданович Татьяна Александровна (рожд. Криль; 1872–1942), писатель, переводчик, родственница И. Ф. Анненского 545
- Богомоллов Николай Александрович, соврем. литературовед 94, 119, 150, 258, 333, 337, 339, 344, 430, 530, 586, 614, 626
- Бодлер Шарль (Baudelaire; в тексте: Бодлэр; 1821–1867), франц. поэт, писатель, переводчик 7, 10, 26, 31, 35, 41, 45, 59, 80–82, 109, 110, 112, 119, 121, 122, 139, 156, 158, 159, 161, 163, 167, 175, 176, 179, 183, 205, 208, 265, 266, 268, 269, 279, 309, 340, 341, 427, 450, 483, 495–498, 504, 632, 633, 653, 678, 814
- Бодуэн де Куртене Иван Александрович (наст. имя Ян Нещислав Игнаций; в тексте: Будуэн де Куртене; 1845–1928), пол. и рус. языковед 753
- Бокль Генри Томас (Buckle; 1821–1862), англ. историк, социолог 674
- Болотов Андрей Тимофеевич (1738–1833), ученый, писатель, педагог 333, 338
- Большаков Константин Аристархович (1895–1938), поэт, прозаик 689, 690, 740, 851
- Бонгард-Левин Григорий Максимович (1933–2008), индолог, историк рус. эмиграции 152, 203
- Борджиа (Borgia), аристократ. род исп. происхождения, игравший значительную роль в истории Италии (XV–XVI вв.) 272
- Божидар (наст. имя и фам. Богдан Петрович Гордеев; 1894–1914), поэт, теоретик и экспериментатор стихосложения 690, 702, 775, 777, 778, 890, 892
- Борзаковский Д., переводчик соч. Ф. Ницше 566
- Борис Годунов (полн. имя: Борис Федорович; ок. 1552–1605), рус. царь (1598–1605) 448, 663
- Боттичелли Сандро (Botticelli; наст. имя Алессандро ди Мариано Филиппи; 1445–1510), итал. художник 450
- Боцяновский Владимир Теофилович (1869–1943), лит. критик, журналист 119, 259
- Боян см. Баян
- Браун Томас (Browne; 1605–1682), англ. писатель, врач 113, 122
- Брик Осип Максимович (наст. имя Иосиф Меерович; 1888–1945), литератор, лит. критик, издатель, сценарист 135
- Брюнетьер Фердинанд (Brunetiere; 1849–1906), франц. критик, историк и теоретик лит. 75, 76
- Брюсов Валерий Яковлевич (1873–1924)** 9, 10, 30, 68, 85, 86, 92, **94–98**, 99, 103, 104, 119–121, 129, 135, 136, 141, 142, 145, 149, 150, 152–154, 163, 174, 175, 179, 180, 182–

184, 220, 226, 227, 242, 246, 247, 251, 258, 259, 261, 262, 279, 280, 298, 299, 312, 319, 321–323, 329, 332, 337, 342, 344, 345, 357, 389, 390, 421, 425, 426, 428–430, 440, 441, 443, 444, 446, 449, 452, 464, 474, 480, 482, 483, 496, 504, 529, 531, 537, 541, 543, 545, 548, 550, 552, 565, 581–583, 586, 592, 594, 613, 620, 621, 627, 631–633, 639, 644, 645, 647, 674, 678, 681, 682, 696, 699, 710, 712, 723, 723, 730, 732, 733, 738, 742, 744, 773, 814, 817, 829, 835, 836, 843, 860, 863, 865, 868, 872, 877, 890, 895

Буало-Депрео Никола (Voileau-Desrigny; 1636–1711), франц. поэт, лит. критик, теоретик классицизма 110, 121, 593

Бугаев Б. Н. см. Белый Андрей

Будуэн де Куртене И. А. см. Будуэн де Куртене И. А.

Булгаков Сергей Николаевич (1871–1944), философ, богослов, священник 93

Булгарин Фаддей Венедиктович (1789–1859), писатель, журналист, издатель 347

Бумлер, псевд., см. Кара-Мурза С. Г.

Бунин Иван Алексеевич (1870–1953), писатель, поэт 320, 537, 541, 547, 681, 682, 710

Буренин Виктор Петрович (псевд. Граф Алексис Жасминов; 1841–1926), поэт, пародист, лит. и театр. критик 53, 60, 123, 319, 322

Бурже Поль Шарль Жозеф (Bourget; 1852–1935), франц. писатель, поэт, лит. критик 106, 120

Бурлюк Владимир Давидович (1886–1917), художник 685, 719, 733, 740, 877

Бурлюк Давид Давидович (1882–1967), художник, поэт, лит. критик 680, 681, 685, 702, 710–716, 718–720, 733, 734, 735, 737, 740, 741, 743, 747–749, 756, 767, 771, 772, 779, 836, 874, 875

Бурлюк Николай Давидович (1890–1920), поэт, писатель, теоретик искусства 680, 711, 713, 715, 716, 719, 734, 743, 747, 749, 752

Бурлюки, семья 712, 742, 847, 872

Бухов Аркадий Сергеевич (псевд. Л. Аркадский; 1889–1937), писатель, фельетонист 810, 816

Бухштаб Борис Яковлевич (1904–1985), литературовед, книговед 480

Быстров Вячеслав Николаевич, соврем. литературовед

Бэкон Фрэнсис (Bacon; 1561–1626), англ. философ, историк, полит. деятель 200, 208, 215, 245

Бюффон Жорж Луи Леклерк, де, гр. (Buffon; 1707–1788), франц. биолог, естествоиспытатель 594

В. С., псевд. автора газ. «Поволж. вестник» (1912) 817

В. Т., псевд. автора газ. «День» (1913) 243

В. Ш., псевд., см. Шершеневич В. Г.

Вагнер Вильгельм Рихард (Wagner; 1813–1883), нем. композитор, музыковед 7, 116, 122, 199, 208, 256, 261, 262, 299, 339, 499, 522, 566, 587, 598

Вакх см. Дионис

Валери Поль (Valéry; полн. имя и фам. Амбруаз Поль Туссен Жюль Валери; (1871–1945), франц. поэт, эссеист 250

Валлотон Феликс (Vallotton; 1865–1925), франц. художник, график 85

Ван Беве Адольф (Van Bever; 1871–1925), франц. лит. критик 552

Ван Гог Винсент (Van Gogh; 1853–1890), голланд. художник 685

Василевский Илья Маркович (псевд. И. Накатов; 1882/83–1938), публицист, беллетрист, 755

Василий Великий (Кесарийский), св. (Basileios Megas (Kaisareias); ок. 330–379), епископ Кесарии Каппадокийской, богослов, философ 636, 638

Васнецов Аполлинарий Михайлович (1856–1933), художник, ист. пейзажист, театр. художник, искусствовед 693, 765

Васнецов Виктор Михайлович (1848–1926), художник, архитектор, основатель «неорусского стиля», иллюстратор 693, 765, 771

Вассерман Август Пауль, фон (Wassermann; 1866–1925), нем. микробиолог и иммунолог 701, 877

Вега Карлио Лопе Феликс, де (Vega Carpio; 1562–1635), итал. драматург 156, 174

Вейнингер Отто (Weininger; 1880–1903), австр. философ 205

Веласкес де Сильва Диего Родригес (Velazquez; 1599–1660), исп. художник 178, 183, 253

Венгер Антоний (Wenger; 1919–2009), франц. богослов, византолог, литератор, иеромонах 447

Венгеров Семен Афанасьевич (1855–1920), историк лит., библиограф 14, 120, 145, 153, 176, 248, 259

Венгерова Зинаида Афанасьевна (1867–1941) 25, 34, 249

Вербицкая Анастасия Алексеевна (1861–1928), писатель, драматург 598, 732, 733, 872, 873

Вергилий Публий Марон (Vergilius Publius Maro; 70–19 до н. э.), рим. поэт 338, 342, 448

Верди Джузеппе Фортунато Франческо (Verdi; 1813–1901), итал. композитор 780

Вересаев Викентий Викентьевич (наст. фам. Смилович; 1867–1945), писатель, публицист 873

Верещагин Василий Васильевич (1842–1904), художник 766

Верлен Поль Мари (Verlaine; в тексте: Верлэн; 1844–1896), франц. поэт 7, 8, 25, 27, 29, 31, 38, 138, 140, 142, 159, 163, 178, 180, 183, 184, 205, 210, 223, 230, 231, 244, 246, 247, 267, 279, 427, 483, 495, 569, 579, 615, 625, 643, 652, 677, 860, 868

Вернер И. И. 92

Верхарн Эмиль (Verhaeren; в тексте: Верхарэн; 1855–1916), бельг. поэт 139, 147, 172, 177, 180, 184, 226, 246, 429, 443, 483, 484, 495, 504, 582, 746, 749, 832, 866

Верховский Юрий Никандрович (1878–1956), поэт, переводчик, историк лит. 244,

Веселовский Александр Николаевич (1836–1906), литературовед, историк лит. 251, 676, 759, 762–765

Веселовский Алексей Николаевич (1843–1918), филолог, исследователь западноевроп. лит. 25

Беталис С., псевд., см. Гольцев В. А.
Вийон Франсуа (Villon; наст. фам. Монкорбье или де Лож; в тексте: Виллон; 1431 (1432?) — после 1463), франц. поэт 630, 631, 633, 654, 657, 660
Виллих Хайде (Willich), соврем. нем. литературовед 482
Вильдрак Шарль (Vildrac; наст. фам. Мессаже; 1882—1971), франц. поэт 638
Вилье де-Гриффин Ф. см. Вьеле-Гриффин Ф.
Вилье де Лиль Адан Филипп Огюст Матиас, гр. (Villiers de l'Isle Adam; 1838—1889), франц. поэт, писатель, драматург 31, 159, 495, 554, 556, 566, 560, 562, 572, 566, 568, 572, 579
Вилькина Людмила Николаевна (в замуж. Виленкина; 1873—1920), поэт, писатель, переводчик 122, 174, 422
Виндельбанд Вильгельм (Windelband; 1848—1915), нем. философ, историк философии 507
Вине Роберт (Wiene; 1873—1938), нем. актер, кинорежиссер 608
Виноградов Николай Дмитриевич (1868-1936?), философ 280
Владимир I Святославич, св. (ок. 960—1015), вел. кн. Киевский, «креститель Руси» 453, 454
Владимирова Анна Игоревна, соврем. литературовед 579, 580, 582, 583
Волжский А. С., псевд., см. Глинка-Волжский А. С.
Волконский Сергей Михайлович, кн. (1863—1937), писатель, лит. и худ. критик, театр. деятель, мемуарист 233, 248
Волошин Максимилиан Александрович (1877—1932) 153, 259, 340, 344, 529, 531, 534, **551—554**, 561-573, 578—584, 594, 713
Вольнов Иван Егорович (псевд. И. Вольный; 1885—1931), писатель, лит. критик 119
Вольтер (Voltaire; наст. имя и фам. Франсуа Мари Аруэ; 1694—1778), франц. философ, писатель 72, 250, 536, 591, 627, 871
Вольф Маврикий Осипович (1825—1883), издатель, книготорговец 182
Вольфинг, псевд., см. Метнер Э. К.
Вольнский Аким Львович (1861—1926) 10, **14—16**, 23, 24, 84, 92, 562
Вордсворт Уильям (Wordsworth; 1770—1850), англ. поэт 163
Врубель Михаил Александрович (1856—1910), художник, скульптор 293, 301, 316, 325, 327, 329, 330, 336, 339, 340, 342, 343
Вьеле-Гриффин Франсис (Viell-Griffin; в тексте: Вильеде-Гриффин; 1864—1937), франц. поэт, 147, 270, 280, 429, 430
Г.-А., псевд., см. Грааль-Арельский
Г-н, псевд. авт. газ. «Виленск. курьер» (1914) 203
Габриак Черубина, де, псевд., см. Дмитриева Е. И.
Гаварни Поль (наст. имя и фам. Сюльпис Гийом Шевалье; 1804—1866), франц. график, карикатурист 139
Гад Петер Урбан (Gad; 1879—1947), дат. режиссер, драматург, теоретик кино 245

Гаер Г., псевд., см. Шершеневич В. Г.
Гайденко Пиама Павловна, соврем. философ 447
Галанина Юлия Евгеньевна, соврем. литературовед 242
Галахов Вас., псевд., см. Гиппиус Вас. В.
Галина Г. А. (наст. имя и фам. Глафира Адольфовна Ринкс; 1870 (1873?)—1942), поэт, детский писатель, переводчик 596, 600
Гамсун Кнут (Hamsun; наст. фам. Педерсен; 1859—1952), норвеж. писатель 159, 495, 893
Гант д'Орсайль Ж., псевд., см. Гнедов В.
Гардзонио Стефано (Garzonio), соврем. итал. литературовед 447
Гарнак Адольф, фон (Harnack; 1851—1930), нем. теолог, историк церкви 337
Гартман Эдуард фон (Hartmann; 1842—1896), нем. философ 7, 393, 394, 421
Гаршин Всеволод Михайлович (1855—1888), писатель, поэт, худ. критик 48—53, 58, 60
Гаспаров Борис Михайлович, соврем. лингвист, литературовед, музыковед 593
Гаспаров Михаил Леонидович (1935—2005), стиховед, историк антич. лит., переводчик 121
Ганфиз см. Гафиз
Гауптман Герхарт Иоганн Роберт (Hauptmann; 1862—1946), нем. драматург, писатель 226, 246, 366, 369, 450
Гаусс Иоганн Карл Фридрих (Gauss; 1877—1855), нем. математик, астроном, физик 776, 778
Гафиз (Хафиз) Ширази (в тексте: Ганфиз; 1326—1390), персид. поэт 791, 794
Гверчино (Guercino; наст. имя и фам. Джованни Франческо Барбьери; 1591—1666), итал. художник 84
Гебель Иоганн Петер (Hebel; 1760—1826), нем. поэт, писатель, педагог 762, 764
Гегель Георг Вильгельм Фридрих (Hegel; 1770—1831), нем. философ 431, 445, 457, 458, 499
Гейне Христиан Иоганн Генрих (Heine; 1797—1856), нем. поэт, писатель, публицист 102, 227, 313, 796
Гейсманс Ж. К. см. Гюисманс Ж. К.
Геккерн Ш. см. Дантес Геккерн Ж. Ш.
Гельвеций Клод Адриан (Helvétius; 1715—1771), франц. философ 547
Гендель Георг Фридрих (Händel; 1685—1759), нем. композитор, органист 374
Геннекен Э. см. Эннекен Э.
Георге Стефан (George; наст. имя и фам. Генрих Абелес; 1868—1933), нем. поэт, переводчик 147, 483, 495
Гераклит Эфесский (ок. 540—480 до н. э.), греч. философ 192, 207, 263, 287, 506, 558, 561, 569, 570
Герасимов Юрий Константинович (1923—2003), литературовед 211
Герцен Александр Иванович (1812—1870), писатель, философ, обществ. деятель 61, 63, 67—69, 133, 820, 827
Герцык Аделаида Казимировна (1874—1925), поэт, писатель,

переводчик, лит. критик 181, 184

Гершензон Михаил Осипович (1869–1925), историк рус. лит. и обществ. мысли, публицист, писатель, переводчик 667, 677

Гесиод (ок. 700(?) до н.э.), греч. поэт 308, 311

Гессен Сергей Иосифович (1881–1962), философ, публицист 505, 507, 563, 583

Гёте Иоганн Вольфганг фон (Goethe; 1749–1832), нем. поэт, писатель, философ 7, 39–41, 48, 55, 58, 147, 148, 164, 176, 227, 244, 266–268, 271, 273, 279, 291, 293, 301, 309, 343, 371, 389, 396, 397, 426, 427, 432, 443, 445, 448–451, 471, 491–493, 504, 507, 540, 550, 555, 560, 562, 564, 565, 572, 574, 581, 582, 587, 595, 597, 632, 671, 678

Гиль Рене (Ghil; наст. фам. Гильбер; 1862–125), франц. поэт, теоретик стиха 7, 205, 483, 495, 552

Гиндин Сергей Иосифович, соврем. лингвист 99, 103, 135

Гинзбург Лидия Яковлевна (1902–1990), литературовед, лит. критик, мемуарист 684

Гинцбург Илья Яковлевич (1859–1939), скульптор 761, 764

Гишпиус Василий Васильевич (псевд. Вас. Галахов; 1890–1942), поэт, переводчик, лит. критик, литературовед 610, 611, 646

Гишпиус Владимир Васильевич (1876–1941), поэт, прозаик, критик, педагог 243, 645

Гишпиус Зинаида Николаевна (в замуж. Мережковская; псевд. Антон Крайний; 1869–1945), поэт, прозаик, лит. критик 9, 10, 15, 36, 65, 68, 69, 84, 86, 91–93, 95, 150, 163, 179, 183, 211, 241, 246, 293, 312, 313, 342, 363, 364, 439, 446, 452, 456, 463, 464, 474–476, 478, 479, 481, 591, 678, 836, 837, 863

Гиппократ (ок. 460–370 до н. э.), греч. врач 590, 594

Глинка-Волжский Александр Сергеевич, (наст. фам. Глинка, псевд. Волжский; 1878–1940), критик, историк лит. 175

Глухова Елена Валерьевна, соврем. литературовед 343

Гнедов Василиск (наст. имя Василий Иванович; псевд. Жозефина Гант д'Орсайль; 1890–1978), поэт 686, 688, 732, 762, 818, 826, 832, 835, 838, 841

Гнесин Михаил Фабианович (1883–1957), композитор, педагог, муз. деятель 719, 720

Гоген Поль (Gauguin; 1848–1903), франц. художник, скульптор 134, 750, 751

Гоголь Николай Васильевич (1809–1852), писатель, драматург 4, 15, 44, 91, 92, 106, 110, 136, 140, 142, 215, 222, 227, 247, 281, 291, 314, 330, 353, 355, 371, 423, 439, 448, 451, 473, 474, 480, 539, 549, 645, 699, 714, 738, 749, 759, 769, 772, 893, 895

Гойя Франсиско Хосе, де (Гоуа; полн. фам. Гойя-и-Лусьентес; 1746–1828), исп. художник 228, 247, 594, 599

Голенищев-Кутузов Арсений Аркадьевич, гр. (1848–1913), поэт, писатель 60, 412, 423

Голубкина Анна Семеновна (1864–1927), скульптор, художник 554

Гольц А. см. Хольц А.

Гольцев Виктор Александрович (псевд. С. Веталис; 1850–1906), публицист, лит. критик, журналист 24, 368

Гольцев Виктор Викторович (1901–1955), лит. критик, литературовед 354

Гомер (ок. VIII до н.э.), греч. поэт, который считается автором поэм «Илиада» и «Одиссея» 616, 635, 669, 674

Гонкур, де (Goncourt), франц. писатели, братья Жюль (1830–1870) и Эдмон (1822–1896) 260, 574, 578, 581

Гончаров Иван Александрович (1812–1891), писатель 36, 41, 43–45, 48, 56, 58, 759, 764

Гончарова Н. Н. см. Пушкина Н. Н.

Гончарова Наталия Сергеевна (1881–1962), художник, театр. художник, иллюстратор 601, 685, 739, 740, 872, 874

Гораций (Quintus Horatius Flaccus; полн. имя: Квинт Гораций Флакк; 65–8 до н.э.), рим. поэт 303, 307, 310, 311

Гордеев Б. П. см. Божидар

Горемыка М., псевд., см. Леонов М. Л.

Горнунг Лев Владимирович (1902–1993), поэт, фотограф, мемуарист 676

Горнфельд Аркадий Георгиевич (1867–1941), литературовед, лит. критик, переводчик, журналист 210, 757, 764

Городецкий Сергей Митрофанович (1884–1967), поэт 180, 181, 275, 278, 280, 281, 299, 319, 320, 322, 449, 452, 455, 478, 565, 578, 579, 582, 609–614, 627, 632, 634, 637, 644–646, 651–653, 673, 678, 684, 743, 744, 872, 893, 894

Горький Максим (наст. имя и фам. Алексей Максимович Пешков; 1868–1936), писатель 36, 242, 317, 322, 539, 541, 549, 624, 681, 682, 691, 710, 732, 820, 822, 827

Готье Теофиль (Gautier; 1811–1872), франц. поэт, писатель, лит. критик 81, 101, 137, 138, 142, 487, 504, 531, 551, 565, 625, 631, 633, 634, 643, 646

Гофман Виктор Викторович (1884–1911), поэт, писатель, журналист 5

Гофман Модест Людвигович (1887–1959) 5, 153, 261, 452, 478

Гофман Эрнст Теодор Амадей (Hoffmann; в тексте: Гофманн; 1776–1822), нем. писатель, композитор, художник 484, 589, 674, 762

Гофмансталь Гуго, фон (Hofmannsthal; 1874–1929), австр. драматург, поэт, писатель 139, 147, 210

Грабарь Игорь Эммануилович (1871–1960), художник, искусствовед, реставратор 83

Грааль-Арельский (наст. имя и фам. Стефан Стефанович Петров; псевд. Арельский, Г.-А.; 1888 (1889?) –1938?), поэт, писатель 686, 687, 801, 803, 806, 811, 817, 830, 834, 835

Грачева Алла Михайловна, соврем. литературовед

Гречишкин Сергей Сергеевич (1948–2009), литературовед, поэт 150, 430, 528, 530, 586

Гречнев Вячеслав Яковлевич, соврем. литературовед 580

Грибоедов Александр Сергеевич (1795–1829), писатель, драматург 215, 458, 479, 565

Григорий Нисский, св. (335– после 394), епископ, богослов, философ 638

Григорьев Аполлон Александрович (1822–1864), поэт, лит. критик 15, 458, 459, 479

Грильпарцер Франц (Grillparzer; 1791–1872), австр. поэт, драматург 107, 121

Гримм Якоб Людвиг Карл (Grimm; 1785–1863), нем. филолог, лингвист, фольклорист 762

Гришунин Андрей Леопольдович, соврем. литературовед 364

Гроссе Эрнст (Grosse; 1862–1927), нем. этнограф, искусствовед 762, 764

Грот Николай Яковлевич (1852–1899), философ, психолог 23

Грот Яков Карлович (1812–1863), филолог, историк лит. 142, 601

Грузинов Иван Васильевич (1893–1942), поэт 748

Грякалова Наталия Юрьевна, соврем. литературовед 614

Гумбольдт Вильгельм фон (Humboldt; 1767–1835), нем. филолог, языковед, философ 705

Гумилев Николай Степанович (1886–1921), поэт 142, 310, 529, 531, 533, 538, 544, 564, 565, 578, 609–615, 624–627, 631–634, 637, 638, 641–647,

651, 652, 660, 661, 673, 676, 678, 681, 684, 743, 744, 895

Гуревич Любовь Яковлевна (1866–1940) 10, 14–15, 24

Гурмон Жан, де (Gourmont; 1877–1928), франц. писатель, лит. критик 582

Гурмон Реми, де (Gourmont; 1858–1915), франц. писатель, поэт, эссеист, лит. критик, брат Ж. де Гурмона 545

Гуро Елена (Элеонора) Генриховна (1877–1913), поэт, писатель, художник 680, 681, 685, 692, 705, 715, 716, 724, 725, 729, 733, 734, 740, 762, 872

Гутенберг Иоганн (Gutenberg; между 1397–1400 –1468), нем. ремесленник, изобретатель книгопечатания 131

Гюго Виктор Мари (Hugo; 1802–1885), франц. писатель 26, 31, 573, 580

Гюисманс Жорис Карл (Huysmans; наст. имя Шарль Мари Жорж; в тексте: Гейсманс; (1848–1907), франц. писатель 25, 159, 427, 483, 495, 504, 653, 816, 817

Гуйо Жан Мари (Guyau; 1854–1888), франц. философ 108, 122

Гюрэ Жюль (Huret; 1864–1891), франц. журналист, лит. критик 38

Д’Аннунцио Габриэле (d’Annunzio; 1863–1938), итал. писатель, поэт, драматург 127

Д’Арк Жанна, см. Жанна д’Арк

Да Винчи Л., см. Леонардо да Винчи

Давыдова Александра Аркадьевна (рожд. Горожанская, 1848–

1902), издатель журн. «Мир Божий» 15

Даль Владимир Иванович (1801–1872), писатель, лексикограф, этнограф 546, 591, 669

Далькроз Э. см. Жак-Далькроз Э.

Дамблон Селестен (Dembлон; 1859–1924), бельг. социалист, историк лит. 245

Данилевский Николай Яковлевич (1822–1885), социолог, публицист, естествоиспытатель 122, 312, 322, 421

Даниель Арно (Daniel; в тексте: Даниэль; кон. XII в.), провансал. трубадур 762, 764

Данте (Дант) Алигьери (Dante; 1265–1321), итал. поэт 46, 82, 184, 254, 255, 260, 267, 304, 305, 311, 329, 334–336, 338, 342, 426, 443, 595, 599, 612, 616, 618, 626, 635

Дантес Геккерн Жорж Шарль, барон (1812–1895), офицер рус. гвардии, француз, в 1837 г. на дуэли смертельно ранил А. С. Пушкина 351, 353

Дарвин Чарльз Роберт (Darwin; 1809–1882), англ. натуралист и путешественник 753

Дарк Иоанна см. Жанна д’Арк

Де Квинси Томас (De Quincey; в тексте: Де-Куинси; 1785–1859), англ. писатель, журналист, мемуарист 158

Де Фриз Хуго (de Vries; 848–1935), голланд. ботаник и генетик 753

Деборд-Вальмор Марселина Фелисите Жозефина (Desbordes-Valmore; наст. фам. Деборд; 1786–1859), франц. поэт 31

Дейссен Пауль (Deussen; 1845–1919), нем. индолог, философ 513

Декарт Рене (Descartes; 1596–1650), франц. философ, математик, естествоиспытатель 125, 262, 804, 805

Делавинь Жан Франсуа Казимир (Delavigne; 1793–1843), франц. поэт, драматург 600

Демель Рихард (Dehmel; 1863–1920), нем. поэт, драматург 127

Демокрит (ок. 470(460?)–360-е гг. до н. э.), греч. философ 192, 207

Демчинский Николай Александрович (1851–1914), писатель, инженер, метеоролог 360, 364

Денисюк Николай Федорович (1864–1917), лит. и муз. критик, певец 129

Державин Гаврила Романович (1743–1816), поэт, гос. деятель 104, 120, 136, 137, 142, 255, 661, 797, 810, 847, 859, 865, 867, 868, 871

Дешарт Ольга Александровна (рожд. Шор; 1894–1978), искусствовед, литературовед, биограф, издатель и редактор сочинений В. И. Иванова 281

Джери Альфредо (XIX– нач. XX в.), антиквар, коллекционер итал. живописи из Флоренции 247

Джиоберти Винченцо (Gioberti; в тексте: Джиоберти; 1801–1852), итал. философ, богослов, полит. деятель 17, 24

Диккенс Чарльз Джон Хаффам (Dickens; 1812–1870), англ.

писатель 43, 46, 110, 156
Дикс Борис (наст. имя и фам. Борис Алексеевич Леман; 1882–1945), поэт, писатель, лит. критик, антрополог 452
Дионисий Ареопагит, св. (? –96 (110?)), греч. философ, писатель, епископ Афин 546, 636, 638
Диц Фридрих Кристиан (Diez; 1794–1876), нем. филолог-романист, лингвист 762, 765
Дмитриев Всеволод Александрович (1889–1919), худ. критик 587
Дмитриев Иван Иванович (1760–1837), поэт, баснописец, гос. деятель 790, 794
Дмитриева Елизавета Ивановна (в замуж. Васильева, псевд. Черубина де Габриак; 1887–1928), поэт, переводчик 553
Добролюбов Александр Михайлович (1876–1945?), поэт 9, 74, 294, 301
Добролюбов Николай Александрович (1836–1861), лит. критик, публицист 15
Долгополов Леонид Константинович (1928–1995), литературовед 97, 696
Долинин Аркадий Семенович (наст. фам. Искоз; 1883–1968), литературовед, 613
Долинский Сергей Д., один из издателей манифеста «Пощечина общественному вкусу» 682, 713
Доменикино (Domenichino; наст. имя и фам. Доменико Цампьерри; 1581–1641), итал. художник 84
Достоевский Федор Михайлович (1821–1881), писатель 4, 14, 16, 35, 36, 41, 45, 47, 48, 50, 51, 54, 56, 63, 73, 85, 90–93, 106, 124–127, 129, 178, 179, 183, 219, 240, 245, 246, 255, 272, 277, 280, 282, 291, 334, 335, 337, 352–355, 359, 363, 364, 371, 387, 391, 422, 423, 446, 471, 536–538, 541, 545–548, 620, 627, 682, 699, 708, 709, 711, 723, 725, 728, 762, 764, 815, 817, 847, 893, 895
Дризен Николай Васильевич, барон (наст. фам. фон дер Остен-Дризен, 1868–1935), театр. критик, историк театра, цензор, ред. 534
Дружинин Александр Васильевич (1824–1864), писатель, лит. критик, переводчик 301
Дубровкин Роман Михайлович, соврем. переводчик, литературовед 311, 445, 504
Дуганов Рудольф Валентинович (1940–1998), литературовед 700
Дудек Анджей, соврем. литературовед 336, 344
Дункан Айседора (Duncan; наст. имя Дора Энджела; 1878–1927), америк. танцовщица, хореограф, мемуарист 210, 231–233, 248
Дурылин Сергей Николаевич (1886–1954), театр. и лит. критик, литературовед, поэт, богослов, педагог 506
Дюамель Жорж (Duhamel; 1884–1966), франц. писатель, поэт, драматург, лит. критик, ред. 638
Дюма Александр, (Dumas; Дюма-отец; 1802–1870), франц. писатель 73, 85, 573, 580

Дюрер Альбрехт (Дьгер; 1471–1528), нем. живописец, рисовальщик, гравер 750, 751
Дягилев Сергей Павлович (1872–1929) 70, 82–85, 455
Дягилев Юрий Павлович (псевд. Юрий Черета; 1878–1957), худ. критик, писатель, военный 93
Евагрий (Эвагрий) Понтийский (ок. 346–399), визант. богослов, философ 341
Евгеньев-Максимов Владислав Евгеньевич (наст. фам. Максимов; 1883–1955), литературовед 92
Евлалия Меридская, св. (? –304), дева-мученица из исп. г. Мерида 664, 676
Евлампиев Игорь Иванович, соврем. философ, культуролог 334
Эврипид (Эврипид; ок. 480 (484?) – 406 до н.э.), греч. поэт, драматург 40, 59, 72, 532, 545, 669, 670, 678
Екатерина II Великая (Ектерина Алексеевна; рожд. Софья Фредерика Августа Анхальт-Цербстская; 1729–1796), рос. имп. (1762–1796) 104, 133, 751
Елачич Вера, один из авт. сб. «Рыкающий Парнас» 741
Епифаний Кипрский (Саламский), св. (ок. 315–403), епископ Кипрский, церков. писатель, проповедник, целитель 344
Ермилова Елена Владимировна, соврем. литературовед 13
Жак-Далькроз Эмиль (наст. фам. Жак; в тексте: Далькроз;

1865–1910), швейц. композитор и педагог 233, 234, 248
Жанна д'Арк, Орлеанская дева, св. (Jeanne d'Arc; в тексте: Иоанна Дарк; ок. 1412–1431), нац. героиня Франции, одна из главнокоманд. Франц. войсками в Столетней войне, 450, 451
Жасминов Алексис, псевд., см. Буренин В. П.
Жилькен Иван (1858–1924), бельг. поэт 495
Жирмунский Виктор Максимович (1891–1971), лингвист, литературовед 204, 531, 533, 586, 610, 613, 614
Жиро Альбер (Giraud; наст. имя и фам. Мари Эмиль Альбер Кайенберг; 1860–1929), бельг. поэт, журналист 495
Жуковский Василий Андреевич (1783–1852), поэт, переводчик 105, 120, 291, 453–455, 457, 458, 467, 867, 869, 871
Заборов Петр Романович, соврем. литературовед 579
Займовский Семен Григорьевич (1868–1950), писатель, переводчик 136
Зайцев Борис Константинович (1881–1972), писатель 179
Зак Лев (Леон) Васильевич (псевд. М. М. Россиянский, Хрисанф; 1892–1980), художник, иллюстратор, поэт 689, 690, 851, 853–857, 860, 861, 864, 868
Замятин Евгений Иванович (1884–1937), писатель 693
Замятнина Мария Михайловна (1865–1919), друг семьи Вяч. И. Иванова 299

Занд Ж. см. Санд Ж.
 Заславский Давид Иосифович (псевд. *Nomunculus*; 1880–1965), публицист, журналист 714
 Зданевич Илья Михайлович (1894–1975), писатель, теоретик рус. авангарда, издатель, художник 600, 601, 685, 692, 876, 878, 885, 889, 890
 Зданевич Кирилл Михайлович (1892–1969), художник, худ. критик, иллюстратор, декоратор 878
 Зевксис (Зевксид) из Гераклеи (род. ок. 464 г. до н.э.), греч. художник 107, 121, 627
 Зелинский Фаддей (Тадеуш) Францевич (*Zielinski*; наст. имя Тадеуш; 1859–1944), литературовед, историк антич. лит. и культуры 251, 533
 Зенкевич Михаил Александрович (1891–1973), поэт, переводчик, мемуарист 610–612, 642, 643, 645, 647, 673
 Зиновьева-Аннибал Лидия Дмитриевна (по первому мужу Шварсалон; 1866–1907), писатель, поэт, лит. критик, жена Вяч. И. Иванова 278
 Зноско-Боровский Евгений Александрович (1884–1954), шахматист, драматург, лит. и театр. критик 150, 430, 530, 541, 627
 Золя Эмиль (*Zola*; в тексте: Золя; 1840–1902), франц. писатель 38, 39, 58, 73, 74, 81, 85, 106, 178, 183, 260, 574, 581
 Зудерман Герман (*Sudermann*; 1857–1928), нем. драматург, романист 106, 120
 И. И. С., псевд. переводчика Ф. Ницше 369
 Ибсен Генрик Юхан (1828–1906), норвеж. драматург и театр. деятель, поэт, публицист 40, 41, 59, 116, 156, 158, 159, 219, 233, 313, 427, 428, 433, 443, 483, 495, 629, 820
 Иван IV Грозный (Иоанн IV Васильевич, 1530–1584), царь (1547–1584) 778
 Иван Иванович (Иоанн Иоаннович; 1554–1581), царевич, сын Ивана IV Грозного 778
 Иванов Вячеслав Всеволодович, соврем. лингвист, переводчик 335
Иванов Вячеслав Иванович (1866–1949) 4, 8, 11, 12, 120, 129, 142, 146–151, 179, 180, 182, 183, 211, 212, 221, 226, 241, 244, 246, **250–251**, 255–264, 278–282, 297–302, 310, 311, 313, 322–334, 336–345, 356, 425, 426, 428, 430, 433, 439–441, 446, 450, 452, 455, 457, 464, 465, 467, 475, 480, 483, 506, 518, 529, 530, 532, 537, 541, 543, 548, 550, 552, 553, 558, 561, 562, 564, 567–571, 573, 579, 581, 582, 585, 599, 601, 609, 617, 621, 625–627, 631, 639, 640, 645, 647, 650–653, 660, 670, 673, 677, 678, 719, 720, 895
 Иванов Георгий Владимирович (1894–1957), поэт, писатель, переводчик 599, 601, 610, 686, 687, 801, 806, 811, 817, 830, 834
 Иванова Евгения Викторовна, соврем. литературовед 24, 25, 95, 354, 548
 Ивановы, семья, 259, 278
 Ивей, псевд., см. Игнатъев И. В.

Ивнев Рюрик (наст. имя и фам. Михаил Александрович Ковалев; 1891–1981), поэт, писатель, переводчик 689, 841, 844, 845, 851
 Игнатъев Иван Васильевич (наст. фам. Казанский; псевд. Ивей; 1892–1914), поэт, критик, теоретик футуризма, издатель 679, 680, 686–688, 732, 778, 809, 810, 812–814, 816, 818, 819, 826, 827, 832, 835–840, 843, 844, 864, 868, 875
 Игорь Святославич (1151–1202), кн. Новгород-Северский (1180–1198), кн. Черниговский (1198–1202) герой «Слова о полку Игореве» 455, 664, 725
 Изгоев Александр (Арон) Соломонович (наст. фам. Ланде; 1872–1935), писатель, публицист, журналист 119
 Измайлов Александр Алексеевич (1873–1921), писатель, критик, пародист 211, 242, 713, 714, 755
 Иоанн Дамаскин, св. (ок. 675– до 753), визант. богослов, философ, поэт, гимнограф 615, 625
 Иоанна Дарк см. Жанна д'Арк
 Искатель жемчуга, псевд. см. Перцов П. П.
 Истомина Евдокия (Авдотья) Ильинична (в замуж. Якунина; 1799–1848), балерина 888
К. Р., псевд., см. Романов К. Р.
 Казанский И. В., псевд., см. Игнатъев И. В.
 Казин Александр Леонидович, соврем. философ, искусствовед 358, 421
 Калам Александр (*Calame*; 1810–1864), швейц. художник 769, 772
 Калидаса (IV–V в.), инд. драматург, поэт 152, 154, 208
 Калитин Николай Иванович. (наст. фам. Никитин; 1902–1966), лит. критик, литературовед 700
 Каллимах (ок. 310–240 до н.э.), греч. поэт 750
 Кальдерон де ла Барка Педро (*Calderon*; 1600–1681), исп. драматург 153, 154, 156, 174
 Каменский Василий Васильевич (в тексте: Каминский; 1884–1961), поэт, прозаик, драматург, мемуарист 680, 681, 685, 694, 705, 747, 748, 762, 764, 772, 779, 889
 Кандинский Василий Васильевич (1866–1944), художник, график, теоретик изобр. искусства 686, 695, 707, 711, 713
 Кант Иммануил (*Kant*; 1724–1804), нем. философ 15, 17, 24, 251, 260, 266, 267, 300, 301, 416, 422, 457, 507, 511, 528, 597, 649, 730
 Кантемир Антиох Дмитриевич, кн. (1708–1744), поэт, дипломат 547
 Кара-Мурза Сергей Георгиевич (псевд. Бумлер, 1878 – не ранее 1913), журналист, краевед 368
 Кареев Николай Иванович (1850–1931), историк, философ, социолог 676
 Карлейль Томас (*Carlyle*; 1795–1881), англ. писатель, историк, философ 37, 58, 78, 85, 312, 758

Карраччи (Carracci), семья итал. художников: Лодовико (1555–1619) и его двоюродные братья Агостино (1557–1602) и Аннибале (1560–1609) 84

Каррьер Эжен (Carrière; 1848–1906), франц. художник 330

Катков Михаил Никифорович (1817 или 1818–1887), публицист, издатель, лит. критик, журналист 24

Келдыш Всеволод Александрович, соврем. литературовед 580, 583

Кентон Рене (Quinton; 1866–1925), франц. биолог 567

Кеплер Иоганн (Kepler; 1571–1630), нем. астроном 791

Кибиров Тимур Юрьевич (наст. фам. Запов), соврем. поэт 119

Киселев Николай Петрович (1884–1965), библиограф, книговед 505

Кирилл, св. (в миру Константин; ок. 827–869), греч. проповедник, просветитель, создатель (с братом св. Мефодием) славянской азбуки 677

Китс Джон (Keats; 1795–1821), англ. поэт 112

Кихней Любовь Геннадьевна, соврем. литературовед 614

Клавдиан Клавдий (Claudius Claudianus; ок. 370– после 404), рим. поэт 448

Клеопатра VII (69–30 до н.э.), царица Египта 331

Клингер Макс (Klinger; 1857–1920), нем. художник, скульптор 114, 122, 123

Клодель Поль (Claudel; 1868–1955), франц. поэт, эссеист, драматург 554, 562, 563, 568, 571, 573, 579

Клюев Николай Алексеевич (1884–1937), поэт, писатель 640, 645

Клюон Иван Васильевич (наст. фам. Ключков; 1873–1943), художник, теоретик искусства 771

Ключевский Василий Осипович (1841–1911), историк 315

Книпович Евгения Федоровна (1898–1988), литературовед, лит. критик, мемуарист 353

Кобылинский Л. Л. см. Эллис

Коваленский Михаил Николаевич (подпись: К-ий; 1871–1923), историк, педагог 368

Ковтун Евгений Федорович (1928–1996), искусствовед 685

Коган Петр Семенович (1872–1932), лит. критик, историк лит., переводчик, 772, 774

Козьменко Михаил Васильевич, соврем. литературовед 482

Койранские, братья: Александр Арнольдович (1884–1968), поэт, писатель, художник, театр. деятель; Борис Арнольдович (1882–1920), юрист, поэт, журналист; Генрих Арнольдович (1883–?), врач-психиатр, поэт, драматург 153

Колау Н., псевд., см. Чернявский Н. А.

Колобаева Лидия Андреевна, соврем. литературовед 13

Колтоновская Елена Александровна (1870–1952), лит. критик 582, 599

Колумб Христофор (Columbus, Colombo, Colon; 1451–1506), исп. мореплаватель 281

Кольридж Самюэл Тейлор (Coleridge; 1772–1834), англ. поэт, критик, философ 634, 637

Кольцов Алексей Васильевич (1809–1842), поэт 645

Комиссаржевская (Коммиссаржевская) Вера Федоровна (1864–1910), актриса 16, 330, 343

Коневской Иван (наст. имя и фам. Иван Иванович Ореус; 1877–1901), поэт, лит. критик 9

Коненков Сергей Тимофеевич (1874–1971), скульптор 705

Кони Анатолий Федорович (1844–1927) юрист, гос. и общ. деятель, литератор 353

Конисси Даниил Петрович (наст. имя Конисси Масутаро; 1862–1940), япон. ученый, переводчик 424

Коновалов Дмитрий Григорьевич (1876–1947), богослов, преподаватель древних языков 732

Конфуций (Кун-цзы; ок. 551–479 до н. э.), кит. философ 420, 424, 791

Кончаловский Петр Петрович (1876–1956), художник 767

Коперник Николай (Copernik; 1473–1543), пол. астроном 17, 134, 791

Коппе Франсуа Эдуар Жоашен (Соррйе; в тексте: Коппэ; 1842–1908), франц. поэт, писатель, драматург 615, 625

Корбьер Тристан (Corbière; наст. имя Эдуар Жоашен; 1845–1875), франц. поэт 31, 136, 874, 875

Коренева Марина Юрьевна, соврем. литературовед 59

Корецкая Инна Витальевна, соврем. литературовед 84, 261, 530

Корнфельд Михаил Германович (1884–1873), журналист, издатель 810, 816

Королева Нина Валериановна, соврем. литературовед 342

Корсаков Николай Иванович (1735–1788), инженер-полковник, руководитель строительства крепости и города Херсон 751, 752

Коровин Константин Алексеевич (1861–1939), живописец, театр. художник 693, 765

Короленко Владимир Галактионович (1853–1921), писатель 105, 762–764

Котляревский Нестор Александрович (1863–1925), историк лит. 353

Котрелев Николай Всеволодович, соврем. литературовед 94, 263, 298, 301, 423, 447, 530

Кочнева Елена Владимировна, соврем. искусствовед 6

Крайний Антон, псевд., см. Гиппиус З. Н.

Крамской Иван Николаевич (1837–1887), художник 77, 85

Кранихфельд Владимир Павлович (1865–1918), лит. критик, публицист, историк лит. 243, 834, 842, 844, 845

Красицкий Сергей Рудольфович, соврем. литературовед

Краснов, Платон Николаевич (1866–1924), писатель, переводчик, лит. критик 103, 104

Кро Шарль (Cros; 1842–1888), франц. поэт, изобретатель 136, 548

Крусанов Андрей Васильевич, соврем. литературовед 686

Крученых Алексей Елисеевич (псевд. Александр Крученых; 1886–1968), поэт 651, 652, 680, 681, 685, 688, 692, 699, 702–707, 710–719, 723, 724, 728, 729, 732–734, 738–743, 749, 754, 756, 762–764, 772, 794, 847, 872–875, 885, 889, 891, 892

Крыжицкий Константин Яковлевич (1858–1910), художник 768, 771

Крылов Иван Андреевич (1769 (1766? 1768?) –1844), баснописец, драматург, журналист 108, 121, 145, 151, 426, 446, 794, 796

Крючков Дмитрий Александрович (1887–1938), поэт, критик, переводчик 533, 686, 818, 819, 826, 832, 836, 840, 844

Кубилай-хан (Хубилай; 1215–1294), великий монгол. хан, внук Чингисхана 789

Кублицкая-Пиоттух Александра Андреевна (рожд. Бекетова, в первом браке Блок; 1860–1923), мать А. А. Блока 342

Кудряшева Н. В., соврем. литературовед 358, 421

Кузмин Михаил Алексеевич (1872–1936) 150, 179–181, 286, 300, 302, 316, 321, 449, 455, 478, 529, 531, 538, 541, 544, 553, 573, 578–580, **585–588**, 593, 594, 598–601, 603, 608, 622, 623, 627, 633, 646, 652, 681, 682, 710–712, 772, 835

Кузнецов Павел Варфоломеевич (1878–1968), живописец, график, театр. худ., 874

Кузнецова Ольга Александровна, соврем. литературовед, 13, 175, 260, 299, 334, 336, 339, 530, 543, 586, 609

Кузьмин Георгий Л., летчик, издатель манифеста футуристов «Пощечина общественному вкусу» 682, 713

Кузьмин М. А. см. Кузмин М. А.

Кузьмина-Караваева Елизавета Юрьевна (рожд. Пиленко, во втором браке Скобцова; в монашестве Мария; 1891–1945), поэт, прозаик, религ. и обществ. деятель 610

Куинджи Архип Иванович (1841–1910), художник 768, 771

Кульбин Николай Иванович (1868–1917), художник, теоретик искусства 685, 696, 717–719, 740, 747, 748, 872, 874

Кумпан Ксения Андреевна, соврем. литературовед 479, 572

Куприн Александр Иванович (1870–1938), писатель 598, 682, 710, 711, 732, 813, 817

Куприяновский Павел Вячеславович (1919–2002), литературовед, мемуарист 24, 174

Купченко Владимир Петрович (1938–2004), журналист, литературовед 553, 562, 569, 572, 582

Курциус Эрнст Роберт (1886–1956), нем. филолог, переводчик, специалист по романским литературам 251

Кушнер Борис Анисимович (1888–1937), поэт, критик, журналист 690

Кюхельбекер Вильгельм Карлович (1797–1846), декабрист, литератор 355

Ла Сизеран Робер, де (La Size-ganne; в тексте: Сизеран; 1866–1932), франц. худож. критик 568

Лавренев Борис Андреевич (наст. фам. Сергеев; 1891–1959), писатель, драматург, публицист 689

Лавров Александр Васильевич, соврем. литературовед 36, 68, 86, 92, 244, 245, 421, 447, 482, 506, 528, 529, 534, 541, 542, 544, 546, 548, 550, 553, 566

Ламартин Альфонс, де (Lamartine; 1790–1869), франц. поэт, писатель, историк, полит. деятель 175

Ландольт, владелец кафе в Женеве в нач. XX в. 259

Ланн Жан Клод (Lanne), соврем. франц. литературовед и переводчик 695

Лансере Евгений Евгеньевич (1875–1946), художник 70, 455

Ларионов Михаил Федорович (1881–1964), художник 685, 739, 740, 747, 767, 872–874

Лаура, возможно, Лаура де Нов (Laura de Noves; в замуж. гр. де Сад (Sade); 1308–1348), возлюбленная поэта Ф. Петrarки 792

Лафорг Жюль (Laforgue; 1860–1887), франц. поэт 136, 280

Ле Дантю Михаил Васильевич (1891–1917), художник 601

Ле Корбюзье (Le Corbusier; наст. имя и фам. Шарль Эдуар Жаннере; 1887–1965), франц. архитектор, дизайнер 706

Лебедев Владимир Васильевич (1891–1967), художник, график, иллюстратор 607, 608

Левая Тамара Николаевна, соврем. искусствовед 686

Левик Вильгельм Вениаминович (1907–1982), литературовед, поэт, переводчик 279

Левин Юрий Иосифович (1935–2010), лингвист, литературовед, математик 614

Ливингстон Давид (Livingstone; 1813–1873), шотланд. миссионер, путешественник, исследователь Африки 870, 874

Левинтон Георгий Ахиллович, соврем. литературовед 570

Левитан Исаак Ильич (1860–1900), художник 707

Ледантю М.В. см. Ле Дантю М. В.

Лейбниц Готфрид Вильгельм, фон (Leibniz; 1646–1716), нем. философ, математик, юрист, дипломат, 95

Лейст Эрнест Егорович (1852–1918), геофизик, метеоролог 364

Лекманов Олег Андершанович, соврем. литературовед 609, 646

Леконт де Лиль Шарль Мари Рене (Leconte de Lisle; 1818–1894), франц. поэт, обществ. деятель 624, 625, 627, 643, 647, 669

Лелевич Г. (наст. имя и фам. Лабори Гилелевич Калмансон; 1901–1945), поэт, лит. критик 205, 298

Леман Б. А. см. Дикс Б.

Лемуан Поль Андре (Lemoine; 1822–1907), франц. поэт 30

Ленин Владимир Ильич (наст. фам. Ульянов; псевд. Н. Ленин; 1870–1924), полит. и гос. деятель, публицист 130–136

Лентулов Аристарх Васильевич (1882–1943), художник 685, 771

Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci; 1452–1519), итал. художник, скульптор, архитектор, ученый 16, 24, 106, 121, 231, 246, 247, 330, 335, 455, 462, 479

Леонов Максим Леонович (псевд. Максим Горемыка; 1872–1929), поэт, журналист 817

Леонтьев Константин Николаевич (1831–1891), писатель, публицист, лит. критик, философ 667, 677

Леото Поль Фирмен Валантен (Lйautaud; 1872–1956), франц. писатель 583

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814–1841), поэт, писатель 45, 46, 137, 144, 145, 164, 220, 227, 231, 247, 254, 260, 291, 301, 307, 308, 311, 316, 330, 332, 336, 338, 343, 344, 375–384, 387, 389–391, 410–412, 417, 418, 423, 424, 458, 465, 479, 620, 626, 627, 714, 726, 736, 740, 776, 847

Лесаж Ален Рене (Lesage; 1668–1747), франц. писатель, драматург 590

Лесков Николай Семенович (1831–1895), писатель, публицист 16, 60, 591, 592

Лённрот Элиас (1802–1884), фин. журналист, собиратель фольклора, врач 207

Лившиц Бенедикт Константинович (наст. фам. Наумович; (1886/87–1938), поэт, переводчик, мемуарист, 311, 600, 647, 680, 681, 695, 702, 711–

713, 715, 716, 720, 723, 734, 742–748, 754–756, 763, 764, 855, 857, 877

Линдер Макс (Linder; наст. имя и фам. Габриэль Максимилиан Лёвьель; 1883–1925), франц. актер-комик 746, 748

Лилиенталь Отто (Lilienthal; в тексте: Лилиэнталь; 1848–1896), нем. изобретатель, воздухоплаватель-планерист 406, 422

Линецкая Эльга Львовна (рожд. Фельдман; 1909–1997), переводчик 121, 593

Литвин Эсфирь Соломоновна, соврем. литературовед 135, 145

Лифшиц Б. К. см. Лившиц Б. К.

Лобанов И., авт. журн. «Новый путь» (1904) 119

Лобачевский Николай Иванович (1792–1856), математик 663, 776, 778

Логинова Валентина Сергеевна, соврем. искусствовед 6

Лозинский Михаил Леонидович (1886–1955), поэт, переводчик 610

Лойола Игнатий, де, св. (Loyola; в тексте: Лойла; ок. 1491–1556), основатель орд. иезуитов 550

Локк Джон (Locke; 1632–1704), англ. философ, педагог 264

Ломоносов Михаил Васильевич (1711–1765), поэт, ученый, изобретатель 871

Лонг (II–III в.), греч. писатель 227, 247

Лопе де Вега см. Вега Карпио Л.Ф., де

Лоренц Хендрик Антон (Lorentz; 1853–1928), голланд. физик 783

Лосский Николай Онуфриевич (1870–1965), философ 300

Лотарев И. В. см. Северянин И.

Лоти Пьер (Loti; наст. имя и фам. Луи Мари Жюльен Вио; 1850–1923), франц. писатель, моряк 39

Лотов Антон, поэт 733

Лотце Рудольф Герман (Lotze; 1817–1881), нем. философ, врач, естествоиспытатель 114, 122

Лохвицкая Мирра (наст. имя и фам. Мария Александровна Лохвицкая; в браке: Жибер; 1869–1905), поэт 163, 183, 797, 801, 805, 811, 829, 833, 835, 844

Лощинская Нина Владимировна, соврем. литературовед

Луис Пьер (Loуяс; в тексте: Люис; 1870–1925), франц. писатель, поэт 127

Лукаш Иван Созонтович (псевд. И. Оредеж; 1892–1940), поэт, прозаик 813, 817, 844

Лурье Артур Сергеевич (1892–1966) 744, 745–746, 747

Лучини Джан Пьетро (Luchini; 1867–1914), итал. поэт, лит. критик 866, 868

Львов-Рогачевский В. (наст. имя и фам. Василий Львович Рогачевский; 1873 или 1874–1930), литературовед, публицист, 243, 583, 599, 755, 872

Любимова Марина Юрьевна, соврем. литературовед, культуролог, 211

Людовик XIV Бурбон (Louis XIV; 1638 – 1715), король Франции и Наварры (1643–1715), 76

Люис П., см. Луис П.

Лютер Мартин (Luther; 1483–1546), нем. религ. деятель, основатель нем. протестантизма 668, 677

Лялевич Мариан Станиславович (1876–1944), архитектор 760, 764

М. Р., авт. журн. «Весы» (1904) 153

Мабли Габриель Бонно, де (Mably; 1709–1785), франц. полит. писатель, историк 547

Магомедова Дина Махмудовна, соврем. литературовед 339, 341

Майер Карл (Mayer; 1894–1944), нем. прозаик, сценарист 608

Майков Аполлон Николаевич (1821–1897), поэт, драматург, переводчик 43, 60, 109, 110, 121, 301, 615, 625

Майков Валериан Николаевич (1823–1847), лит. критик, публицист, брат А. Н. Майкова 15, 301

Маковский Владимир Егорович (1846–1920), художник 84

Маковский Сергей Константинович (1877–1962), поэт, худ. критик, организатор худ. выставок 150, 299, 430, 529, 530, 534, 535, 545, 552, 561, 562, 586, 627, 644, 743

Максимов Дмитрий Евгеньевич (1904–1987), литературовед, поэт 68, 92, 94, 96, 119, 552

Малевич Казимиер Северинович (1879–1935), художник 685, 686, 688, 706, 734, 740, 747, 872, 874

Малерб Франсуа, де (ок. 1555–1628), франц. поэт 593, 619

Малларме Стефан (Mallarmé; в тексте: Маллармэ, Маллярмэ; 1842–1898), франц. поэт, лит. критик 7, 25, 27, 28, 31, 100, 103, 159, 280, 309, 311, 431, 445, 483, 495, 497–499, 504, 560, 571, 573, 574, 576, 579, 591, 616, 625, 669

Малмстад Джон Эрл (Malmstad), соврем. америк. литературовед 364

Мандельштам Надежда Яковлевна (рожд. Хазина; 1899–1980), мемуарист, педагог, жена О. Э. Мандельштама 651, 676

Мандельштам Осип Эмильевич (1891–1938), поэт 311, 533, 570, 609, 611–614, 633, 645, 647, 651–653, 660, 661, 675–678, 684, 707, 741

Мануйлов Виктор Андроникович (1903–1987), литературовед, поэт 569

Мариенгоф Анатолий Борисович (1897 – 1966), поэт, драматург, мемуарист 748

Маринетти Томмазо Филиппо (Marinetti; 1876–1944), итал. писатель, поэт, основатель футуризма 236, 249, 688, 746–748, 777, 778, 801, 811, 816, 866, 868, 875

Мария I Стюарт (Mary Stuart; 1542–1587), королева Шотландии (1542–1567) 450, 451

Маркиш Симон Перецович (1931–2003), переводчик, литературовед 281

Марков Владимир Иванович (наст. имя и фам. Волдемаре Матвейс; 1877–1913), художник, теоретик искусства рус. авангарда 834, 844, 872, 875

Марков Владимир Федорович (Markov), соврем. америк. славист, публицист, поэт, переводчик 697, 704, 707

Маркс Адольф Федорович (1838–1904), книгоиздатель 504

Маркс Карл (Marx; 1818–1883), философ, социолог, обществ. деятель 87

Мартынов Николай Соломонович (1815–1875), офицер, в 1841 г. убивший на дуэли М. Ю. Лермонтова 390

Марциал Марк Валерий (Marcus Valerius Martialis; ок. 40–104), рим. поэт; 449

Маслов Владимир Александрович, псевд., см. Брюсов В. Я.

Матюшин Михаил Васильевич (1961–1934), художник, композитор, мемуарист 681, 686, 715, 716, 740, 746, 747, 764

Маяковский Владимир Владимирович (1893–1930), поэт, драматург 533, 680, 681, 683, 685, 688, 689, 692–695, 697–701, 706, 708, 710–715, 734, 735, 740, 742, 743, 746–748, 755, 762, 764, 765, 771, 772, 779, 780, 795, 796, 836, 847, 872, 874, 876, 890–892, 895

Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874–1940), режиссер, театр. деятель 16, 211, 242

Мейлах Борис Соломонович (1909–1987), литературовед 135

Мейнар Ф., де см. Менар Ф., де

Меламп (Мелампод), в греч. мифологии врач и прорицатель, в послегомеровской традиции основатель культа Диониса 558, 570

Мельников-Печерский Павел Иванович (наст. фам. Мельников, псевд. Андрей Печерский; 1818–1883), писатель, историк, этнограф 591

Менар Франсуа, де (Menard; в тексте: Мейнар; 1582–1677), франц. поэт 619

Менделеев Дмитрий Иванович (1834–1907), химик 781

Мендельсон Феликс (Mendelssohn; полн. имя и фам. Якоб Людвиг Феликс Мендельсон-Бартольди; 1809–1847), нем. композитор, пианист 73, 85

Мендес Катиоль (Mendes; 1841–1909), франц. поэт, романист, новеллист 30

Меннерс Роджер, V граф Рэтленд (Manners, 5th Earl of Rutland; в тексте: Рутленд; 1576–1612), англ. аристократ, возможный автор сочинений, написанных под именем У. Шекспира 215, 245

Мережковские, семья 24, 69, 86, 363, 389

Мережковский Дмитрий Сергеевич (1865–1941) 9, 10, 15, 16, 24, **35–36**, 57–60, 68, 69, 73, 82–86, 91, 92, 95, 124, 129, 149, 163, 179, 182, 221, 241, 246, 279, 280, 294, 299, 301, 312, 313, 321, 322, 332, 335, 342, 353, 359–364, 383, 391, 409, 412, 414, 421, 423, 439, 452, 455, 462, 463, 474, 479, 483, 496, 533, 541, 545, 546, 549, 581, 681, 682, 847

Меримкин Аркадий, псевд., см. Ходасевич В. Ф.

Мерсеро Александр (Mersereau; псевд. Эсмер-Вальдор; 1884–1945?), франц. поэт, писатель, лит. критик 638

Метерлинк Морис Полидор Мари Бернар (Maeterlinck; в тексте: Мэтерлинк; 1862–1949), бельг. драматург, поэт, теоретик символизма 25, 101, 103, 105, 113, 122, 139, 159, 219, 237, 249, 404, 419, 422, 242, 483, 484, 495, 506, 731, 733, 871

Метнер Николай Карлович (1879–1951), композитор, пианист 381–385, 390, 391

Метнер Эмилий Карлович (1872–1936) 119, 310, 391, 505, **506–507**, 515

Метцль (Metzl), братья Людвиг Морицович (1854 – после 1907) и Эрнест Морицович (? – 1900?), коммерсанты, основатели первого в России рекламного агентства (1878) 714, 716, 726, 732

Мефодий, св. (ок. 815–885), славян. просветитель, создатель (с братом св. Кириллом; 827–869) славян. азбуки 677

Мец Александр Григорьевич, соврем. филолог 647, 661

Микеланджело Буонаротти (Michelangelo Buonarroti; в тексте: Микель-Анджело; 1475–1564), итал. скульптор, художник, архитектор, поэт 70, 116, 557, 569, 570, 573

Микушевич Владимир Борисович, соврем. поэт, прозаик, переводчик 176

Милле Жан Франсуа (Millet; 1814–1875), франц. художник, 73

Миллер Орест Федорович (1833–1889), фольклорист, литературовед 15

Милль Джон Стюарт (Mill; 1806–1873), англ. философ, экономист 791

Мильтон Джон (Milton; 1608–1674), англ. поэт 175
Минский Н. М. (наст. имя и фам. Николай Максимович Виленкин; 1856–1937), поэт, драматург, философ, публицист, переводчик 9, 10, 15, 51–54, 82, 86, 89, 92, 95, 122, 226, 231, 238, 241, 246–249, 263, 422, 439, 814, 817
Миц Зара Григорьевна (1927–1990), литературовед 11, 13, 58, 60, 452
Мицлова Анна Рудольфовна (1865–?), переводчица, оккультист 333, 337
Мирбо Октав (Mirbeau; 1848–1917), франц. писатель, драматург, публицист 226, 246
Миропольский А. Л. (наст. имя и фам. Ланг Александр Александрович; 1872–1917), поэт 99
Мисникевич Татьяна Владимировна, соврем. литературовед
Мисочник Светлана Михайловна, соврем. литературовед 447
Михайлов А. см. Шеллер А. К.
Михайлов Александр Викторович (1938–1995), литературовед, переводчик 261
Михайлова А. Н., соврем. литературовед 150
Михайловский Николай Константинович (1842–1904), лит. критик, публицист, идеолог народничества 24, 58
Мозалевский Виктор Иванович (1889–1970), писатель 594, 598, 601
Мозли Генри Гвин Джефрис (Moseley; в тексте: Мозелей; 1887–1915), англ. физик 781, 793
Мокиевский Павел Васильевич (1856–1927), философ, социолог 299
Моклер Камиль (Maclair; 1882–1945), франц. писатель, лит. критик 504
Молчанова Наталья Александровна, соврем. литературовед 154, 174
Мольер (Moliere; наст. имя и фам. Жан Батист Поклен; 1622–1673), франц. комедиограф, актер, театр. деятель 216, 589, 590, 594, 672, 678
Моммзен Теодор (Mommsen; 1817–1903), нем. историк, правовед 670, 678
Моне Клод Оскар (Monet; 1840–1926), франц. художник, 183
Монгольфье (Montgolfier; в тексте: Монгольфьер), братья Жозеф Мишель (1740–1810) и Жак Этьенн (1745–1799), франц. изобретатели аэростата 776, 778
Монтень Мишель Эйкем, де (Montaigne; 1533–1592), франц. писатель, философ, политик 250
Мопассан Ги, де (Maupassant; 1850–1893), франц. писатель 41
Моравская Мария Людвиговна (полн. имя: Мария Магдалена Франческа; во втором браке Коглан; 1889–1947), поэт, писатель, лит. критик 610
Мореас Жан (Mogias; наст. имя и фам. Яннис Пападиамандопулос; 1856–1910), франц. поэт, теоретик символизма 98, 431
Морозов Николай Яковлевич (псевд. Н. Сожин; 1877–?), писатель, переводчик 119

Морозов Петр Осипович (1854–1920), историк рус. лит., пушкинист 353
Моррис Уильям (Morris; 1834–1896), англ. поэт, художник, издатель 34, 247
Москвин Иван Михайлович (1874–1946), актер, театр. режиссер 369
Моцарт Вольфганг Амадей (Mozart; 1756–1791), австр. композитор, скрипач, дирижер 109, 153, 253, 347, 355, 598, 675
Мочульский Константин Васильевич (1892–1948), литературовед, философ 637
Муратов Павел Павлович (1881–1950), искусствовед, писатель 553
Муратова Ксения Дмитриевна (1904–1998), литературовед, библиограф 580
Мусагет см. Аполлон
Мусатов Владимир Васильевич (1949–2003), литературовед 543, 548
Мухина Екатерина Максимилиановна (Екатерина Максимовна; рожд. Клеменц; ?–1942?), педагог, друг и корреспондент И. Ф. Анненского 542, 550
Мыслитель, псевд. авт. «Рыбинск. газ.-копейка» (1912) 817
Мюссе Альфред, де (Musset; в тексте: Мюссэ; 1810–1857), франц. поэт, прозаик, драматург 159, 175
Мэннерс Р. см. Меннерс Р.
Мясоедов Сергей Николаевич (1884–1942), прозаик, математик, музыкант-любитель 728, 733
Нагродская Евдокия Аполлоновна (рожд. Головачева, в первом браке Тангиева; 1866–1930), писатель, поэт 598, 601
Надсон Семен Яковлевич (1862–1887), поэт 60, 87, 460, 618, 659, 714, 760, 802, 837
Накатов И., псевд., см. Василевский И. М.
Наполеон I Бонапарт (Bonaparte; 1769–1821), франц. полководец, имп. (1804–1814, март-июнь 1815) 30, 272, 454, 455, 523, 789
Наполеон III Бонапарт (Bonaparte; полн. имя: Шарль Луи Наполеон Бонапарт; 1808–1873), президент Франц. республики (1848–1852), император (1852–1870) Франции 30
Нарбут Владимир Иванович (1888–1938), поэт, писатель, лит. критик 609, 611, 612, 642, 643, 645, 673
Нарзес (Narses; в тексте: Нарсес; 478–573), рим. полководец, полит. деятель 880, 883
Неведомский М. (наст. имя и фам. Михаил Петрович Миклашевский; 1866–1943), публицист, лит. критик 755
Неволин Б. С., театр. режиссер, антрепренер, работавший в небольших петербургских театрах 242
Недоброво Николай Владимирович (1882–1919), поэт, лит. критик 310, 434, 445
Незнамов Петр Васильевич (наст. фам. Лежанкин; 1889–1941), поэт 692
Некрасов Николай Алексеевич (1821–1878), поэт 36, 53, 87,

143, 162, 228, 229, 235, 245–248, 313, 317, 328, 342, 615, 625, 658, 661, 668, 677, 757, 764

Немирович-Данченко Василий Иванович (1848–1936), писатель, журналист 873

Нерон Клавдий Цезарь Август Германик (Nero Claudius Caesar Drusus Germanicus; 37–68), рим. император (54–68) 540

Нестор (кон. XI – нач. XII вв.), писатель, агиограф, монах Киево-Печерского монастыря 758

Нехотин Владимир Владимирович, соврем. литературовед 447

Нечаев Сергей Геннадиевич (1847–1882), участник революц. движения, пользовавшийся методами мистификации и провокации 537, 547

Нива Жорж (Nivat), франц. литературовед, славист, 84, 695

Низен Екатерина Генриховна (рожд. Гуро; 1874–1972), литератор, переводчик 680, 681, 715, 716

Ник. Т-о, псевд., см. Анненский И. Ф.

Никитин Иван Саввич (1824–1861), поэт 642

Никитина М. А., соврем. литературовед 242

Николай II, св. (1868–1918), рос. имп. (1894–1917) 779

Никольская Татьяна Львовна (Nikol'skaia), соврем. литературовед 570, 588

Нилендер Владимир Оттонович (1883–1965), поэт, переводчик 506

Нильсен Аста (Nielsen; 1881–1972), дат. актриса театра и кино 215, 245

Ницше Фридрих-Вильгельм (Nietzsche; в тексте: Нитше, Ничше; 1844–1900), нем. философ, писатель, поэт 7, 10, 16, 35, 59, 90, 123, 125, 129, 141, 156, 158, 159, 175, 251, 256, 258, 260–262, 264, 356, 357, 367, 369, 374, 375, 386, 387, 390, 393, 395–407, 409, 417, 419, 421–425, 427–429, 431, 433, 439, 443, 448, 450, 483, 496, 499, 500, 504, 510–512, 522, 528, 533, 539, 541–543, 546, 550, 551, 562, 566–568, 570, 571, 587, 629, 632, 698, 820, 861

Новалис (Novalis; наст. имя Фридрих фон Харденберг; 1772–1801), нем. поэт, писатель 266, 267, 279, 284, 293, 301, 338, 484, 337, 338

Новиков Николай Иванович (1744–1818), писатель, журналист, книгоиздатель 333, 337, 338

Нордау Макс (Nordau; наст. имя и фам. Симха Меер (Симон Максимилиан) Зюдфельд; 1849–1923), нем. лит. критик, писатель, политик 123

Нувель Вальтер Федорович (псевд. Repouveau; 1871–1949), композитор-любитель, деятель худож. об-ва «Мир искусства» 82, 83, 586

Ньютон Исаак (1643–1727), англ. математик, механик, астроном, физик 825

Обатнин Геннадий Владимирович, соврем. литературовед 259, 260, 278

Обер Даниэль Франсуа Эспри (Auber; 1782–1871), франц. композитор 596, 600

Овидий Публий Назон (Ovidius Publius Naso; 43 до н.э.—ок. 18 н.э.), рим. поэт 448, 669, 670, 865

Овсяннико-Куликовский Дмитрий Николаевич (1853–1920), литературовед, лингвист 763, 765, 871

Одоевский Владимир Федорович, кн. (1804–1869), писатель, муз. критик 674

Оливарес Гаспар, гр. (Olivares; полн. имя: Гаспар де Гусман-и-Пименталь, герцог де Санлукар-де-Баррамеда; 1587–1645), исп. гос. деятель, фаворит короля Филиппа IV 183

Олимпов Константин (наст. имя и фам. Константин Константинович Фофанов; 1889–1940), поэт, сын К. М. Фофанова 686, 687, 801, 806, 807, 809, 811, 813, 823, 824, 827, 830–832

Ольхин Александр Александрович (1839–1897), поэт, юрист 625

Омар ибн аль-Хаттаб (581 или 591–644), второй арабский халиф, один из сподвижников Магомета 132, 136

Ориген (ок. 185–254), греч. богослов, писатель 335

Орлов Владимир Николаевич (1908–1985), литературовед 364

Оредеж И., псевд., см. Лукаш И. С.

Осоргин Михаил Андреевич (наст. фам. Ильин; 1878–1942), прозаик, публицист 755

Оствальд Вильгельм Фридрих (Ostwald; 1853–1932), нем. физик, химик, философ 696

Островский Александр Николаевич (1823–1886), драматург 4, 43, 48, 591

П., псевд. автора газ. «Курьер» (1903) 368

П. П. В., псевд. автора газ. «Новое время» (1913) 871

Павел I (1754–1801), рос. имп. (1796–1801) 813

Павлова Маргарита Михайловна, соврем. литературовед 210, 211, 242, 245, 246

Павлова Татьяна В. 245

Пайман Аврил (Руман), соврем. англ. литературовед 13

Папаригопуло Борис Владимирович (1899–1951), поэт, прозаик, драматург 587

Паперно Ирина Борисовна (Papperno), соврем. литературовед, культуролог 678

Парнис Александр Ефимович, соврем. литературовед 600, 601, 611

Парнок София Яковлевна (псевд. Андрей Полянин; 1885–1933), поэт, переводчик 613

Паррасис Эфесский (в тексте: Паррасий; V в. до н.э.), греч. художник 627

Паскаль Блез (Pascal; 1623–1662), франц. философ, писатель 45

Паспарту, псевд. авт. «Пб. газ.» (1898) 83

Пастернак Борис Леонидович (1890–1960), поэт, писатель 279, 280, 301, 504, 533, 689–691, 699, 701, 707, 708, 876–879

Пастернак Леонид Осипович (1862–1945), художник, иллюстратор 765, 767, 771

Паустовский Константин Георгиевич (1892–1968), писатель 203

Пашуканис Викентий Викентьевич (1879–1920), издатель, искусствовед 506

Пеладан Жозефен (Peladan; 1859–1918), франц. писатель, драматург, оккультист 100, 103

Переплетчиков Василий Васильевич (1863–1918), художник, график, литератор 766, 767

Перетц Владимир Николаевич (1870–1935), литературовед, палеограф, фольклорист 676

Перикл (ок. 490–429 до н. э.), греч. гос. деятель 139

Перуджиа Винченцо (Perugia; 1881–1947), техн. работник Лувра, в 1911 г. укравший картину Леонардо да Винчи «Джоконда» 247

Перцов Петр Петрович (1868–1947) 36, 57, 83, 85, **86–87**, 91, 92, 150, 203, 204, 298, 389, 390, 586

Петников Григорий Николаевич (1894–1971), поэт, переводчик, издатель 690, 702, 775, 777, 778, 785, 883

Петр Амьенский (Petrus Eremita; Отшельник; Пустынный; ок. 1050–1115), франц. монах, организатор, вдохновитель Первого крестового похода; псевд. М. А. Кузмина (см.) 594, 599

Петр I Великий (1672–1725), рус. царь (1682), рос. император (1721) 454, 455, 752

Петрарка Франческо (Petrarca; 1304–1374), итал. поэт 379, 707, 792, 792

Петров Григорий Спиридонович (псевд. В. Артабан; 1866–1925), писатель-публицист 119

Петрова Александра Михайловна (1871–1921), педагог, художник-любитель, собиратель, друг М. А. Волошина 553, 578

Петрова Галина Валентиновна, соврем. литературовед 541, 542, 544

Петровский Алексей Сергеевич (1881–1958), переводчик, антропософ, искусствовед 505, 506

Печерский А. см. Мельников-Печерский П. И.

Печковский Александр Петрович (?–1944?), переводчик, писатель 506

Пешковский Александр Матвеевич (1878–1933), лингвист 551

Пикассо Пабло Руис (Picasso; 1881–1973), исп. художник, скульптор 685, 706

Пильский Петр Моисеевич (1876–1942), журналист, лит. критик 820–822, 827

Пиндемонте Ипполито (1753–1828), итал. поэт 355

Пиотровский Адриан Иванович (1898–1938), переводчик, драматург, литературовед, театр. критик 587

Писарев Дмитрий Иванович (1840–1868), лит. критик, публицист 63, 73, 74, 85, 89, 105, 120, 351, 355, 624

Писемский Алексей Феофилактович (1821–1881), прозаик, драматург 43, 48

Писсарро Жакоб Абрахам Камиль (Pissarro; 1830–1903), франц. художник 183

Пифагор Самосский (570–490 до н. э.) греч. философ и математик 199, 208, 568

Платов Федор Федорович (1895–1967), поэт, лит. критик, художник, 690

Платон (428 (427?) – 348 (347?) до н. э.), греч. философ 11, 131, 136, 205, 260, 262, 268, 273, 280–282, 300, 303, 311, 336, 432, 513, 564, 565, 568, 569, 730, 791

Плиний Старший (Gaius Plinius Secundus; наст. имя Гай Плиний Секунд; 23–79), рим. писатель 627

Плутарх (ок. 45–127), греч. философ, биограф, моралист 151, 263, 567, 626

Плюскова Наталья Яковлевна (1780? – 1845), фрейлина имп. Елизаветы Алексеевны, супруги Александра I 355

По Эдгар Аллан (Рое; в тексте: Поэ; 1809–1849), америк. поэт, прозаик, лит. критик 35, 41, 43, 49, 59, 78, 106, 141, 143, 154, 156, 159, 160, 175, 188, 189, 200, 203, 206, 208, 450, 483, 484, 495, 496, 498, 504, 589, 669

Погодин Михаил Петрович (1800–1875), историк, писатель, журналист 142

Подольская Ирена Исааковна, соврем. литературовед, лит. критик 549

Полилов Николай Николаевич (1864–1907), инженер-полковник, философ, поэт, переводчик 567

Полонский Яков Петрович (1819–1898), поэт, прозаик 43, 60, 319, 475, 481

Поляков Сергей Александрович (1874–1943), владелец изда-

тельства «Скорпион» (1899–1919), ред. журн. «Весы» (1904–1909) 258

Поляков Федор Борисович (Poljakov), соврем. литературовед 482

Полянин Андрей, псевд., см. Парнок С. Я.

Помирчий Рудольф Евгеньевич (1934–1996), литературовед 199

Понтий Пилат (Pontius Pilatus), рим. наместник в Иудее (26–36) 341

Порфирий (232 (233?) – 304 (306?)), греч. философ, астролог, математик 865, 868

Посейдон, в греч. мифологии бог моря 188, 206

Поспелов Геннадий Николаевич (1899–1992), литературовед 685

Потапенко Игнатий Николаевич (1856–1929), прозаик, драматург 598

Потебня Александр Афанасьевич (1835–1891), лингвист, литературовед, философ 119, 439, 440, 445, 570, 571, 634, 637, 639, 678, 684, 716, 758, 763, 764

Поуп Александр (Pope; 1688–1744), англ. поэт, переводчик 250

Поярков Николай Ефимович (1877–1918), поэт, лит. критик 95

Прателла Франческо Балилла (Pratella; 1880–1955), итал. композитор и муз. писатель 746

Прево д'Экзиль Антуан Франсуа (Prévost; аббат Прево; 1697–1763), франц. писатель 590

Пресняков Олег Павлович, соврем. литературовед 445

Проппер Станислав Максимилианович (1853(1855?) –1931), коммерсант, издатель газ. «Биржевые ведомости» (1880–1917) 721, 724

Протопопов Сергей Дмитриевич (1861–1933), журналист 368

Прудон Пьер Жозеф (Proudhon; 1809–1865), франц. социалист, теоретик анархизма 74

Пуни Иван Альбертович (1894–1956), художник 685, 743

Пуни Ксения Леонидовна (рожд. Богуславская; 1892–1972), график, театр. художник, поэт, жена И. А. Пуни 743

Пунин Николай Николаевич (1888–1953), историк искусства, худ. критик 608

Пустыгина Надежда Г., соврем. литературовед 211

Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837), поэт, писатель 43, 47, 54, 60, 73, 85, 104, 105, 108, 109, 111, 112, 119–122, 124, 129, 136–143, 164, 201, 202, 206, 208, 215, 220, 227, 231, 247, 248, 253, 276, 286, 289, 291, 298, 302, 318, 322, 345–355, 377, 390, 441, 446, 448, 450, 451, 454, 455, 457–459, 467, 471, 473, 474, 478–480, 508, 528, 548, 549, 580, 588, 592, 593, 615, 616, 618, 620, 625, 627, 654, 657, 658, 660, 661, 663, 667, 671, 674, 677, 678, 682, 709, 711, 714, 723, 725, 731, 736, 742, 770, 772, 776, 795–797, 799, 801, 802, 810, 846, 847, 852, 857–859, 861–863, 867, 868, 871, 874, 887–889, 895

Пушкина Наталия Николаевна (рожд. Гончарова; во втором браке Ланская; 1812–1863), жена А. С. Пушкина 473, 871

Пшибышевский Станислав Феликс (1868–1927), польск. прозаик, драматург

Пяст Вл. (наст. имя и фам. Владимир Алексеевич Пестовский; 1886–1940), поэт, переводчик, мемуарист 299, 310, 452, 600, 743, 763

Пятковский Александр Петрович (1840–1904), публицист, издатель журн. «Наблюдатель» (1882–1904) 24

Рабинович Вадим Львович, соврем. философ, культуролог, поэт 300

Рабле Франсуа (Rabelais; в тексте: Раблэ; 1494–1553), франц. писатель 631, 633, 634, 652, 674

Радин Евгений Петрович (1872–1939), врач, автор книги «Футуризм и безумие» (1914) 834, 844

Радлов Сергей Эрнестович (1892–1958), режиссер, драматург, теоретик и историк театра 587, 601, 603

Радлова Анна Дмитриевна (рожд. Дармолатова; 1891–1949), поэт, переводчик, жена С. Э. Радлова 587, 601

Разин Степан Тимофеевич (ок. 1630–1671), казачий атаман, предводитель крестьянской войны (1670–1671) 680

Расин Жан-Батист (Racine; 1639–1699), франц. драматург 672, 674, 791

Рафаэль Санти (Rafael; 1483–1520), итал. живописец, архитектор 77, 109, 607

Рачинский Григорий Алексеевич (1859–1939), церков. и обществ. деятель, философ, писатель и переводчик 421

Редон Редько А. Е., псевд. лит. критиков супругов Редько: Александра Мефодьевича (1866–1933) и Евгении Исааковны (рожд. Шефтель; 1859–1955) 730, 733, 860, 868

Рейналь Гийом Томас Франсуа (Raynal; в тексте: Реналь; 1713–1796), франц. историк, социолог 547

Рейснер Лариса Михайловна (1895–1926), обществ. деятель, писатель и журналист 614, 626

Рембо Жан Николя Артюр (Rimbaud; в тексте: Римбо, Рэмбо; 1854–1891), франц. поэт-символист 7, 25, 29, 31, 134, 139, 159, 204, 208, 719, 720, 740, 750, 752

Рембрандт Харменс ван Рейн (Rembrandt van Rijn; 1606–1669), голланд. художник 81, 330, 707

Ремизов Алексей Михайлович (1877–1957), писатель 179, 241, 242, 439, 455, 573, 580, 591, 592, 599, 601, 626, 682, 710

Реналь Г. см. Рейналь Г. Т. Ф.

Ренуар Пьер Огюст (Renoir; 1841–1919), франц. художник 183

Ренье Анри Франсуа Жозеф, де (Regnier; 1864–1936), франц. поэт, писатель 531, 553, 563–565, 571, 573–584, 590, 592, 594, 601

Репин Илья Ефимович (1840–1930), художник 693, 765, 773, 778

Рерих Николай Константинович (1874–1947), художник, философ, писатель 553

Рёскин Джон (Ruskin; в тексте: Рэскин; 1819–1900), англ. писатель, теоретик искусства, публицист 75, 79, 80, 82, 85, 105, 120, 247, 450

Риккерт Генрих (Rickert; 1863–1936), нем. философ 287, 357, 513, 528

Римбо А. см. Рембо А.

Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844–1908), композитор 812

Рогачевский В. Л. см. Львов-Рогачевский В. Л.

Роговин Николай Ефимович (1891–1957), художник, историк архитектуры 685

Роде Эрвин (Rohde; 1845–1898), нем. филолог, исследователь античного романа 251

Роден Огюст (Rodin; 1840–1917), франц. скульптор 123, 234, 248, 759

Роденбах Жорж (Rodenbach; 1855–1898), бельг. писатель, поэт 139, 483, 484, 495

Рожков Савелий (2-я пол. XIX в.), сектант 732

Розанов Василий Васильевич (1856–1919), писатель, публицист, лит. критик, философ 86, 92, 93, 127, 129, 363, 548, 551, 599, 601, 666–668, 675–677, 693, 857, 859

Розанова Ольга Владимировна (1886–1918), художник 685, 733, 740, 872, 874, 875

Розмини (Росмини) — Сербати Антонио (Rosmini Serbati; 1797—1855), итал. философ, обществ. и церков. деятель 17, 24

Роллина Морис (Rollinat; 1846—1903), франц. поэт 136

Романов Константин Константинович, вел. кн. (псевд. К. Р.; 1858—1815), поэт, драматург 778, 779

Ромэн Жюль (Romain; наст. имя и фам. Луи Фаригуль; 1885—1972), франц. писатель 638

Ронсар Пьер, де (Ronsard; 1524—1585), франц. поэт 29, 619

Ропс Фелисьен (Rops; 1833—1898), бельг. художник, график 127, 138

Россиянский М. М., псевд., см. Зак Л. В.

Рославлев Александр Степанович (1883—1920), поэт 872, 874

Росмини А. см. Розмини-Сербати А.

Россетти Данте Габриель (Rossetti; в тексте: Россэтти; 1828—1882), англ. живописец и поэт 34, 148, 158, 280

Рубинс Мария Олеговна, соврем. литературовед 614

Руже де Лиль Клод Жозеф (Rouget de Lisle; 1760—1836), франц. композитор, поэт 144, 145

Рукавишников Иван Сергеевич (1877—1930), прозаик, поэт, драматург 220, 246

Руссо Жан Жак (Rousseau; 1712—1778), франц. философ, писатель 820, 821, 827

Рутленд, гр. см. Меннерс Р.

Рыбников Павел Николаевич — 1885), этнограф, фольклорист 478

Рычков Александр Леонидович, соврем. философ, литературовед 333, 338, 340, 343

Рэйсбрук Иоганн, прозванный Удивительным (Ruysbroec, Ruysbroeck; Рейсбрук Ян, ван; 1273—1381), нидерланд. мистик, писатель 506

Рэмбо А. см. Рембо А.

Рэтленд, гр. см. Меннерс Р.

С. З., псевд., см. Бердяев С. А.

Сабашникова Маргарита Васильевна (1882—1973), художник, первая жена М. А. Волошина 181, 184, 506, 563, 564, 582

Саблин Владимир Михайлович (1872—1916), книгоиздатель, переводчик 504

Савонарола Джироламо (Savonarola; 1452—1498), итал. монах, проповедник и реформатор, 317, 322

Сажин Валерий Николаевич, соврем. литературовед 356

Сайн-Витгенштейн Каролина, кн. (рожд. Ивановская; 1819—1887) 142

Сальери Антонио (Salieri; 1750—1825), итал. композитор, дирижер и педагог 153, 347, 355, 675

Самокиш Николай Семенович (1860—1944), художник, график 773, 774

Санд (Занд) Жорж (Sand; наст. имя и фам. Аврора Дюпен, в замуж. Дюдеван; 1804—1876), франц. писатель 46, 74

Сахаров Иван Петрович (1807—1863), этнограф-фольклорист, археолог, палеограф 682, 704

Сапов Вадим Вениаминович, соврем. социолог, философ 310, 506

Сапунов Николай Николаевич (1880—1912), художник, сценограф 874

Сарьян Мартирос Сергеевич (1880—1972), армян. живописец, график, театр. художник 554, 874

Сахаров Иван Петрович (1807—1863), этнограф, фольклорист, палеограф, мемуарист 684, 704

Сведенборг Эммануил (Swedenborg; наст. фам. Сведберг; 1688—1772), швед. ученый, философ, мистик 32, 125, 266, 341, 499, 506

Светланов Всеволод 840

Святополк-Четвертинская Екатерина Константиновна, кн. (рожд. Шупинская; 1857—1942), владелица, после продажи кн. М. К. Тенишевой — управляющая имением Талашкино имения, 83

Северен Фернан (Severin; в тексте: Северэн; 1867—1931), бельг. поэт 495

Северянин Игорь (наст. имя и фам. Игорь Васильевич Лотарев; 1887—1941), поэт 686—688, 705, 706, 732, 742—744, 755, 773, 797, 801, 806, 807, 810, 811, 813, 816, 817, 822—826, 829—836, 843, 844, 846, 847, 859, 867—869, 871, 872, 875, 877, 891, 892

Сегал Дмитрий Михайлович, соврем. лингвист, философ 614

Сезанн Поль (Cézanne; 1839—1906), франц. художник 607, 608, 685

Семенов А. 733 поэт-лучист

Семенов Михаил Николаевич (1873—1952), литератор, переводчик, издатель 258

Сен-Санс Шарль Камиль (Saint-Saëns; 1835—1921) франц. композитор 812

Сен-Симон де Рувруа Клод Анри, гр. (Saint-Simon de Rouvrou; 1760—1825), франц. философ, социолог, социалист-утопист 547

Сенковский Осип Иванович (Юзеф Юлиан; 1800—1858), прозаик, критик, журналист, востоковед 539, 549

Серафим, св. (в миру Леонид Михайлович Чичагов; 1856—1937), проповедник и богослов, духовн. Писатель 364

Серафим Саровский, св. (Serafim of Sarov; в миру Прохор Исидорович Машнин; 1754 (1759?)—1833), праведник и чудотворец, иеромонах Саровского монастыря, основатель Дивеевской женской обители 361, 364

Сервантес Сааведра Мигель, де (Cervantes Saavedra; 1547—1616), исп. писатель 41, 44, 58, 210, 215, 216, 228—234, 248, 253

Сергеев-Ценский Сергей Николаевич (наст. фам. Сергеев; 1875—1958), писатель 227, 247

Серман Илья Зеликович (1913—2010), литературовед 695

Сизеран Р. см. Ла Сизеран Р., де

Сизов Михаил Иванович (1881—1954), лит. критик, переводчик 505, 506

Силард Лена (рожд. Айзатулина), соврем. венг.-итал. литературовед 336

Силлов Владимир Александрович (1901–1930), поэт, критик 692

Симеон Полоцкий (в миру Самуил Емельянович (Гаврилович) Петровский-Ситнианович; 1629–1680); обществ. и церков. деятель, богослов, поэт, писатель 661

Синякова Мария Михайловна (в замуж. Синякова-Уречина; 1890–1984), художник, график, шаржист 775, 778

Синяковы, сестры: Вера Михайловна (в замуж. Петникова; во втором браке Гехт; 1896–1973), жена поэта Г. Н. Петникова; Зинаида Михайловна (в замуж. Синякова-Мамонова; 1886–1942), оперная певица; Ксения Михайловна (в замуж. Асеева-Синякова; 1892–1985), жена поэта Н. Н. Асеева; Мария Михайловна (см.); Надежда Михайловна (в замуж. Синякова-Пичет; 1889–1975), пианистка 778

Синьорелли Лука (Signorelli; ок. 1445 или 1450–1523), итал. художник 332, 345

Скабичевский Александр Михайлович (1838–1910), лит. критик, историк рус. лит., фельетонист 53, 58, 60

Скалдин Алексей Дмитриевич (1889–1943), писатель, поэт 333, 814

Скриб Огюстен Эжен (Scribe; 1791–1861), франц. драматург 600

Скрипкина Вера Алексеевна, соврем. литературовед 447

Случевский Константин Константинович (1837–1904), поэт, прозаик 159, 162, 163, 172, 173, 460

Смирнов Марк (наст. имя Валерий Аркадьевич), соврем. религиовед, журналист 447

Смуров Н., авт. газ. «Зауральский край» (1915) 203

Снорри Стурлусон см. Стурлусон Снорри

Сожин, псевд., см. Морозов Н. Я.

Соколов Николай Матвеевич (1860–1908), поэт, переводчик 528

Соколов Сергей Александрович (1878–1936), поэт, издатель, редактор 153, 549

Сократ (469–399 до н.э.), греч. философ 263, 280, 281, 557, 567, 568

Соллогуб Ф. см. Сологуб Ф.

Соловьев Владимир Сергеевич (Solowiev; 1853–1900), философ, богослов, поэт, публицист 11, 12, 23, 24, 60, 86, 90, 91, 93, 146, 151, 164, 176, 184, 205, 256, 262, 277, 282, 291, 293, 312, 313, 324, 325, 329, 330, 333–340, 342–344, 353, 356, 357, 359, 362, 364, 379, 384, 385, 387, 388, 390, 391, 393, 394, 406, 412, 416–418, 424, 447, 460, 465, 470, 477, 480, 507, 551, 562, 564, 565, 569, 582, 640, 649, 652, 732, 742, 871

Соловьев Евгений Андреевич (псевд. Андреевич; 1866–1905), писатель, критик 820, 821, 826, 827

Соловьев Михаил Сергеевич (1862–1903), педагог, переводчик, брат В. С. Соловьева, отец С. М. Соловьева 364

Соловьев Сергей Михайлович (1885–1942) 11, 58, 150, 319–322, **447**, 451, 866

Соловьева Ольга Михайловна (рожд. Коваленская; 1855–1903), художник, переводчик; жена М. С. Соловьева, мать С. М. Соловьева, 363

Соловьевы, семья 363

Сологуб Федор (1863–1927) 4, 9, 15, 163, 179, 180, **210–212**, 239, 241–249, 279, 293, 324, 337, 452, 464, 467, 474, 479, 569, 580, 582, 620, 627, 640, 645, 656, 659, 661, 681, 682, 710, 712, 713, 743, 744, 772, 814, 829, 835, 836, 843, 845, 863, 893, 894

Сомов Константин Андреевич (1869–1939), художник, график 70, 82, 455,

Софокл (ок. 496–406 до н. э.), греч. драматург 40, 77, 219, 223

Спандиков Эдуард Карлович (1875–1929), художник, искусствовед 872, 875

Спасович Владимир Данилович (1829–1906), правовед, адвокат, публицист, лит. критик 60

Спенсер Герберт (Spencer; 1820–1903), англ. философ, социолог 115, 122, 373

Спивак Моника Львовна, соврем. литературовед 447

Спиноза Бенедикт (Spinoza, d'Espinoza; наст. имя Барух; 1632–1877), нидерланд. философ 14, 15

Станиславский Константин Сергеевич (наст. фам. Алексеев; 1863–1938), театр. режиссер, актер 15, 369

Станюкович Владимир Константинович (1874–1939), литератор, искусствовед 103

Стасов Владимир Васильевич (1824–1906), муз. и худ. критик, историк искусства 84

Стасюлевич Михаил Матвеевич (1826–1911), историк, журналист, обществ. деятель 24, 42, 59

Стаций Публий Папиний (Publius Papinius Statius; ок. 40–ок. 96), рим. поэт 448, 449

Стейнер Петер (Steiner), соврем. литературовед 653

Стендаль наст. имя и фам. Анри Мари Бейль 1783–1842), франц. писатель 260, 574, 581

Стенун Федор Августович (1884–1965) 505, **507**, 528

Столица Любовь Никитична (рожд. Ершова; 1884–1934), поэт, драматург 181, 184

Стоппнер Борис Григорьевич (1871–1967), философ, переводчик 545

Сторицын Петр Ильич (наст. фам. Коган; псевд. Аристарх; 1894–1941), журналист, критик, театр. рецензент 608

Стороженко Николай Ильич (1836–1906), историк западноевроп. лит., шекспировед 363

Страда Витторио (Strada), соврем. итал. литературовед, переводчик 695

Страдивари (Страдивариус) Антонио (Stradivari; 1644–1737), итал. скрипичный мастер 654

Стравинский Игорь Федорович (1882–1971), композитор, дирижер, пианист 695

Стриндберг Август Юхан (Strindberg; 1849–1912), швед. прозаик, драматург 159, 313, 335, 342, 427

Струве Петр Бернгардович (1870–1944), экономист, философ, социолог, обществ. деятель 150, 204

Стурлусон Снорри (1178–1241), исланд. поэт 207

Стюарт Анна см. Анна Стюарт

Стюарт Мария см. Мария Исупов Александр Васильевич, кн. Итальянский, гр. Римникский, гр. Св. Рим. имп., (1730–1800), полководец, генералиссимус рус. армии 812

Сугай Лариса Анатольевна, соврем. литературовед 358, 421

Суинберн Алджернон Чарлз (Swinburn; 1837–1909), англ. поэт 158, 280

Сукач Виктор Григорьевич, соврем. литературовед 677

Сумароков Александр Петрович (1717–1777), поэт, драматург 547

Суриков Василий Иванович (1848–1916), художник 554, 771

Сю Эжен (Sue; наст. имя Мари Жозеф; 1804–1857), франц. писатель 73

Сюарес Андре (Suarez; наст. имя и фам. Феликс Андре Ив Шантрель; 1868–1948), франц. писатель, лит. критик, публицист 534

Сюлли-Прюдом (Sully-Prudhomme; наст. имя и фам. Рене Франсуа Арман Прюдом; 1839–1907), франц. поэт, эссеист 30, 615, 625

Сюннерберг Константин Александрович (псевд. Конст. Эрберг; 1871–1942), поэт, переводчик, худ. критик, историк искусства 259, 741, 742, 842, 843, 845

Тадема Л. см. Альма-Тадем Л.

Тассо Торквато (Tasso; 1544–1595), итал. поэт 104, 120, 868

Татлин Владимир Евграфович (1885–1953), художник, график, дизайнер 685, 771

Твен Марк (Twain; наст. имя и фам. Сэмюэл Лэнгхорн Клеменс; 1835–1910), америк. писатель, 108, 112, 116, 119

Теккерей Уильям Мейкпис (Thackeray; 1811–1863), англ. писатель 43

Тенишев Вячеслав Николаевич, кн. (1843–1903), предприниматель, меценат, основатель СПб. Тенишевского училища, в зале которого после 1903 г. проводились лит. и муз. вечера 540, 550, 754

Теннисон Альфред (Tennyson; в тексте: Тэннисон; 1809–1892), англ. поэт 158, 171, 177

Теос, псевд., см. Фофанов П. М.

Терентьев Игорь Герасимович (1892–1937), поэт, художник, театр. режиссер 692, 703, 885, 886, 891, 892

Тернер Джон Мэллорд Уильям (Turner; 1775–1851), англ. художник 31

Тетерников Ф. К. см. Сологуб Ф.

Тизенгаузен Орест Дмитриевич, барон (1893–1937), литератор, пианист 587

Тименчик Роман Давидович, соврем. литературовед 310, 529,

534, 541, 542, 544, 546, 548, 550, 553, 600, 601, 609, 611, 613, 631

Тимковский Иван Осипович (1768–1837), доктор медицины, директор гимназий и училищ СПб. губернии, цензор (1804–1821) 347, 355

Тимофеев Александр Генрихович, соврем. литературовед 588, 603, 608

Тиняков Александр Иванович (1886–1934), писатель, лит. критик, публицист 873

Тиртей (VII в. до н. э.), греч. поэт, вдохновивший спартанцев на победу во время II Мессенской войны 144, 145

Тициан (Tiziano; наст. имя Тициано Вечеллио, 1476 (1477, 1480-е?) – 1576), итал. художник 76, 85

Тоддес Евгений Абрамович, соврем. литературовед 676

Толстой Алексей Константинович, гр. (1817–1875), писатель, поэт, драматург 137, 142, 625, 794, 796, 801

Толстой Алексей Николаевич, гр. (1882–1945), писатель, драматург 242, 573, 580, 583

Толстой Лев Николаевич, гр. (1828–1910), писатель 4, 15, 35, 36, 41, 45, 47–50, 53, 56, 58, 75–77, 85, 90, 92, 106, 108, 116, 120, 121, 124, 127, 129, 156, 178, 179, 183, 220, 222, 260, 280, 355, 359, 363, 364, 391, 423, 474, 536–538, 540, 541, 545, 547, 548, 568, 663, 682, 709, 711, 723, 725, 738, 766, 802, 821, 827, 847

Толстых Галина Алексеевна, соврем. литературовед 506

Топоров Владимир Николаевич (1928–2005), лингвист, литературовед, фольклорист 614

Торквато Тассо см. Тассо Торквато

Торренциус Иоханнес (Torren-tius; наст. имя и фам. Ян ван дер Беек; 1589–1644), голланд. художник 126

Тотс Георгий Адольфович (1891–1991), поэт 310

Третьяковский Василий Кириллович (в тексте: Третьяковский; 1703–1769), поэт, реформатор рус. стихосложения 725, 732

Третьяков Сергей Михайлович (1892–1937), публицист, драматург, поэт 689, 692, 851

Третьяковский В. К. см. Третьяковский В. К.

Тургенев Иван Сергеевич (1818–1883), писатель 36, 41–43, 45, 48–51, 53, 56, 58, 59, 72, 85, 87, 109, 121, 127, 150, 163, 164, 175, 176, 220, 222, 459, 460, 479, 536, 543, 546–548, 580, 592, 617, 620, 626, 627, 682, 738, 762, 764, 802, 896

Тынянов Юрий Николаевич (1894–1943), писатель, литературовед 676

Тэн Ипполит Адольф (Taine; 1828–1893), франц. философ, эстетик, писатель 26, 312

Тэннисон А. см. Теннисон А.

Тютчев Федор Иванович (1803–1873), поэт 36, 41, 43, 59, 60, 118, 124, 129, 135, 138, 147, 154, 159, 162–169, 175, 176, 221, 246, 256, 262, 276, 282–286, 291, 300, 309, 311, 315, 316, 321, 337, 355, 384, 385, 391, 402, 422,

439, 440, 456, 460, 466, 468—471, 473, 475—481, 626, 649, 652, 665, 677, 711, 726, 760, 794, 796, 857, 871, 874, 887

Тютчева-Бирилева Мария Федоровна (1840—1872), дочь Ф. И. Тютчева 480

Уайльд Оскар Фингал О'Флаэрти Уилс (Wilde; 1854—1900), англ. писатель 25, 158, 216, 217, 238, 244, 245, 331, 332, 344, 427, 483, 484, 496, 504, 617, 626, 814

Уголино делла Герардеска, граф Доноратико (Ugolino della Gherardesca; 1220—1289), глава исполн. и судеб. власти г. Пизы, один из героев «Божественной комедии» Данте 111

Уитмен (Уитман) Уолт (Whitman; 1819—1892), америк. поэт, публицист 159, 180, 184, 669, 832, 844

Унас (Унис), египет. фараон, правил ок. 2375—2345 до н. э. 192, 207

Успенская Анна Викторовна, соврем. литературовед 545

Успенский Глеб Иванович (1843—1902), писатель 47

Успенский Петр Демьянович (1878—1947), философ, теософ, писатель 725, 732

Усок Ираида Ефимовна, соврем. литературовед 637

Уэллс Герберт Джордж (Wells; в тексте: Уэльс; 1866—1946), англ. писатель 180, 184, 777, 778

Федоров Николай Федорович (1828—1903), философ, книговед 750, 751

Фет Афанасий Афанасьевич (наст. фам. Шеншин, 1820—1892), поэт 43, 51, 87, 97, 109, 117, 118, 121, 122, 138, 142, 154, 159, 162—164, 168—171, 175—177, 193, 201, 205, 207, 208, 291, 296, 301, 310, 319, 322, 323, 337, 351, 355, 421, 460, 468, 480, 504, 564, 566, 572, 726, 732, 871

Фидий (ок. 490 — ок. 430 до н. э.), греч. скульптор 114

Филатова Ольга Дмитриевна, соврем. литературовед 542

Филонов Павел Николаевич (1883—1941), художник, поэт 685, 707

Философов Дмитрий Владимирович (1872—1940), писатель, публицист, лит. критик 82, 83, 92, 319, 321, 755, 825

Фирдоуси Абулькасим (в тексте: Фирдуси; между 932—946 — ок. 1020 (1030?)), персид. и таджик. поэт 791

Фихте Иоганн Готлиб (Fichte; 1762—1814), нем. философ 301, 499, 791, 820

Флейшман Лазарь Соломонович соврем. литературовед 506

Флексер А. Л. см. Вольнский А. Л.

Флобер Гюстав (Flaubert; 1821—1880), франц. писатель 40, 41, 74, 76, 156, 260, 574, 581, 590, 592, 594,

Флоренский Павел Александрович (1882—1937), философ, богослов, ученый 251, 572, 705, 706

Фолькельт Иоганнес Эммануил (Volkelt; 1848—1930), нем. философ, психолог 121, 122

Фонвизин Денис Иванович (1745—1792), писатель 215, 893, 894

Фонвизин Сергей Иванович (1862—1935), писатель, драматург, переводчик 598

Форд Джон (Ford; 1586—ок. 1640), англ. драматург 156, 174

Фофанов К. К. см. Олимпов К.

Фофанов Константин Михайлович (1862—1911), поэт 51, 52, 53, 58, 60, 88, 163, 797, 801—803, 805, 811, 814, 817, 823, 827, 829

Фофанов Петр Михайлович (псевд. Теос), поэт, брат К. М. Фофанова 801, 802, 819, 823, 826

Фрагонар Оноре (Fragonard; 1732—1806), франц. художник 76

Франк Семен Людвигович (1877—1950), философ 264

Франс Анатолий (France; наст. имя и фам. Анатолий Франсуа Тибо; 1844—1924), франц. писатель 587, 590, 591, 597, 598, 753

Франциск Ассизский, св. (Francesco d'Assisi; ок. 1181—1226), итал. проповедник, основатель монашеского ордена 506, 598, 600

Фрезер Джеймс Джордж (Frazer; 1854—1941), англ. антрополог, фольклорист, историк религии 251

Фрейд Зигмунд (Freud, полн. имя Сигизмунд (Зигмунд) Шломо Фрейд, 1856—1939), австр. врач, психолог 696

Фрумкина Н. А., соврем. литературовед 506

Хазин Евгений Яковлевич (1893—1974), литератор, брат Н. Я. Мандельштам 647

Хан Анна, соврем. венг. литературовед 610, 678

Ханзен-Лёве Аге (Оге) (Hansen-Löve; Ханзен-Леве), соврем. австр. литературовед 13, 337, 339, 340

Хант Уильям Холмен (Hunt; 1827—1910), англ. художник 33, 34

Харджиев Николай Иванович (1903—1996), писатель, историк рус. авангардизма 699

Хеопс (XXVII в. до н. э.), егип. фараон 774, 778

Хесин 153

Херасков Михаил Матвеевич (1733—1807), поэт, драматург 547

Хилон (VI в. до н. э.), греч. полит. деятель, поэт 770, 772

Хлебников Велимир (наст. имя и фам. Виктор Владимирович Хлебников; 1885—1922), поэт, писател 4, 533, 598, 601, 652, 664, 666, 679—681, 688, 694, 696—698, 702—707, 710—715, 719, 720, 724, 726, 729, 732—734, 738—740, 742, 743, 746—751, 754—756, 762, 763, 772, 775—778, 781, 786, 793, 794, 796, 836, 872, 874, 876

Ховин Виктор Романович (1891—1944), поэт, лит. критик, журналист 806

Ходасевич Владислав Фелицианович (псевд. Аркадий Меримкин; 1886—1939), поэт, писатель, лит. критик 203, 204, 354, 867, 869

Холодковский Николай Александрович (1858—1921), зоолог, поэт-переводчик 279, 389

Хольц Арно (Holz; в тексте: Гольц; 1863—1929), нем. писатель, литературовед 139

Храповицкий Александр Васильевич (1749–1801), статс-секретарь имп. Екатерины II, сенатор, мемуарист 142, 355
Хрисанф, псевд., см. Зак В. Л.

Цветаева Марина Ивановна (1892–1941), поэт 153, 154, 205, 707
Цензор Дмитрий Михайлович (1879–1948), поэт 825, 827
Цивьян Татьяна Владимировна, соврем. литературовед 614
Циглер Роземари, соврем. литературовед 692
Цицерон Марк Туллий (106–43 до н. э.), рим. политик, философ, оратор 263

Чаадаев Петр Яковлевич (1794–1856), философ, публицист 523, 666, 667, 677
Чайковский Петр Ильич (1840–1893), композитор 374, 812
Чеботаревская Анастасия Николаевна (1870–1925), писатель, переводчик; жена Ф. Сологуба 211, 242, 244–248, 744, 842, 845
Чекрыгин Василий Николаевич (1897–1922), художник, график 685
Челлини Бенвенуто (Cellini; 1500–1571), итал. скульптор, ювелир, писатель 269
Черета Ю., псевд., см. Дягилев Ю. П.
Червяков Александр Ипполитович, соврем. литературовед 544, 545
Черносвитова Ольга Николаевна (рожд. Чеботаревская; 1872–1943), сестра Ан. Н. Чебота-

ревской, свояченица Ф. Сологуба 245–247
Черный Саша (наст. имя и фам. Александр Михайлович Гликиберг; 1880–1932), поэт 4, 682, 710
Чернышевский Николай Гаврилович (1828–1889), писатель, публицист, лит. критик 15, 74, 75
Чернявский Николай Андреевич (псевд. Колау; 1893–1945, или 1892–1942), поэт 692, 885
Четвертинская Е. К. см. Святополк-Четвертинская Е. К.
Чехов Антон Павлович (1860–1904), писатель, драматург 4, 15, 50, 51, 53, 58, 60, 93, 457, 460, 461, 478, 479, 537, 541, 547, 683, 760, 761, 764, 896
Чириков Евгений Николаевич (1864–1932), писатель, драматург, публицист 242, 732
Чичагов Л. М. см. Серафим, св.
Чичерин Георгий Васильевич (1872–1936), дипломат, друг М. А. Кузмина 600
Чуваков Вадим Никитич (1931–2004), литературовед 129
Чудовский Валериан Адольфович (1882–1937), литературовед, критик, переводчик 646
Чужак Николай Федорович (наст. фам. Насимович; 1876–1937), публицист, лит. критик 692
Чуковский Корней Иванович (наст. имя и фам. Николай Васильевич Корейчуков; 1882–1969), поэт, переводчик, литературовед 184, 321, 539, 548, 742–744, 754–756, 832, 844, 859

Чулков Георгий Иванович (1879–1939), писатель, переводчик, литературовед 211, 241, 278, 314, 538, 633, 639, 644, 645, 817, 836

Шагал Марк Захарович (1887–1985), художник, писатель 699
Шаляпин Федор Иванович (1873–1938), певец 105
Шамфор Себастьян Рош Никола, де (Chamfort; 1741–1794), франц. писатель 574, 583
Шаталина Нина Николаевна, соврем. библиограф 244, 247
Шахматов Алексей Александрович (в тексте: Шахметов; 1864–1920), литературовед, лингвист, текстолог 753
Швоб Марсель (Schwob; 1867–1905), франц. прозаик, переводчик 562, 564
Шекспир Уильям (Shakespeare; 1564–1616), англ. драматург, поэт 41, 44, 58, 77, 107, 124, 129, 140, 156, 174, 178, 183, 215, 216, 219, 228, 245, 255, 426, 631, 633, 674, 871
Шеллер Александр Константинович (псевд. А. Михайлов, Шеллер-Михайлов; 1838–1900), писатель 873
Шелли Перси Биши (Shelley; 1792–1822), англ. поэт, критик, теоретик искусства 154, 158, 163, 164, 175, 176, 669
Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф (Schelling; 1775–1854), нем. философ 104, 261, 450, 451, 457, 458, 632, 674
Шенье Андре Мари, де (Chénier; 1762–1794), франц. поэт, публицист 674

Шершеневич Вадим Габриэлевич (псевд. Георгий Гаер; 1893–1942), поэт, писатель, переводчик, лит. критик 688–690, 747, 748, 836, 837, 840, 851, 853, 856, 857, 859, 863, 864, 866, 868, 876, 877
Шестов Лев (наст. имя и фам. Лев Исаакович Шварцман; 1866–1938), философ 404, 422
Шехтель Лев Федорович (1892–1969), художник, теоретик искусства 685
Шик Максимилиан Яковлевич (1884–1968), поэт, переводчик, театр. критик 153
Шиллер Иоганн Кристоф Фридрих, фон (Schiller; 1759–1805), нем. поэт, драматург, эстетик 115, 118, 122, 176, 227, 248, 255, 257, 261, 262, 266, 288, 300, 351, 355, 449–451, 484, 618
Широков Павел Дмитриевич (1893–1963), поэт, 686, 814, 817, 818, 826, 832
Шишков Варлаам (XVIII в.), хлыст 727, 732
Шкловский Виктор Борисович (1893–1984), писатель, литературовед, критик, киновед 676, 677, 684, 695, 704, 756, 763, 764
Школьник Иосиф Соломонович (1883–1926), график, театр. художник 875
Шлегель Август Вильгельм (Schlegel; 1767–1845), нем. историк литературы, переводчик, поэт; 107, 121, 204, 261
Шлегель Фридрих (Schlegel; 1772–1829), нем. критик, философ, писатель, теоретик романтизма, брат А. В. Шлегеля 448, 451, 455

Шмаков Геннадий Григорьевич (1940–1988), литературовед, переводчик 587

Шопенгауэр Артур (Schopenhauer; в тексте: Шепенгауер; 1788–1860), нем. философ, теоретик искусства 7, 117, 119, 163, 175, 251, 261, 264, 356, 373, 392–394, 406, 415, 450, 451, 457, 479, 488–491, 493, 496, 503, 504, 513, 566, 569, 627, 845

Шпет Густав Густавович (1879–1937), философ 571, 572

Штейнер Рудольф (Steiner; 1861–1925), нем. философ 482, 507, 551, 567

Щерба Лев Владимирович (в тексте: Щербина; 1880–1944), языковед 684, 790, 793

Щербаков Рем Леонидович, соврем. литературовед 103, 613, 631

Щербина Л. см. Щерба Л.В.

Э., псевд., см. Метнер Э. К.

Эврипид см. Еврипид

Эвклид (Евклид; ок. 300 до н. э.), греч. математик 663, 778

Эзоп (VI в. до н. э.), греч. баснописец 281

Эйхенбаум Борис Михайлович (1986–1959), литературовед, текстолог, стиховед 204, 610

Эйхенвальд Ю. И. см. Айхенвальд Ю. И.

Эккерман Иоганн Петер (Eckermann; 1792–1854), нем. литератор, поэт, секретарь И. В. Гёте 39, 58

Экстер Александра Александровна (рожд. Григорович; 1882–1949), художник 685

Экхарт Иоганн (Eckhart; Мейстер Экхарт; ок. 1260–1327), нем. богослов, мистик 506

Эллис (1879–1947) 11, 13, 119, 120, 142, 149, 152, 177, 298, 321, 334, 338, 445, **482**, 504–506, 582, 810

Эльснер Владимир Юрьевич (1886–1964), поэт, переводчик 874, 875

Эмерсон Ральф Уолдо (Emerson; 1803–1882), америк. философ, эссеист, поэт 136, 499,

Эннекен Эмиль (Hennequin; в тексте: Геннекен; 1858–1888), франц. лит. критик 252, 260

Эпикур (341–270 до н. э.), греч. философ 490

Эрберг К., псевд., см. Сюннерберг К. А.

Эредиа Жозе Мария, де (Heredia; 1841–1905), франц. поэт 30, 142, 551, 579, 615, 625

Эренбург Илья Григорьевич (1891–1967), писатель, поэт, публицист, переводчик 835

Эрн Владимир Францевич (1882–1917), философ, публицист 24

Эсмер-Вальдор, псевд., см. Мерсеро А.

Эсхил (ок. 525–456 до н. э.), греч. драматург 106, 147, 219, 223, 275, 599, 791

Эткинд Александр Маркович, соврем. культуролог, литературовед, психолог, философ 507

Эткинд Ефим Григорьевич (1918–1999), литературовед, историк лит., переводчик 122, 695

Юлиан (Отступник) Флавий Клавдий (Юлиан II; 331–363), рим. император (361–

363), писатель, философ 322, 455

Юнг Карл Густав (Jung; 1875–1961), швейц. психиатр 507

Юнгрэн Анна (Ljunggren), соврем. швед. литературовед 544

Юнгрэн Магнус (Ljunggren), соврем. швед. литературовед 507

Юргенсон Петр Иванович (1836–1903/04), владелец нотопубликаторской фирмы, муз. и общ. деятель, 390, 391

Юркун Юрий Иванович (наст. имя и фам. Иосиф Юркунас; 1895–1938), писатель 587, 601,

Юрьев Федор Филиппович (1796–1860), офицер, адресат стихотв. посланий А. С. Пушкина 142

Юстиниан I (Justinianus; ок. 482 (483)–565), имп. Восточной рим. империи 789, 793

Юсупов Феликс Феликсович, кн., гр. Сумароков-Эльстон (1856–1928), генерал, владелец имений в Крыму 813

Языков Николай Михайлович (1803–1846), поэт 140, 143, 867, 871, 874

Языкова М. Г. (нач. XX в.), переводчица 504

Якобсон Роман Осипович (Jakobson; 1896–1982), лингвист, литературовед 311, 701, 704

Яковенко Борис Валентинович (1884–1949), философ, публицист 505, 507

Якулов Георгий Богданович (1884–1928), художник, теоретик искусства 745, 767

Янгфельдт Бенгт (Jangfeldt), соврем. швед. литературовед 704

Яновиц Ганс (Janowitz; 1890–1954), нем.-чеш. писатель, сценарист 608

Ясинский Иероним Иеронимович (1850–1931), прозаик, журналист, редактор, издатель 60

Asselineau Ch. см. Асселино Ш.

Annenysky I. см. Анненский И. Ф.

Beaunier Andry (1869–1925), франц. писатель, журналист, лит. критик 582

Bely A. см. Белый А.

Bergson H. см. Бергсон А.

Bird R. см. Берд Р.

Charpentier John L. (1880–1949), франц. лит. критик, литературовед, журналист 430

Dawe George (1781–1829), англ. художник 121, 143

Diez F. см. Диц Ф. К.

Egyx, псевд. автора «Первого журн. Рус. футуристов» (1914) 877

Heide W. см. Виллих Х.

Hennequin E. см. Эннекен Э.

Homunculus, псевд., см. Заславский Д. И.

Homunculus, собирательный псевд. 713, 714

Huret J. см. Гюрэ Ж.

Huysmans J. C. см. Гюисманс Ж. К.

Gourmont J., de см. Гурмон Ж.

Ivanov V. см. Иванов В. И.

Kobylinskij-Ellis L. L. см. Эллис

Kuzmin M. см. Кузмин М. А.

L'ятауд Р. см. Леото П.

Ljunggren A. см. Юнгрэн А.

Malmstad J. E. см. Малмстад Д. Э.

Marinetti F.T. см. Маринетти Ф. Т.

Markov V. см. Марков В. Ф.

Maclair C. см. Моклер К.

Nikol'skaya T. см. Никольская Т. Л.

Poe E. A. см. По Э.
Poljakov F.B. см. Поляков Ф. Б.
Regnier H. de, см. Ренье А., де
Renouveau, псевд., см. Нувель В. Ф.
Rimbaud J.A. см. Рембо А.
Rusinko Elaine, соврем. литературовед 653
Serafim of Sarov см. Серафим Саровский, св.
Solowiev W. см. Соловьев В. С.
Steiner P. см. Стейнер П.

Составители: Е. И. Гончарова, Л. А. Тимофеева.

Viell-Griffin F. см. Вьеле-Гриффен Ф.
Wachtel Michael, соврем. америк. славист 280
Willich H. см. Виллих Х.
Zola E. см. Золя Э.

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 3

Символизм

Вступительная статья	
<i>В. Н. Быстров</i>	7
<i>Л. Я. Гуревич и А. Л. Вольнский</i>	14
Идеализм и буржуазность	
(сост. Е. В. Иванова)	16
<i>З. А. Венгерова</i>	25
Поэты-символисты во Франции	25
Родоначальник английского символизма	
(сост. А. М. Грачева)	31
<i>Д. С. Мережковский</i>	35
О причинах упадка и о новых течениях	
современной русской литературы	36
Декадентство и общественность	
(сост. В. Н. Быстров)	60
<i>С. П. Дягилев</i>	70
Сложные вопросы	
(сост. В. Н. Быстров)	70
<П. П. Перцов>	86
«Новый путь»	
(сост. В. Н. Быстров)	87
<i>В. Я. Брюсов</i>	
От издателя (Предисловие к сборнику.....	98
«Русские символисты»)	98

Ответ.....	99
Ключи тайн	104
Вехи. Страсть.....	122
Вехи. Свобода слова	130
Священная жертва	136
Современные соображения.....	143
О «речи рабской», в защиту поэзии (сост. А. В. Лавров)	145
<i>К. Д. Бальмонт</i>	152
Элементарные слова о символической поэзии.....	155
Наше литературное сегодня	177
Поэзия как волшебство (сост. О. А. Кузнецова).....	185
<i>Ф. Сологуб</i>	210
Искусство наших дней (сост. Т. В. Мисникевич)	212
<i>В. И. Иванов</i>	250
Копье Афины (коммент. К. А. Кумпан)	251
Две стихии в современном символизме (в сокращ.)	265
Заветы символизма (в сокращ.)	282
Мысли о символизме (сост. Г. В. Обатнин).....	302
<i>А. А. Блок</i>	312
О лирике	315
О современном состоянии русского символизма (По поводу доклада Вяч. Иванова) (коммент. А. Л. Рычков)	322
О назначении поэта (сост. Ю. К. Герасимов)	345

<i>А. Белый</i>	356
По поводу книги Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский»	359
Несколько слов декадента, обращенных к либералам и консерваторам.....	365
О теургии	369
Символизм как миропонимание	391
Венок или венец	425
О символизме (сост. А. В. Лавров)	430
<i>С. М. Соловьев</i>	447
На перевале. Символизм и декадентство (сост. А. В. Лавров)	447
<i>М. Л. Гофман</i>	452
Романтизм, символизм и декадентство (сост. А. В. Лавров)	453
<i>Эллис</i>	482
Итоги символизма (сост. А. В. Лавров)	483
«Труды и дни». Редакционные манифесты.....	505
<i>Э. К. Метнер</i>	506
<i>Фёдор Степун</i>	507
<i>Э. К. Метнер</i> «Мусагет». Вступительное слово редактора.....	508
<i>Вяч. Иванов, А. Белый</i> «Орфей»	515
<i>Фёдор Степун</i> «Логос» (сост. А. В. Лавров)	523
Постсимволизм	
Вступительная статья <i>Н. Ю. Грякалова</i>	529

<i>И. Ф. Анненский</i>	532
Поэтические формы современной чувствительности	535
Об эстетическом критерии (сост. Г. В. Петрова).....	538
<i>М. А. Волошин</i>	551
«Ногомедон»	554
Анри де Ренье (в сокращ.) (сост. Н. В. Лоцинская).....	573
<i>М. А. Кузмин</i>	585
О прекрасной ясности. Заметки о прозе	588
Раздумья и недоумения Петра Отшельника	594
Декларация эмоционализма	601
Эмоциональность как основной элемент искусства (сост. Н. Ю. Грякалова)	603

Акмеизм

Вступительная статья <i>Н. Ю. Грякалова</i>	609
<i>Н. С. Гумилев</i> Жизнь стиха.....	615
Наследие символизма и акмеизм	628
Анатомия стихотворения.....	634
<i>С. М. Городецкий</i> Некоторые течения в современной русской поэзии.....	638
<i>О. Э. Мандельштам</i> Утро акмеизма.....	647
О собеседнике	653
О природе слова (сост. Н. Ю. Грякалова)	661

Футуризм

Подготовка текстов <i>В. Н. Альфонсов; С. Р. Красицкий</i> Примечания <i>С. Р. Красицкий</i>	
Теоретические позиции русского футуризма <i>В. Н. Альфонсов</i>	679
От составителей	708

Кубофутуризм

<i>Д. Д. Бурлюк, А. Крученых, В. В. Маяковский, В. Хлебников</i> Пощечина общественному вкусу	709
Пощечина общественному вкусу <Листовка>.....	712
<i>Д. Д. Бурлюк, Ел. Г. Гуро, Н. Д. Бурлюк и др</i> <Манифест из сборника «Садок судей II»>.....	714
<i>А. Крученых</i> Декларация слова как такового.....	717
<i>Н. И. Кульбин</i> Новый цикл слова	719
<i>Б. К. Лившиц</i> Освобождение слова	720
<i>А. Крученых</i> Новые пути слова (язык будущего смерть символизму) ...	724
<i>А. Крученых и В. Хлебников</i> Слово как таковое. О художественных произведениях	733
<i>Н. И. Кульбин</i> Что есть слово (II-я декларация слова, как такового)	740
<i>Д. Д. Бурлюк, А. Крученых, Б. К. Лившиц</i> Идите к черту.....	742
<i>А. Лурье</i> Мы и запад (плакат № 1).....	744

<i>В. Хлебников, Б. К. Лившиц</i> На приезд Маринетти в Россию	746
<i>Н. Д. Бурлюк при участии Д. Д. Бурлюка</i> Поэтические начала	749
<i>Н. Д. Бурлюк</i> Supplementum к поэтическому контрапункту	752
<i>Б. К. Лившиц</i> Дубина на голове русской критики (разоблачение клеветы)	752
<i>В. Б. Шкловский</i> Воскрешение слова	756
<i>В. В. Маяковский</i> Штатская шрапнель	765
<i>Д. Д. Бурлюк</i> Отныне я отказываюсь говорить дурно даже о творчестве дураков	767
<i>В. В. Маяковский</i> Капля дегтя	772
<i>В. Хлебников</i> Труба марсиан	774
<i>Д. Д. Бурлюк, В. В. Каменский, В. В. Маяковский</i> Манифест летучей федерации футуристов	778
<i>В. В. Маяковский</i> Открытое письмо рабочим	780
<i>В. Хлебников</i> Наша основа	781
<i>А. Крученых</i> Фактура слова	794

Эгофутуризм

<i>И. Северяни</i> Пролог «Эго-футуризм»	797
<i>Теос</i> Футуризм	780
<i>Грааль-Арельский</i> Эгопоэзия в поэзии	803
<i>И. Северянин, К. К. Фофанов, Г. В. Иванов и др.</i> Академия эго-поэзии (Вселенский футуризм)	805
<i>И. Северянин</i> Интуитивная школа «Вселенский эго-футуризм»	806
<i>И. Северянин</i> Эпилог эго-футуризм	807
<i>И. В. Игнатъев</i> Эпилог «эго-футуризма»	809
<i>И. В. Игнатъев</i> Первый год эго-футуризма	809
Грамата Интуитивной Ассоциации Эго-футуризм	818
<i>И. В. Игнатъев</i> Эго-футуризм. Критинка И. В. Игнатъева	819
<i>И. В. Игнатъев</i> Эго-футуризм	827
<i>В. И. Гнедов</i> Глас и согласе и злогласе	845
<i>И. Северянин</i> Поэза истребления	846
Мезонин поэзии Увертюра	848
<i>М. М. Россиянский</i> Перчатка кубофутуристам	851

<i>В. Г. Шершеневич</i> Открытое письмо М. М. Россиянскому	853
<i>М. М. Россиянский</i> Из отрывного календаря элементарностей	857
<i>В. Г. Шершеневич</i> Русский футуризм (Основы Футуризма)	859
«Центрифуга» <i>С. П. Бобров</i> Чужой голос	870
Грамота	875
Турбопэан	878
<i>Б. Л. Пастернак</i> Черный бокал	879
Несколько слов о «Леторее»	883
«41°» <Манифест компании «41°»>	885
<i>И. Г. Терентьев</i> Вступительная статья в книге «17 ерундовых орудий»	886
<i>А. Крученых</i> Декларация заумного языка	892
Список сокращений	895
Указатель имен	896

**Литературные манифесты
и декларации
русского модернизма**

Научное издание

Художественное оформление
Верстка

Корректоры

Подписано в печать 20. 10. 2016.
Формат 70x100 1/16. Гарнитура Petersburg, ITC Benguiat.
Печать офсетная. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 54,5. Тираж 500 экз.
Заказ №

Издательство «Пушкинский Дом»
199034 Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 4
Тел. +7 (901) 315 49 11
www.pushkindom.ru
e-mail: pushkindom2008@yandex.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов

