

НИКОЛАЙ
ГУМИДЕВ

Annotation

В третий том Сочинений Н. С. Гумилева вошли "Письма о русской поэзии". (Неполная цифровая версия тома)

- [Том 3](#)

-
- [Г. Фрилендер. Н. С. Гумилёв — критик и теоретик поэзии](#)
 - [Жизнь стиха](#)
 - [Наследие символизма и акмеизм](#)
 - [Читатель](#)
 - [О современной поэзии](#)
 - [Анатомия стихотворения](#)
- [Письма о русской поэзии \(рецензии на поэтические сборники\)](#)
 - [Анненский — критик](#)
 - [О прозе М. Кузмина](#)
 - [О рассказах С. Ауслендера](#)
 - [Драматические произведения Бар. М. Ливен](#)
 - [Валерий Брюсов. Пути и перепутья](#)
 - [Федор Сологуб. Пламенный круг](#)
 - [К. Бальмонт. Только любовь](#)
 - [Юрий Верховский. Разные стихотворения](#)
 - [Андрей Белый. Урна](#)
 - [В. Пяст. Ограда](#)
 - [Валериан Бородаевский. Стихотворения](#)
 - [С. Городецкий и др.](#)
 - [Альманах «Смерть». — Павел Сухотин и и др](#)
 - [Журнал «Весы», журнал «Остров»](#)
 - [К. Фофанов и др.](#)
 - [Тэффи и др.](#)
 - [Поэзия В «Весях»](#)
 - [И. Анненский и др.](#)
 - [Ф. Сологуб и др.](#)

- [И. Бунин, Ю Верховский и др.](#)
- [20 книг стихов: М. Цветаева и др.](#)
- [В. Нарбут и др.](#)
- [В. Иванов. — Антология «Мусагет»](#)
- [«Северные цветы» на год](#)
- [Ю. Балтрушайтис и др.](#)
- [А. Блок, Н. Клюев, К. Бальмонт и др.](#)
- [В. Брюсов и др.](#)
- [М. Цветаева и др.](#)
- [В. Иванов, Н. Клюев и др.](#)
- [А. Блок, М. Кузмин](#)
- [С. Городецкий, Вл. Бестужев](#)
- [Б. Гуревич и др.](#)
- [В. Иванов и др.](#)
- [Садок Судей](#)
- [«Стихи Нелли», И. Северянин, В. Хлебников, О. Мандельштам, гр. В. Комаровский, И. Анненский, Ф. Сологуб](#)
- [С. Городецкий, А. Ахматова, Г. Иванов, В. Ходасевич и др.](#)
- [М. Левберг, Т. Чурилин и др.](#)
- [Г. Адамович, Г. Иванов, М. Лозинский, О. Мандельштам](#)
- [М. Струве. Стая.](#)
- [Константин Ляндау. У темной двери](#)
- [Два некролога: К. М. Фофанов и В. В. Гофман](#)
- [Приложения](#)
 - [Гр. А. К. Толстой](#)
 - [О Некрасове](#)
 - [Вожди новой школы](#)
 - [О стихотворных переводах](#)
 - [О Верхарне](#)
 - [О французской поэзии XIX века](#)
 - [Теофиль Готье](#)
 - [Вьеле-Гриффен](#)
 - [Гильгамеш, Вавилонский эпос](#)
 - [Поэма о старом моряке, С. Т. Кольриджа](#)
 - [Баллады Роберта Саути](#)

- [Французские народные песни](#)
- [Выставка нового русского искусства в Париже](#)
- [Два салона](#)
- [По поводу «салона» Маковского](#)
- [Записка об Абиссинии](#)
- [Поэзия Бодлера](#)

Том 3

Николай Степанович Гумилев

Сочинения в трех томах

Том 3. Письма о русской поэзии (Сборник статей)

Содержание

- Г. Фрилендер. Н. С. Гумилёв — критик и теоретик поэзии
- Жизнь стиха
- Наследие символизма и акмеизм
- Читатель
- О современной поэзии
- Анатомия стихотворения

"Письма о русской поэзии". Рецензии на поэтические сборники

- Анненский — критик
- О прозе М. Кузмина
- О рассказах С. Ауслендера
- Драматические произведения Бар. М. Ливен
- Валерий Брюсов. Пути и перепутья
- Федор Сологуб. Пламенный круг
- К. Бальмонт. Только любовь
- Юрий Верховский. Разные стихотворения
- Андрей Белый. Урна
- В. Пяст. Ограда
- Валериан Бородаевский. Стихотворения
- С. Городецкий и др.
- Альманах «Смерть». — Павел Сухотин и др.
- Журнал «Весы», журнал «Остров»
- К. Фофанов и др.
- Тэффи и др.

- Поэзия В «Весях»
- И. Анненский и др.
- Ф. Сологуб и др.
- И. Бунин, Ю Верховский и др.
- 20 книг стихов: М. Цветаева и др.
- В. Нарбут и др.
- В. Иванов. — Антология «Мусагет»
- «Северные цветы» на год
- Ю. Балтрушайтис и др.
- А. Блок, Н. Клюев, К. Бальмонт и др.
- В. Брюсов и др.
- М. Цветаева и др.
- В. Иванов, Н. Клюев и др.
- А. Блок, М. Кузмин
- С. Городецкий, Вл. Бестужев
- Б. Гуревич и др.
- В. Иванов и др.
- Садок Судей
- «Стихи Нелли», И. Северянин, В. Хлебников, О. Мандельштам,
гр. В. Комаровский, И. Анненский, Ф. Сологуб
- С. Городецкий, А. Ахматова, Г. Иванов, В. Ходасевич и др.
- М. Левберг, Т. Чурилин и др.
- Г. Адамович, Г. Иванов, М. Лозинский, О. Мандельштам
- М. Струве. Стая.
- Константин Ляндау. У темной двери
- Два некролога: К. М. Фофанов и В. В. Гофман

Приложения

- Гр. А. К. Толстой
- О Некрасове
- Вожди новой школы
- О стихотворных переводах
- О Верхарне
- О французской поэзии XIX века
- Теофиль Готье
- Вьеле-Гриффен
- Гильгамеш, Вавилонский эпос
- Поэма о старом моряке, С. Т. Кольриджа

- Баллады Роберта Саути
- Французские народные песни
- Выставка нового русского искусства в Париже
- Два салона
- По поводу «салона» Маковского
- Записка об Абиссинии
- Поэзия Бодлера

Г. Фрилендер. Н. С. Гумилёв — критик и теоретик поэзии

1

Николай Степанович Гумилёв был не только выдающимся поэтом, но и тонким, проницательным литературным критиком. В годы, в которые он жил, это не было исключением. Начало XX века было одновременно и порой расцвета русской поэзии, и временем постоянно рождавшихся литературных манифестов, возвещавших программу новых поэтических школ, временем высокопрофессионального критического разбора и оценки произведений классической и современной поэзии — русской и мировой. В качестве критиков и теоретиков искусства выступали в России почти все сколько-нибудь выдающиеся поэты-современники Гумилёва — И. Ф. Анненский, Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт, А. А. Блок, Вяч. Иванов, А. Белый, М. А. Кузмин, М. Цветаева, В. Ходасевич, М. А. Волошин и многие другие.

Начав свою критическую деятельность в качестве рецензента поэтических книг в газете «Речь» в конце 1890-х годов, Гумилёв продолжил ее с 1909 по 1916 г. в журнале «Аполлон». Статьи его, печатавшиеся здесь из номера в номер в разделе журнала «Письма о русской поэзии», составили своеобразный цикл. В нем обрисована широкая картина развития русской поэзии этой поры (причем не только в лице первостепенных ее представителей, но и поэтов второго и даже третьего ряда). В те же годы были опубликованы первые статьи Гумилёва, посвященные теоретическим вопросам русской поэзии и русского стиха, в том числе знаменитая статья «Наследие символизма

и акмеизм» (1913) — один из двух главных теоретических манифестов отстаивавшегося Гумилёвым направления в поэзии, за которым надолго закрепилось предложенное им (хотя и мало что говорящее современному читателю) название «акмеизм», — направление, которое Гумилёв и его поэтические друзья и единомышленники стремились противопоставить символизму. Кроме «Аполлона» Гумилёв выступал в качестве критика в органе «Цеха поэтов» — журнале «Гиперборей», «ежемесячнике стихов и критики», который выходил в 1912–1913 гг. под редакцией его друга М. Л. Лозинского (впоследствии известного поэта-переводчика). Наряду с русской поэзией Гумилёв-критик уделял в своих статьях большое место поэзии французской (Т. Готье, Вилье-Грифен и др.; впоследствии — Ш. Бодлер) и бельгийской (Э. Верхарн). После Октября критическая деятельность Гумилёва уступила место популяризаторской, историко-литературной и теоретической. Привлеченный М. Горьким в число сотрудников созданного им в 1918 г. издательства «Всемирная литература», Гумилёв осуществляет для этого и других издательств ряд переводов, пишет к ним вступительные статьи. Одновременно он выступает с лекциями по французской литературе и теоретическим вопросам поэтики, увлекается теорией поэтического перевода.

О литературно-критических статьях и рецензиях Гумилёва в научной и научно-популярной литературе о русской поэзии XX в. написано немало — и у нас, и за рубежом. Но традиционный недостаток едва ли не всех работ на эту тему состоит в том, что они всецело подчинены одной (хотя и достаточно существенной для характеристики позиции Гумилёва) проблеме «Гумилёв и акмеизм». Между тем, хотя Гумилёв был лидером акмеизма (и так же смотрело на него большинство его последователей и учеников), поэзия Гумилёва — слишком крупное и оригинальное явление, чтобы ставить знак равенства между его художественным творчеством и литературной программой акмеизма.

О том, что вопросы о назначении и сущности поэзии всю жизнь тревожили Гумилёва, свидетельствуют его стихотворения разных лет,

посвященные темам поэта и поэзии. Уже в 1908 г. он прилагает к письму, адресованному Брюсову, стихотворение «Поэту», причем просит взглянуть на него «„скорее как на рассуждение“ о „конструкции стиха“, чем на стихотворение»¹ (так как невысоко ценит его художественные достоинства):

Пусть будет стих твой гибок и упруг,
Как тополь зеленеющей долины,
Как грудь земли, куда вонзился плуг
Как девушка, не знавшая мужчины.
Уверенную строгость береги,
Твой стих не должен ни порхать, ни биться,
Хотя у музы легкие шаги,
Она богиня, а не танцовщица.
И перебойных рифм веселый гам,
Соблазн уклонов легкий и свободный,
Оставь, оставь покрашенным шутам,
Танцующим на площади народной.
И, выйдя на священные тропы,
Певучести пошли свои проклятья,
Пойми, она любовница толпы,
Как милостыни ждет она объятья.

Приведенное стихотворение в значительной мере носит характер подражания поэтическим манифестам Брюсова. В то же время в нем уже достаточно отчетливо звучит один из основных мотивов, положенных Гумилёвым в основу доктрины будущего акмеизма (которому предстояло родиться через пять лет), — отвержение зыбкости и «певучести» стиха символистов, противопоставление им «упругости» и «строгости» поэтической речи, утверждение связи между красотой, свойственной поэзии, и красотой земной жизни, ощущение сопричастности поэта кругу ее явлений (мысль эту

Гумилёв будет два года спустя развивать в статье «Жизнь стиха»). Но еще важнее и характернее для Гумилёва-поэта и критика в нем, может быть, убеждение его уже в раннюю пору в том, что поэзия — «богиня, а не танцовщица», служение ей требует от вышедшего на ее «священные тропы» обладания чувством глубокого внутреннего достоинства, ощущения «уверенности» в своих силах и способности свободно ими распорядиться в соответствии со «строгими» внутренними законами поэзии, которые вытекают из самого ее существа и неподвластны мелкому человеческому своеволию.

Так уже в этом раннем стихотворении Гумилёва соединяются идеи, пожалуй, наиболее важные для всей его критической деятельности, — мысль о высоком назначении поэзии, требующей от поэта сознания достоинства своего дела и высокой взыскательности к себе, представление о том, что поэтическое произведение и по форме, и по содержанию подчинено определенным строгим законам, и наконец, сквозящая в стихах Гумилёва мысль о его учительской миссии как наставника будущих поэтов. Эти идеи стали определяющими для последующих статей и рецензий Гумилёва.

Свою литературно-критическую деятельность Гумилёв начал с рецензий на книги, вышедшие в 1908 и последующие годы. По преимуществу это были поэтические сборники как уже признанных к этому времени поэтов-символистов старшего и младшего поколения (Брюсова, Сологуба, Бальмонта, А. Белого и др.), так и начинавшей в те годы поэтической молодежи. Впрочем, иногда молодой Гумилёв обращался и к критической оценке прозы — «Второй книги отражений» И. Ф. Анненского, рассказов М. Кузмина и С. Ауслендера и т. д. Но основное внимание Гумилёва-критика с первых его шагов в этой области принадлежало поэзии: напряженно ища свой собственный путь в искусстве (что, как мы знаем, давалось ему нелегко), Гумилёв внимательно всматривался в лицо каждого из своих поэтов-современников, стремясь, с одной стороны, найти в их жизненных и художественных исканиях близкие себе черты, а с

другой — выяснить для себя и строго оценить достоинства и недостатки их произведений.

В рецензиях Гумилёва бросается в глаза его резкое отталкивание от того, что он позднее и в стихах, и в прозе называл литературной «неврастенией» (в которой он настойчиво упрекал символистов). Уже в 1908–1912 гг. молодой поэт решительно заявляет себя сторонником строгой и четкой поэтической формы, провозглашая тезис о том, что культ формы важен не сам по себе, но потому, что забота о ней — свидетельство связи поэта с многовековой поэтической традицией (эта мысль Гумилёва предвосхищает позднейшую аналогичную мысль известного английского поэта Т.-С. Эллиота). Присутствие в литературном творчестве «работы мозга» Гумилёв считает первостепенным моментом; без ее участия «работа нервов», не освещенная светом сознания, представляется ему бесплодной. «Можно ли построить роман не работой мозга, а работой нервов?» — спрашивает он в рецензии на роман А. М. Ремизова «Часы» (1908). И продолжает: «Ремизов своими „Часами“ показывает, что это невозможно. В самом деле теперь, когда так велик наплыв в литературу людей безграмотных и бездарных, но старающихся перещеголять друг друга оригинальностью, истинные творцы должны особенно беречь культ формы, делающий их завоевания не бесплодными и роднящий их с драгоценными заветами старины: и с пластичностью Эллады, и с золотыми молниями романтизма, и с патриархальной простотой натурализма. Мы стосковались по строгому искусству, нас влекут не крикливые афиши современных выставок, а уже испытанные очарования музеев. Мы любим писателей-продолжателей, писателей с длинной родословной».2 В позднейшем отзыве о второй книге стихов М. Кузмина «Осенние озера» (1912) критик утверждает, что «русская поэзия» в XX в. «попросилась с кустарным способом производства и стала искусством трудным и высоким, как в былые дни своего расцвета».3

Предчувствовавшееся и ожидаемое символистами преобразование реальности, как показал наступивший после поражения революции

1905 г. период реакции, обернулось победой «страшного мира». Сознание этой победы совпало для Блока с первыми предощущениями будущей мировой войны, ожидающих страну, человечество новых исторических катастроф и испытаний. В этих условиях для такого мыслящего человека и великого художника, как Блок, остро встал вопрос о том, по каким путям должна развиваться дальше русская поэзия, чтобы быть на высоте задач, поставленных перед нею новым периодом национальной и мировой жизни.

Гумилёву в начале 10-х годов не было свойственно присущее Блоку как национальному поэту чувство приближающихся для России грозных исторических испытаний. Его юношеское заносчивое желание «изменить мир», подобно Будде и Христу,⁴ постепенно развеялось, сменившись мыслью об иной, значительно более скромной по своим масштабам реформе, ограничивающейся областью поэзии и лежащего в ее основе художественного мироощущения. В основу этой реформы легли мысли, навеянные в какой-то мере уроками В. Я. Брюсова. Однако советы мэтра по-своему были поняты и осмыслены его учеником, который не только признал себя теперь закончившим свои «годы ученичества», но уже решился бросить открытый вызов своему учителю и другим поэтам, творчество которых в 1900-е годы определяло лицо русской поэзии.

«Поэзия бывает исключительно страстию немногих, родившихся поэтами; она объемлет и поглощает все наблюдения, все усилия, все впечатления их жизни», — писал Пушкин.⁵ Слова эти в высшей степени хочется отнести к Гумилёву, хотя его поэтическое становление и было необычно замедленным: будучи всего на 6 лет моложе Блока, начав писать стихи в самом начале 1900-х годов (а после 1906г. выпустив один за другим целый ряд поэтических сборников), Гумилёв достиг подлинной поэтической зрелости лишь в последние годы жизни, очистившись и закалившись в суровой обстановке революционной эпохи, когда его поэзия обрела неведомые ей прежде величественность и высокое трагическое звучание, и Гумилёв, которому так долго не удавалось сбросить с себя путы

юношеской романтики и груз (осужденного им самим в его ответах на известную составленную К. И. Чуковским анкету об отношении крупнейших поэтов эпохи к Некрасову) «эстетизма»,⁶ предстал перед своими современниками и потомством в качестве достойного продолжателя высших достижений русской поэзии. Несмотря на непростое, затрудненное развитие его поэтического дара, вопросы поэзии всю жизнь были тем внутренним стержнем, вокруг которого вращалась мысль Гумилёва. И хотя его рецензии и статьи о русской поэзии неравноценны (а иногда изложенные в них мысли более или менее случайны), в них все же просматривается единое направление, единая «генеральная линия».

Выросший и сложившийся в эпоху высокого развития русской поэтической культуры, Гумилёв смотрел на эту культуру как на величайшую ценность и был одушевлен идеей ее дальнейшего поддержания и развития. Причем в отличие от поэтов-символистов идеалом Гумилёва была не музыкальная певучесть стиха, зыбкость и неопределенность слов и образов (насыщенных в поэзии символистов «двойным смыслом»), ибо цель их состояла в том, чтобы привлечь внимание читателя не только к миру внешних, наглядно воспринимаемых явлений, но и к миру иных, стоящих за ними более глубоких пластов человеческого бытия), но строгая предметность, предельная четкость и выразительность стиха при столь же строгой, чеканной простоте его внешнего композиционного построения и отделки.

«Россия — молодая страна, и культура ее синтетическая культура, — писал А. А. Блок в 1921 г. в статье „Без божества, без вдохновенья“, в которой великий поэт в последний год своей жизни подвел итоги долгого спора с Гумилёвым. — Русскому художнику нельзя и не надо быть „специалистом“ <...> Так же, как неразлучны в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры».⁷ Защищая эту общую

великую историческую традицию русской культуры, Блок страстно упрекал Гумилёва за стремление увести русскую поэзию в сторону от союза с общественностью, превратив ее всего лишь в особый поэтический «цех», в область узко «специальных» интересов. Характеризуя свои настроения периода 10-х годов, когда Гумилёв выступил с первыми статьями и манифестами, в которых заговорил о путях русской поэзии (связывая будущее ее с утверждением собственной, всего лишь «чисто литературной» программой и рассматривая это будущее лишь в свете борьбы литературных школ символизма и акмеизма), Блок указывал, обращаясь к своему оппоненту, что в то время «большинство собеседников Н. Гумилёва (и из них в особенности сам Блок. — Г. Ф.) были заняты мыслями совсем другого рода: в обществе чувствовалось страшное разложение, в воздухе пахло грозой, назревали какие-то большие события...». Гумилёв же, пытавшийся вслед за Брюсовым вдвинуть поэзию «в какие-то школьные рамки», остался глух, по утверждению Блока, к этим гораздо более важным историческим, философским и общественным настроениям. Поэтому, признавая бесспорную даровитость Гумилёва и некоторых других акмеистов (в первую очередь Ахматовой и Мандельштама), Блок настойчиво предостерегал его против «холодного болота бездушных теорий», которые грозят поэзии поэтической «двухмерностью», опасностью навсегда заслонить «русскую жизнь и жизнь мира вообще».8

Статья Блока, представляющая его поэтическое завещание, была опубликована впервые лишь в 1925 г., четыре года спустя после смерти обоих поэтов. Тем интереснее и знаменательнее то еще, кажется, никем не отмеченное обстоятельство, что ко времени, когда она была написана, Гумилёв в значительной мере успел отойти от того представления о поэзии как о замкнутой самодовлеющей сфере развития культуры, всецело подчиненной своим внутренним законам, от которого поэта столь настойчиво предостерегал Блок, судивший его литературно-критические и теоретические идеи и его поэзию по большому счету.

Отвечая в 1919 г. на известную анкету К. И. Чуковского («Некрасов и мы») о своем отношении к Некрасову, Гумилёв откровенно казнил себя за «эстетизм», мешавший ему в ранние годы оценить по достоинству значение некрасовской поэзии. И вспоминая, что в его жизни была пора («от 14 до 16 лет»), когда поэзия Некрасова была для него дороже поэзии Пушкина и Лермонтова, и что именно Некрасов впервые «пробудил» в нем «мысль о возможности активного интереса личности к обществу», «интерес к революции», Гумилёв высказывал горькое сожаление о том, что влияние Некрасова, «к несчастью», не отразилось на позднейшем его поэтическом творчестве (374).

Этого мало. В последней своей замечательной статье «Поэзия Бодлера», написанной в 1920 г. по поручению издательства «Всемирная литература» (сборник стихов Бодлера, для которого была написана эта статья, остался в то время неизданным), Гумилёв писал о культуре XIX в.: «Девятнадцатый век, так усердно унижавшийся и унижаемый, был по преимуществу героическим веком. Забывший Бога и забытый Богом человек привязался к единственному, что ему осталось, к земле, и она потребовала от него не только любви, но и действия. Во всех областях творчества наступил необыкновенный подъем. Люди точно вспомнили, как мало еще они сделали, и приступили к работе лихорадочно и в то же время планомерно. Таблица элементов Менделеева явилась только запоздалым символом этой работы. „Что еще не открыто?“ — наперебой спрашивали исследователи, как когда-то рыцари спрашивали о чудовищах и злодеях, и наперебой бросались всюду, где оставалась хоть малейшая возможность творчества. Появился целый ряд новых наук, прежние получили неожиданное направление. Леса и пустыни Африки, Азии и Америки открыли свои вековые тайны путешественникам, и кучки смельчаков, как в шестнадцатом веке, захватывали огромные экзотические царства. В недрах европейского общества Лассалем и Марксом была открыта новая мощная взрывчатая сила — пролетариат. В литературе три великие течения, романтизм, реализм и символизм, заняли место наряду с веками царившим классицизмом».9

Нетрудно увидеть, что Гумилёв здесь в духе призывов Блока (хотя он и не мог читать его статьи) рассматривает развитие мировой культуры XIX в. в «едином мощном потоке», пытаясь обнаружить в движении его отдельных областей связующие их общие закономерности. При этом литература и общественность, путь, пройденный поэзией, наукой и социальной мыслью XIX в., рассматриваются Гумилёвым как часть единой, общей «героической» по своему характеру работы человеческой мысли и творчества.

Мы видим, таким образом, что в последний период жизни Гумилёв вплотную подошел к пониманию того единства и взаимосвязи всех сторон человеческой культуры — в том числе «поэзии» и «общественности», — к которому его призывал Блок. В поэзии Некрасова, как и в поэзии Бодлера, Кольриджа, Соути, Вольтера (и других поэтов, к которым он обратился в последние годы жизни), Гумилёв сумел уловить не только черты, общие с породившей творчество каждого из них эпохой, присутствие в их жизни и поэзии выводящих за пределы мира одного лишь поэтического слова, более широких философских и общественно-исторических интересов. Понимание высокого назначения поэзии и поэтического слова, призванных своим воздействием на мир и человека способствовать преображению жизни, но подвергшихся измельчанию и обесценению в результате трагического по своим последствиям общего упадка и измельчания современной жизни и культуры, Гумилёв выразил с огромной поэтической силой в знаменитом стихотворении «Слово» (вошедшем в сборник «Огненный столп»):

В оный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо свое, тогда
Солнце останавливало слово,
Словом разрушали города.
И орел не взмахивал крылами,

Звезды жались в ужасе к луне,
Если, точно розовое пламя,
Слово проплывало в вышине.
А для низкой жизни были числа
Как домашний, подъяремный скот,
Потому что все оттенки смысла
Умное число передает.
Патриарх седой, себе под руку
Покоривший и добро и зло,
Не решаясь обратиться к звуку,
Тростью на песке чертил число.
Но забыли мы, что осиянно
Только слово меж 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.

Таким образом, путь Гумилёва, по существу, вел его от «преодоления символизма» (по выражению В. М. Жирмунского) к «преодолению акмеизма». Однако к последнему этапу этого пути (который оказался высшим этапом в развитии Гумилёва — поэта и человека) он подошел лишь в конце жизни. Маска поэта — «эстета» и «сноба», любителя «романтических цветов» и «жемчугов» «чистой» поэзии — спала, приоткрыв скрытое под нею живое человеческое лицо.

Тем не менее не следует думать, что «позднее» творчество Гумилёва некоей «железной стеной» отделено от раннего. При углубленном, внимательном отношении к его стихотворениям, статьям и рецензиям 1900–1910-х годов уже в них можно обнаружить

моменты, предвосхищающие позднейший поэтический взлет Гумилёва. Это полностью относится к «Письмам о русской поэзии» и другим литературно-критическим и теоретическим статьям Гумилёва.

Очень часто кругозор автора «Писем о русской поэзии», как верно почувствовал Блок, был чрезвычайно сужен не только в эстетическом, но и в историческом отношении. Творчество современных ему русских поэтов Гумилёв рассматривает, как правило, в контексте развития русской поэзии конца XIX-начала XX в. В этих случаях вопрос о традициях большой классической русской поэзии XIX в. и их значении для поэзии XX в. почти полностью выпадает из поля его зрения. Повторяя достаточно избитые в ту эпоху фразы о том, что символизм освободил русскую поэзию от «вавилонского пленения» «идейности и предвзятости», Гумилёв готов приписать Брюсову роль своего рода поэтического «Петра Великого», который совершил переворот, широко открыв для русского читателя «окно» на Запад, и познакомил его с творчеством французских поэтов-"парнасцев" и символистов, достижения которых он усвоил, обогатив ими художественную палитру, как свою, так и других поэтов-символистов (235; письмо VI). В соответствии с этой тенденцией своих взглядов Гумилёв стремится в «Письмах» говорить о поэзии — и только о поэзии, настойчиво избегая всего того, что ведет за ее пределы. Но характерно, что родословную русской поэзии уже молодой Гумилёв готов вести не только с Запада, но и с Востока, считая, что историческое положение России между Востоком и Западом делает для русских поэтов одинаково родными поэтический мир и Запада, и Востока (297–298; письмо XVII). При этом в 1912 г. он готов видеть в Клюеве «провозвестника новой силы, народной культуры», призванной сказать в жизни и в поэзии свое новое слово, выражающее не только «византийское сознание золотой иерархичности», но и «славянское ощущение светлого равенства всех людей» (282–283, 299; письма XV и XVII).

Таким образом, было бы ошибочным думать, что в поэзии Гумилёв ценил лишь «технику стиха и поэтический синтаксис»,

которые он пристально анализировал на примере И. Анненского и других представителей «новых» поэтических течений. У того же Анненского Гумилёва привлекает «круг его идей, который нов и блещет неожиданностью», стремление поэта проникнуть «в самые новые, самые глухие закоулки человеческой души». «Безверье» Анненского Гумилёв связывает с «безверьем» как характерным выражением духовного кризиса эпохи (236; письмо VI). «Литература законно прекрасна, как конституционное государство, — пишет критик в другом своем „письме“, — но вдохновение — это самодержец, обаятельный тем, что его живая душа выше стальных законов» (217–218; письмо II). А начало восьмого из «Писем о русской поэзии» Гумилёв начинает с исторического очерка, где история поэзии под его пером непосредственно сливается с историей общественных настроений; «<...> в начале XIX столетия, — замечает он здесь, — когда, еще под свежим воспоминанием революции, Франция стремилась к идеалу общечеловеческого государства, — французская поэзия тяготела к античности <...>, Германия, мечтая об объединении, воскрешала родной фольклор. Англия <...> нашла выражение общественного темперамента в героической поэзии Байрона» (248). Позднее, обращаясь к Блоку, Гумилёв подчеркивает «лермонтовское» и «некрасовское» начала в его поэзии, страстную любовь Блока к отчизне и его глубокую «человечность». Наряду с «чудотворцем русского стиха» Гумилёв ценит в Блоке поэта, которому свойственны особые внутренняя чистота и своеобразный «шиллеровский» морализм — «нежелание другому злу» (278–280; письмо XV). С большой проницательностью — хотя и не без полемического оттенка к теориям символистов — Гумилёв призывает видеть в блоковской «Прекрасной даме» не «Жену, облаченную в Солнце» и не проявление «Вечной женственности», а «просто девушку, в которую был влюблен поэт», утверждая, что при таком отношении к первой книге стихов Блока она «бесконечно выиграет <...> в художественном отношении» (303–304). При этом особую человеческую красоту и обаяние поэзии Блока он видит в том, что, в отличие от других поэтов, Блок благодаря свойственному его поэзии лирическому автобиографизму отдает людям «не только свои творения, но и самого себя» (303; письмо XIX). У поэтов-акмеистов (В. Нарбута, М. Зенкевича) Гумилёв отмечает как положительную

черту отказ от самодовлеющего «эстетизма» старших символистов, ненависть к «бессодержательным красивым словам» и «шаблонному изяществу», нередко доведенную даже до эпатирующих читателя «озорства» и натуралистической грубости (300; письмо XVIII). Ценя выше всего в поэзии «крупную самобытную индивидуальность» (298; письмо XVIII), Гумилёв утверждает: «У каждой книги стихов есть свой подвиг» (319; письмо XXIV), и в соответствии с этим в стихотворениях Мандельштама он приветствует поэта «с горячим сердцем и деятельной любовью» (327; письмо XXIV), который прямым и точным языком "говорит о своей человеческой мысли, любви или ненависти <...> Он стал поэтом современного города <...>, не дивится, как заезжий пошехонец, автомобилям и трамваям и, заходя в библиотеку, не вздыхает о том, сколько написали люди, а прямо берет нужную книгу " (364; письмо XXVI).

Если верить декларации Гумилёва, он хотел бы остаться всего лишь судьей и ценителем стиха. Но свежий воздух реальной жизни постоянно врывается в его характеристики поэтов и произведений, привлекающих его внимание. И тогда фигуры этих поэтов, их человеческий облик и их творения оживают для нас. Творения эти открываются взору современного человека во всей реальной исторической сложности своего содержания и формы. И именно эта вторая тенденция «Писем» делает столь пронизательными и тонкими страницы «Писем о русской поэзии», посвященные И. Анненскому, Клюеву, Блоку, Ф. Сологубу, Вяч. Иванову, М. Цветаевой, Ахматовой, Хлебникову, Ходасевичу, Мандельштаму, И. Северянину, так же как и ряду других, менее значительных представителей тогдашней русской поэзии (С. Городецкий, Б. Садовский, Ю. Верховский, В. Бородаевский, Н. Тэффи, П. Потемкин, С. М. Соловьев, Е. А. Кузьмина-Караваева, В. Пяст, молодые поэты-акмеисты М. Зенкевич, В. Нарбут, Г. Иванов, Г. Адамович и т. д.).

Чтобы верно оценить значение Гумилёвских «Писем о русской поэзии», следует отметить и еще одну немаловажную их особенность: 1900-е и 1910-е годы ознаменовали в истории русской поэзии

переломную эпоху. Рост городской цивилизации, изменившийся темп исторической жизни, расширение границ поэтической «памяти» и ассоциативного языка, психологическое усложнение содержания, обогащение словаря, поиски новой стилистики и новых поэтических форм для выражения изменившегося эмоционального заряда поэтической речи — все это было реальным, принципиально важным явлением новой поэтической эпохи. Это достаточно сильно почувствовали уже И. Анненский, К. Бальмонт, В. Брюсов и другие «старшие» символисты. В подобной атмосфере обостренное внимание Гумилёва-критика к метрическому и композиционному строению стиха, к вопросам ритма и поэтической «технике» в широком смысле слова не только имело свое историческое оправдание, но и придавало его анализу вопросов поэтической формы, которые Гумилёв-критик связывал в один узел с проблемами максимальной одухотворенности, выразительности и действенности стихотворения в целом и каждого его слова, их способности оказывать на читателя «гипнотическое» влияние, особую ценность в глазах младших его поэтов-современников. В обостренном внимании к кругу вопросов поэтической формы, в стремлении выявить путем критического разбора «анатомию стихотворения» сказался свойственный Гумилёву-поэту и теоретику рационализм, который навсегда остался для него характерен. Однако этот рационализм, хотя он и вызвал столь сильное внутреннее сопротивление у Блока, навсегда сохранившего убеждение в превосходстве интуитивного постижения явлений жизни и искусства над их аналитическим расчленением и «разъятием», не был в 10-е и 20-е годы резко индивидуальной чертой одного Гумилёва — он был свойствен, как мы знаем, Брюсову, А. Белому, футуристам и близким к ним теоретикам Опояза. В этом смысле увлечение Гумилёва-критика вопросами поэтики и теории стиха, отраженное в «Письмах о русской поэзии», имело свою историческую закономерность. Для сегодняшнего же читателя оно важно и тем, что вводит его в курс поэтических исканий эпохи, и тем, что привлекает наше внимание ко многим живым и ныне вопросам теории стиха.

Статью «Жизнь стиха» (1910) Гумилёв начинает с обращения к спору между сторонниками «чистого» искусства и поборниками тезиса «искусство для жизни». Однако, указывая, что «этот спор длится уже много веков» и до сих пор не привел ни к каким определенным результатам, причем каждое из обоих этих мнений имеет своих сторонников и выразителей, Гумилёв доказывает, что самый вопрос в споре обеими сторонами поставлен неверно. И именно в этом — причина его многовековой неразрешенности, ибо каждое явление одновременно имеет «право... быть самоценным», не нуждаясь во внешнем, чуждом ему оправдании своего бытия и вместе с тем имеет «другое право, более высокое (выделено мною. — Г. Ф.) — служить другим» (также самоценным) явлениям жизни (158). Иными словами, Гумилёв утверждает, что всякое явление жизни — в том числе поэзия — входит в более широкую, общую связь вещей, а потому должно рассматриваться не только как нечто отдельное, изолированное от всей совокупности других явлений бытия, но и в его спаянности с ними, которая не зависит от наших субъективных желаний и склонностей, а существует независимо от последних, как неизбежное и неотвратимое свойство окружающего человека реального мира.

Отсюда парадокс, на который указывает Гумилёв: Гомер мог «оттачивать свои гекзаметры», не заботясь в этот момент «ни о чем, кроме... цезур и спондеев <...> 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 <...> Поэт должен возложить на себя вериги трудных форм <...> меж форм обычных <...>, но только во славу своего бога, которого он обязан иметь. Иначе он будет простым гимнастом» (158–159).

Итак, и отвлеченный, возвышенно-эстетический, и грубоутилитарный подходы к искусству одинаково ошибочны и должны быть отброшены. Ибо в поэзии одинаково важны и «слово», и «мысль». Более того, как справедливо заметил О. Уайльд (на которого ссылается Гумилёв), поэзия тем и отличается от других видов искусства, что ей свойственны не только музыка и пластические формы, но «и мысль, и страсть, и одухотворенность» (160).

Но мало того, что Гумилёв стремится диалектически «снять» противоположность между сторонниками «чистого» искусства, подобными Эредиа или Верлену, и теми, кто, подобно Иоанну Дамаскину, видел в искусстве вид пророческого (или, подобно Некрасову, вид гражданского) служения. Он доказывает, что взгляд на искусство как на служение жизни вызывает большее уважение, чем проповедь чистого искусства: «...разве очищение авгиевых конюшен не упоминается рядом с другими подвигами Геракла? В старинных балладах рассказывается, что Роланд тосковал, когда против него выходил десяток врагов. Красиво и достойно он мог биться только против сотни» (159). В этих прекрасных словах отражено свойственное поэзии Гумилёва мужественное настроение: жизнь поэта представляется ему подвигом, требующим постоянной борьбы, усилий и жертв.

Подлинное, достойное этого названия поэтическое произведение представляет поэтому, по Гумилёву, не мертвый механический продукт, а живой организм. Оно так же единственно и неповторимо, как единствен и неповторим каждый живущий на земле живой человек. Подобно человеку, творение истинной поэзии рождается в муках — и только рожденное «в муках, схожих с муками деторождения», «оно может жить века», возбуждать «любовь и ненависть», заставить мир «считаться с фактом своего существования» (160–161).

Не только «Господа Бога люди создали по своему образу и подобию», — повторяет Гумилёв мысль Л. Фейербаха (163). То же самое относится к любому произведению подлинной (а не мнимой) поэзии! Так же, как образ Бога, сотворенный воображением человека, «стихотворение должно являться слепком прекрасного человеческого тела, этой высшей ступени представляемого совершенства». Лишь такое стихотворение «самоценно», «имеет право существовать во что бы то ни стало» (163). Но, имея право на «самоценное» существование, оно должно «„перед самим собой оправдывать свое существование“, как должен его оправдывать человек, спасенный от гибели „экспедицией“, в которой ради его спасения, погибли десятки других людей. <...> Прекрасные стихотворения, как живые существа, входят в круг нашей жизни; они то учат, то зовут, то благословляют; среди них есть ангелы-хранители, искушители-демоны и милые друзья. Под их влиянием люди любят, враждуют и умирают» (163–164).

Таким образом, истинное произведение поэзии, по Гумилёву, насыщено силой «живой жизни». Оно рождается, живет и умирает, как согретые человеческой кровью живые существа, — и оказывает на людей своим содержанием и формой сильнейшее воздействие. Без этого воздействия на других людей нет поэзии. « Искусство, родившись от жизни, снова идет к ней, не как грошевый поденщик, не как сварливый брюзга, а как равный к равному».

Свои теоретические размышления о поэзии как о явлении самой жизни, насыщенном скрытой, могучей внутренней силой и способной оказывать живое, действенное влияние на человека, а подчас и служить ему опорой в труднейших, решающих для него жизненных обстоятельствах, Гумилёв иллюстрирует в статье «Жизнь стиха» творчеством русских поэтов-символистов. Но он, — думается, не случайно — вспоминает при этом и о таких стихотворениях Пушкина, как «Анчар» или «Бедный рыцарь», и о «дивной музыке лермонтовских строк», которые то «ускоряют» развязку «по-русскому тяжелой любви», то «заклинают» или «зачаровывают» героев в

произведениях Тургенева, Достоевского, Ф. Сологуба (164). Так устанавливается в статье Гумилёва связь современной ему русской поэзии начала XX в. с великой русской классикой, сохраняющей в глазах автора статьи «Жизнь стиха» значение вечной и непреходящей художественной и духовно-нравственной ценности.

Примечателен в названной статье взгляд Гумилёва на соотношение поэзии и «мысли». В поэзии, утверждает Гумилёв, «чувство рождает мысль». Противоположное явление — стихи И. Анненского, у которого «мысль крепнет настолько, что становится чувством» (166). Отсюда следует, что при возможности различного соотношения в поэзии «чувства и мысли», оба они для Гумилёва — необходимые элементы стиха, рождающегося лишь на основе их объединения. Поэзия — развивает эту мысль Гумилёв далее на примере истории русского символизма — «момент в истории человеческого духа, одно из ее назначений» — «быть бойцом за культурные ценности» (169).

Мы отнюдь не хотим идеализировать позицию Гумилёва, который остается в этой своей статье еще, как во многом, приверженцем круга идей русского символизма, доказавшего, по его утверждению, свою зрелость уверенностью в том, что «мир есть наше представление». Впрочем, достойно внимания, что тогда же в «Письмах о русской поэзии» Гумилёв горячо оспаривает этот тезис, называя Сологуба за верность ему «единственным последовательным декадентом» и показывая, что именно поэтический солипсизм Сологуба обескровил его поэзию, сделав его «поэтом-мистификатором», лишенным способности «рисовать и лепить» (241–242; письмо VII).

И все же приходится признать, что не усвоенные Гумилёвым элементы модной в начале XX в. субъективно-идеалистической теории познания и не повторение традиционных для поэтов и критиков-символистов этой эпохи упреков по адресу Писарева и Горького за их «бесцеремонное» отношение к традиционным

культурным ценностям определяют главное содержание его первого критического манифеста, появившегося в «Аполлоне». Наоборот, при сопоставлении статьи «Жизнь стиха» с другими материалами, помещавшимися на страницах этого и других тогдашних модернистских журналов, его мысли о назначении поэта поражают своей трезвостью, лежащим на них отпечатком «здорового смысла», выгодно отличающим их от многих других тогдашних теоретических трактатов, выходявших из-под пера представителей символизма.

Следующим после «Жизни стихов» выступлением Гумилёва — теоретика поэзии — явился его знаменитый манифест, направленный против русского символизма, — «Наследие символизма и акмеизм» (напечатанный рядом с другим манифестом — С. М. Городецкого).

Гумилёв начал трактат с заявления, подготовленного его предыдущими статьями, о том, что «символизм закончил свой круг развития и теперь падает» (171). При этом он — и это крайне важно подчеркнуть — дает дифференцированную оценку французского, немецкого и русского символизма, характеризуя их (это обстоятельство до сих пор, как правило, ускользало от внимания исследователей Гумилёвской статьи) как три разные, сменившие последовательно друг друга ступени в развитии литературы XX в. Французский символизм, по Гумилёву, явился «родоначальником всего символизма». Но при этом в лице Верлена и Малларме он «выдвинул на передний план чисто литературные задачи». С их решением связаны и его исторические достижения (развитие свободного стиха, музыкальная «зыбкость» слога, тяготение к метафорическому языку и «теория соответствий» — «символическое слияние образов и вещей»). Однако, породив во французской литературе «аристократическую жажду редкого и труднодостижимого», символизм спас французскую поэзию от влияния угрожавшего ее развитию натурализма, но не пошел дальше разработки всецело занимавших его представителей «чисто литературных задач».

«Германский символизм» (в качестве родоначальников которого Гумилёв называет Ибсена и Ницше) в отличие от французского не ограничился решением «чисто литературных задач». Он сделал следующий шаг: выдвинул на первое место «вопрос о роли человека в мироздании, индивидуума в обществе». Но при этом скандинавские и немецкие символисты принесли личность в жертву чуждой ей, внешней цели, подчинив ее «догмату» — отвлеченной идее «сверхчеловека» или нравственного долженствования (в духе Канта).

Заключительной, высшей фазой развития европейского символизма стал символизм русский, который «направил свои главные силы в область неведомого», пытаясь сквозь завесу явлений текущей жизни проникнуть в смысл скрытых законов истории и мироздания, найти путь, соединяющий «малую», доступную восприятию человека, и «большую», угадываемую в ее движении, высшую реальность, лишь смутно прозреваемую поэтом, а потому выразимую им лишь путем иносказательного, мифологического истолкования своей жизни и явлений внешнего мира. Отсюда тяга русских символистов к «братанию с мистикой», «теософией», «окультизмом», устремление к культу иррационального, таинственного, выразимого лишь путем символических уподоблений и ассоциаций (172–174).

Таким образом символизм прошел, по мысли Гумилёва, три стадии, и именно в результате того, что, последовательно пройдя их, символизм испробовал все доступные ему пути, он потенциально исчерпал свои художественные возможности, не открывая для развития поэзии новых, уже не опробованных ею перспектив.

Следует подчеркнуть, что, утверждая, будто символизм закончил свой круг развития, Гумилёв (это очевидно из его писавшихся в 1912–1913 гг., как и позднейших, статей и рецензий) не ставил крест на

творчестве Брюсова, Блока, Вяч. Иванова и других крупных поэтов-символистов (хотя именно так его статья, как и статья Городецкого, были поняты многими старшими современниками, вызвав у них, в частности у Блока, личную обиду и раздражение). Гумилёв стремился в меру своих сил дать объективную историко-литературную оценку символизма, показать внутреннюю закономерность трех охарактеризованных этапов его развития, сменивших друг друга и подготовивших новый его этап. Отсюда и общий вывод Гумилёва о том, что в ходе своего развития символизм исчерпал одну за другой открытые им перед развитием поэтического творчества возможности и перспективы. И в этой критико-аналитической своей части статья-манифест Гумилёва, думается, заслуживает от исследователей русского, французского и немецкого символизма более серьезного внимания, чем ей привыкли уделять те историки литературы у нас и за рубежом, которые рассматривали и рассматривают ее до сих пор лишь в свете утверждаемой в ней Гумилёвым литературной программы той поэтической молодежи, объединенной в Цехе поэтов, выразителем идей и настроений которой он себя сознавал.

Следует также подчеркнуть, что, утверждая программу акмеизма как поэтического направления, призванного историей сменить символизм, Гумилёв чрезвычайно высоко оценивает поэтическое наследие символистов, призывая своих последователей учесть неотъемлемые достижения символистов в области поэзии и опереться на них в своей работе — преодоления символизма, — без чего акмеисты не смогли бы стать достойными преемниками символистов.

Наиболее уязвима и противоречива в статье-манифесте Гумилёва была позитивная ее часть. Гумилёв стремился освободить поэзию от слиянности субъективных образов и вещей, направив ее к предметности, конкретности и жизненности, знаменем которых в его глазах было творчество Вийона, Рабле и Шекспира. К этим трем именам он присоединяет имя Т. Готье как художника, влюбленного в искусство слова, исполненного веры в его безграничные возможности, отыскивавшего для выражения жизни в искусстве «достойные одежды

безупречных форм» (176). Отсюда призыв Гумилёва освободить поэта от несвойственной ему задачи «познания Бога» и, не пытаясь, по примеру символистов, познать непознаваемое, предпочесть «детски-мудрое, до боли сладкое ощущение» (175) прелести и полноты земного, посястороннего мира, включающего в себя как эстетически равные друг другу ценности «и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие» (176). При этом Гумилёв отчасти, может, сам вполне не сознавая, как уже отмечено выше, вольно или невольно рвет с наиболее коренной, принципиальной основой русской классической поэзии, которая, хотя и в преображенном виде, продолжала составлять жизненный нерв стихотворений Блока и других лучших произведений поэтов-символистов. Пушкинские формулы «поэта-эха», «поэта-пророка» сменяются в эстетике Гумилёва 10-х годов образом поэта, хотя и «причастного» «мировому ритму» (173), но отказывающегося от права быть его художественным выразителем. Критикуя «неврастению» и мистические идеалы поэтов-символистов, Гумилёв обращается к своим последователям с призывом смотреть ясно в глаза жизни, относясь с любовью к «самоценности» каждого явления, довольствуясь отчетливым его поэтическим изображением. Объективно это могло стать путем к примирению с тем «страшным миром», против которого восставал и который не принимал Блок.

Нужно сказать и о том, что, призывая освободить поэзию от служения «Прекрасной Даме Теологии» (175) и обратить ее в первую очередь к изображению земного мира, Гумилёв в значительной степени остается эклектиком, «акмеистические» идеи которого представляют собой во многом смесь популярных идей его русских и иностранных предшественников и современников. Так, в провозглашаемой им необходимости утвердить свободный эстетический идеал в качестве высшей этики художника легко прослеживается влияние О. Уайльда, а в его призывах к поэту почувствовать себя «немного лесным зверем» (174) и в убеждении, что к «общественности» ведет путь через развитие индивидуализма в «высшем» его напряжении (174), ощущаются отзвуки идей Ибсена и Ницше. Да и в своей чисто поэтической программе Гумилёв во многом, как видно из его манифеста и из его поэзии 10-х годов,

зависим от старших современников, в частности от Брюсова, Блока и Кузмина. От первого он усвоил идею «классической» полновесности поэтической речи, изысканной стройности композиции стихотворения (определяющих, как он не раз будет писать в своих статьях, силу «внушаемости» поэтического слова), присущее стихам Гумилёва стремление к сжатости, яркой изобразительности, ощущение себя живущим в потоке мировой истории, напоминающей о себе поэту своими широкими, беспредельными географическими горизонтами и классическими, традиционными историческими образцами любовного чувства и героических деяний, от второго — идею мужественности художника перед лицом жизни и ее тайн, от третьего — провозглашенную в 1910 г. Кузминым идею «кларизма» — беззаботной и легкой «поэтической ясности», основанной на умении ощущать ничем не замутненное очарование быстро преходящих жизненных мелочей. Кроме того, бесспорно существенное и неоспоримое влияние на формирование и художественной программы акмеизма, и творчества представителей этого направления русской поэзии имели живопись и графика (а также художественно-театральная деятельность) художников «Мира искусства» и последующих художественных направлений России начала XX в. Об этом свидетельствуют не только ранние статьи Гумилёва о живописи или участие его и других поэтов-акмеистов в «Аполлоне» С. К. Маковского (где уделялось пристальное внимание Рериху, Серову, Сомову, Баксту, Сапунову, Судейкину, Головину и другим близким им художникам, многие из которых участвовали в журнале и были членами его редакционного кружка), но и «Поэма без героя» А. Ахматовой — поэма, представляющая собой замечательный художественный памятник жизненным и художественным увлечениям поэтической и театральной молодежи той поры — поры, которую Мандельштам в более ранней статье, написанной во времена, когда он еще не признавал столь ярко и проникновенно выраженную Ахматовой трагедию поэтов своего поколения, беззаботно-радостно охарактеризовал как «утро акмеизма».

Последние три теоретико-литературных опыта Гумилёва — «Читатель» , «Анатомия стихотворения» и трактат о вопросах

поэтического перевода, написанный для коллективного сборника статей «Принципы художественного перевода», подготовленного в связи с необходимостью упорядочить предпринятую по инициативе М. Горького издательством «Всемирная литература» работу по переводу огромного числа произведений зарубежной классики и подвести под нее строгую научную основу (кроме Гумилёва в названном сборнике были напечатаны статьи К. И. Чуковского и Ф. Д. Батюшкова, литературоведа-западника, профессора), отделены от его статей 1910–1913 гг. почти целым десятилетием. Все они написаны в последние годы жизни поэта, в 1917–1921 гг. В этот период Гумилёв мечтал, как уже было замечено выше, осуществить возникший у него ранее, в связи с выступлениями в Обществе ревнителей русского слова, а затем в Цехе поэтов, замысел создать единый, стройный труд, посвященный проблемам поэзии и теории стиха, труд, подводящий итоги его размышлениям в этой области. До нас дошли различные материалы, связанные с подготовкой этого труда, который Гумилёв собирался в 1917 г. назвать «Теория интегральной поэтики», — общий его план и «конспект о поэзии» (1914 ?), представляющий собой отрывок из лекций о стихотворной технике символистов и футуристов.

Статьи «Читатель» и «Анатомия стихотворения» частично повторяют друг друга. Возможно, что они были задуманы Гумилёвым как два хронологически различных варианта (или две взаимосвязанные части) вступления к «Теории интегральной поэтики». Гумилёв суммирует здесь те основные убеждения, к которым привели его размышления о сущности поэзии и собственный поэтический опыт. Впрочем, многие исходные положения этих статей сложились в голове автора раньше и были впервые более бегло высказаны в «Письмах о русской поэзии» и статьях 1910–1913 гг.

В эссе «Анатомия стихотворения» Гумилёв не только исходит из формулы Кольриджа (цитируемой также в статье «Читатель»), согласно которой «поэзия есть лучшие слова в лучшем порядке» (185, 179), но и объявляет ее вслед за А. А. Потебней «явлением языка или

особой формой речи» (186). Однако, несмотря на свойственные этой статье рассудочность и ее доктринерский тон (которые были болезненно восприняты Блоком и вызвали с его стороны глубоко ироническое отношение), нетрудно убедиться, что мысль Гумилёва и здесь по своему основному направлению чужда того «бездушного» формализма и догматизма, в которых упрекал его Блок. «Всякая речь обращена к кому-нибудь и содержит нечто, относящееся как к говорящему, так и к слушающему <...>» (там же), — пишет Гумилёв, развивая мысль о поэзии как «особой форме речи». Гумилёв подчеркивает, что поэзия представляет собой акт межчеловеческого общения, несет в себе эмоциональный и смысловой заряд, равно как и «некоторое волевое начало» (там же). А потому поэтика, по Гумилёву, отнюдь не сводится к поэтической «фонетике», «стилистике» и «композиции», но включает в себя учение об «эйдологии» — о традиционных поэтических темах и идеях. Своим главным требованием акмеизм как литературное направление — утверждает Гумилёв — «выставляет равномерное внимание ко всем четырем разделам» (187–188). Ибо, с одной стороны, каждый момент звучания слова и каждый поэтический штрих имеют выразительный характер, влияют на восприятие стихотворения, а с другой — слово (или стихотворение), лишенное выразительности и смысла, представляет собою не живое и одухотворенное, а мертворожденное явление, ибо оно не выражает лик говорящего и вместе с тем ничего не говорит слушателю (или читателю).

Сходную мысль выражает статья «Читатель». «Поэзия для человека, — пишет здесь Гумилёв, — один из способов выражения своей личности при посредстве слова <...>». И далее, сопоставляя поэзию с религией, он утверждает, что «м та, и другая требуют от человека духовной работы» (курсив мой. — Г. Ф.), являются «руководством» к «перерождению человека в высший тип». Различие же между ними состоит в том, что «религия обращается к коллективу», а поэзия — к каждой отдельной личности, от которой требует «усовершенствования своей природы». Поэт, понявший «трав неясный запах», хочет, чтобы то же стал чувствовать и читатель. Ему надо, чтобы всем «была звездная книга ясна» и «с ним говорила

морская волна». Поэтому поэт в минуты творчества должен быть «обладателем какого-нибудь ощущения, до него неосознанного и ценного. Это рождает в нем чувство катастрофичности, ему кажется, что он говорит свое последнее и самое главное, без познания чего не стоило земле и родиться. Это совсем особенное чувство, иногда наполняющее таким трепетом, что оно мешало бы говорить, если бы не сопутствующее ему чувство победности, сознание того, что творишь совершенные сочетания слов, подобные тем, которые некогда воскрешали мертвых, разрушали стены» (177- 178).

Последние слова приведенного фрагмента непосредственно перекликаются с цитированным стихотворением «Слово», проникнуты тем высоким сознанием пророческой миссии поэта и поэзии, которое родилось у Гумилёва после Октября, в условиях высшего напряжения духовных сил поэта, рожденного тогдашними очищающими и вместе с тем суровыми и жестокими годами.

Заключая статью, Гумилёв анализирует разные типы читателей, повторяя свою любимую мысль, что постоянное изучение поэтической техники необходимо поэту, желающему достигнуть полной поэтической зрелости. При этом он оговаривается, что ни одна книга по поэтике (в том числе и задуманный им трактат) "не научит писать стихи, подобно тому, как учебник астрономии не научит создавать небесные светила. Однако и для поэтов она может служить для проверки своих уже написанных вещей и в момент, предшествующий творчеству, даст возможность взвесить, достаточно ли насыщено чувство, созрел образ и сильно волнение, или лучше не давать себе воли и приберечь силы для лучшего момента ", ибо «писать следует не тогда, когда можно, а когда должно» (182–183).

В статье о принципах поэтического перевода (1920) Гумилёв обобщил свой опыт блестящего поэта-переводчика. Тончайший мастер перевода, он обосновал в ней идеал максимально адекватного стихотворного перевода, воспроизводящего характер интерпретации

автором «вечных» поэтических образов, «подводное течение темы», а также число строк, метр и размер, характер рифм и словаря оригинала, свойственные ему «особые приемы» и «переходы тона». Эта статья во многом заложила теоретический фундамент той замечательной школы переводчиков 20-х годов, создателями которой явились Гумилёв и его ближайший друг и единомышленник в области теории и практики художественного перевода М. Л. Лозинский. Особый интерес представляет попытка Гумилёва определить «душу» каждого из главнейших размеров русского стиха, делающую его наиболее подходящим для решения тех художественных задач, которые поэт преследует при его употреблении.

Живя в 1906–1908 гг. в Париже, Гумилёв широко приобщается к французской художественной культуре. До поездки в Париж он, по собственному признанию в письме к Брюсову, недостаточно свободно владея французским языком, был сколько-нибудь полно знаком из числа французскоязычных писателей лишь с творчеством Метерлинка (да и того читал преимущественно по-русски). В Париже Гумилёв овладевает французским языком, погружается в кипучую художественную жизнь Парижа. Вслед за Брюсовым и Анненским он берет на себя миссию расширить и обогатить знакомство русского читателя с Французским искусством и поэзией, постепенно продвигаясь в ее изучении от творчества своих современников и их ближайших предшественников — поэтов-символистов и парнасцев — до ее более отдаленных истоков.

В статьях «Выставка нового русского искусства в Париже» и «Два салона» (1907–1908) Гумилёв одним из первых в России приветствует искусство П. Гогена, которого он сочувственно сопоставляет с Н. К.

Рерихом: «Оба они полюбили мир первобытных людей с его несложными, но могучими красками, линиями, удивляющими почти грубой простотой, и сюжетами, дикими и величественными, и, подобно тому, как Гоген открыл тропики, Рерих открыл нам истинный север — такой родной и такой пугающий» (423). В восхищении «глубоко индивидуальным и гениально простым» искусством Гогена, его уходом от европейской культуры, стремлением художника отыскать под тропиками образ «первобытно величавой, радостно любящей и безбольно рождающей женщины», какой она является «наивному взору дикаря», смотрящего на нее «влюбленным взглядом» (426), предвосхищены многие черты будущей поэзии Гумилёва. Русский поэт высоко оценивает также живопись А. Руссо, П. Синьяка, испанца Зулоаги, графику А. Вебера, а из числа представленных в «Салоне Национального общества искусств» скульптур — работы О. Родена и Р. Бугатти. Более сдержанно, чем к Гогену и А. Руссо, относится Гумилёв к Сезанну, недостатком работ которого поэт усматривает то, что французский живописец, хотя и «взялся за открытие новых путей для искусства», «затворившись в своей мастерской», но умер «в конце своей подготовительной работы» (426). Интересен для характеристики эстетики самого Гумилёва так же, как суждения о Гогене, отзыв его об «архитектурных фантазиях» Ф. Гара, рождающих, по словам поэта, «неведомый трепет новой близости к природе, который не знали наши предки» (429). Описание картины «Вечер» из этой серии Гара (в статье «Два салона») своим поэтическим настроением напоминает лучшие стихотворения раннего Гумилёва.

Гумилёв считал, что пути развития русского и французского искусства в начале XX в. имели между собой немало общего. И там, и здесь наряду с присутствием «декадентов» Гумилёв отмечал присутствие провозвестников нового «ренессанса» — «новаторов, которые идут к будущему»: «Как Микула Селянинович, — писал о художниках такого типа Гумилёв, — близки они к духу земли; как Вольга Святославович, живут стремлением к далеким и сказочным странам. Их творчество можно отличить уже тем, что их творчество богато приемами, разнообразно по темам, является микрокосмом и

органическим целым, способным производить живое потомство „ (430). К числу таких живописцев-«новаторов», родственных по настроению ему и другим поэтам-акмеистам, Гумилёв в первую очередь относит Рериха, противопоставляя его как «глубоко национального художника», обращенного к будущему, Сомову и Бенуа — представителям "не нашего поколения , которые — при всей своей «могучей технике и „совершенном вкусе“ — уже успели сказать свое слово в русском искусстве начала века (там же).

В 1908 г. Гумилёв печатает в газете „Речь“ статью „О Верхарне“ в связи с выходом на русском языке драмы бельгийского поэта-символиста „Монастырь“ в переводе Эллиса (Л. Д. Кобылинского). В статье ему удалось дать весьма лаконичное и в то же время достаточно полное и точное представление не только об этой драме, но и фигуре Верхарна — фигуре поэта-«бойца", певца современной жизни, сумевшего принять и поэтически «прославить» ее в ее острых и непримиримых противоречиях (382). В последующих статьях и рецензиях конца 1900-х-начала 1910-х годов. Гумилёв возвращается к французской поэзии — прошлой и современной — в рецензии на книгу переводов В. Брюсова «Французские лирики XIX века» (где в связи с оценкой переводов Брюсова он сжато и образно излагает свою оценку тех поэтов, стихи которых были включены в брюсовскую антологию) и в небольшой статье, посвященной творчеству французского поэта-символиста Ф. Вьеле-Грифена. В статье этой важны и характерны для Гумилёва указания на особую конкретность и точность Грифена в пользовании поэтическим словом и на то, что природа, которую он любит «могучей и трогательной любовью», для него «не только пейзаж, но такое же действующее лицо, как и люди» (395). Любопытна и констатация критиком того факта, что Грифен как поэт «многим обязан народной поэзии» (396), позднее, в 1921 г., Гумилёв посвятит красоте и свободному веселью французской средневековой народной песни один из последних, наиболее глубоких и ценных своих историко-литературных опытов.

Самая крупная работа Гумилёва 10-х годов, посвященная французской поэзии, — очерк «Теофиль Готье» (1911), напечатанный в качестве предисловия к переведенному Гумилёвым сборнику стихотворений Готье «Эмали и камни» (1914). В очерке этом Гумилёв показал себя превосходным знатоком истории французской поэзии, художественной прозы и театра XIX в. Он не только внимательно исследовал творческий путь Готье, который привел его от участия в романтическом движении 30-х годов к утверждению «идеала жизни в искусстве и для искусства», что сделало Готье вождем и идеологом поколения французских поэтов-парнасцев, но и ввел поэзию Готье в более широкий общий контекст развития французской поэзии вплоть до начала XX в. Как явствует из заключительной части очерка, Готье (вопреки широко распространенному стереотипу) не был для Гумилёва провозвестником и апологетом того узкоэстетического отношения к миру, которое Готье выразил в знаменитом стихотворении «Искусство», переведенном Гумилёвым на русский язык:

Все прах! Одно, ликуя,
Искусство не умрет.
Статуя
Переживет народ.

Что перевод этот, хотя долгое время он рассматривался, а нередко рассматривается и до сих пор как изложение поэтической программы Гумилёва (и шире — акмеистического литературного движения в целом), не отражает реально присущего Гумилёву более сложного понимания объективного смысла поэзии Готье, отчетливо говорит итоговая оценка, которую Гумилёв, заканчивая свой очерк, дает герою. Русский поэт рассматривает здесь Готье как своеобразного поэта-энциклопедиста, завершителя целой поэтической традиции, которая, высоко оценивая искусство поэзии, видела в ней, однако, не

силу, стоящую над жизнью, а силу самой жизни — необозримый по содержанию мир, рожденный ею и в то же время обладающий своими собственными специфическими внутренними закономерностями: «Он последний верил, что литература есть целый мир, управляемый законами, равноценными законам жизни, и он чувствовал себя гражданином этого мира. Он не подразделял его на высшие и низшие касты, на враждебные друг другу течения. Он уверенной рукой отовсюду брал, что ему было надо, и все становилось чистым золотом в этой руке. Классик по темпераменту, романтик по устремлениям, он дал нам незабываемые сцены в духе поэзии „озерной школы“, гетевского склада размышления о жизни и смерти, меланхолические и шаловливые картинки XVIII века. Его роман „Капитан Фракасс“ — один из лучших образцов французской прозы по выдержанности языка и великолепию картин — написан по фабуле чуть ли не „Romans populaires“. В его пьесах брызжущее остроумие и горячность романтизма уложились в рамки мольеровских комедий. В его стихах смелость образов и глубина переживаний только оттеняются эллинской простотой их передачи. В литературе нет других законов, кроме закона радостного и плодотворного усилия, — вот о чем всегда должно нам напоминать имя Теофиля Готье» (394).

Характерно акмеистическая концовка о проявленном Готье примере «радостного и плодотворного усилия» как о главном его художественном завещании современным поэтам сочетается в размышлениях Гумилёва о Готье с указаниями на его художественный энциклопедизм, внутреннее богатство и одухотворенность его поэзии, которой свойственна не только «смелость образов», но и «глубина переживаний», на синтез в его поэзии художественных достижений классицизма и романтизма, синтез «гетевского склада размышлений о жизни и смерти» с «брызжущим остроумием и горячностью». Несмотря на явное преувеличение в этих словах масштаба фигуры Готье (которого Гумилёв, как мы уже знаем, в статье «Наследие символизма и акмеизм» пытался в это время в порыве увлечения поставить в один ряд с Вийоном, Рабле и Шекспиром), она отнюдь не сводится, как мы видим, к утверждению идеала «чистого» искусства.

В 1914 г. Гумилёв на основе результатов своих поездок в Африку задумывает статью об африканском искусстве, которая осталась неосуществленной (сохранился лишь первый ее лист, на котором набросано вступление к будущей статье).

Наиболее плодотворный период историко-литературных штудий Гумилёва — начало 1918–1921 г. В это время диапазон его историко-литературных интересов расширяется, причем историко-литературные занятия идут у него рука об руку с интенсивной издательской и переводческой деятельностью. В 1918 г. Гумилёв переводит с французского перевода П. Дорма древневавилонский эпос «Гильгамеш», которому предпосылает вступительную заметку, разъясняющую характер и методику его поэтической реконструкции подлинника. В сжатом и лаконичном (опубликованном посмертно) предисловии к переводу «Матроны из Эфеса» Петрония Гумилёв стремится ввести и фигуру автора этой «гадкой, но забавной сплетни», и ее саму, как прообраз жанра новеллы, получившей позднее широчайшее развитие в литературе нового времени (от эпохи позднего средневековья и Возрождения до наших дней), во всемирно-исторический контекст, отмечая в ней черты, предвещающие «пессимистический реализм» Мопассана. Выше уже упоминалось о предисловии Гумилёва, написанном для собрания переводов французских народных песен, подготовлявшегося издательством «Всемирная литература». Критик дает здесь емкую и содержательную характеристику французской народной поэзии, стремясь примирить те два противоположных ответа, которые сравнительно-историческая литературная наука XIX в. давала на вопрос о причинах, обусловивших сходные мотивы, объединяющие народные песни, поэмы и сказки разных стран и народов: это сходство, по Гумилёву, могло быть как следствием того, что в разной географической и этнической среде «человеческий ум сталкивался <...> с одними и теми же положениями, мыслями», рождавшими одинаковые сюжеты, так и результатом разнородного «общения народов между собой», заимствованием песенных сюжетов и мотивов друг у друга

странствующими певцами, в качестве посредников между которыми определенное место занимали «грамотные монахи», охотно сообщавшие нищим поэтам-слепцам и другим странникам «истории, сложенные поэтами-специалистами» (405–406).

Для издательства «Всемирная литература» были написаны Гумилёвым и предисловия к переведенной им «Поэме о старом моряке» о Т. Кольриджа, равно как и к составленному им сборнику переводов баллад другого английского поэта-романтика начала XIX в. Р. Соути. Оба этих поэта так называемой озерной школы были широко известны в свое время в России — классические переводы из Р. Соути создали А. Жуковский и А. С. Пушкин. И посвященная темам морских блужданий и опасностей, жизни и смерти «Поэма о старом моряке» Кольриджа, и эпические по своему складу баллады Соути были созвучны характеру дарования самого Гумилёва; как переводчик, он вообще тяготел к переводу произведений, близких ему по своему духовному строю (это относится не только к произведениям Готье, Кольриджа и Соути, но и к стихотворениям Ф. Вийона, Л. де Лиля, Ж. Мореаса, сонетам Ж. М. Эредиа, часть которых была блестяще переведена Гумилёвым, «Орлеанской девственнице» Вольтера, в переводе которой он принял участие в последние годы жизни). Как видно из предисловия Гумилёва к «Эмалям и камням» Готье, творчество поэтов «озерной школы» привлекло его внимание уже в это время, однако посвятить время работе над подготовкой русских изданий их сочинений и выразить свое отношение к ним в специально посвященных им статьях он смог только в послереволюционные годы. Особый интерес этюдам Гумилёва о Кольридже и Соути придает явно ощущаемый в них автобиографический подтекст — Гумилёв мысленно соотносит свою беспокойную судьбу с жизнью этих поэтов, а их поэтику и творческие устремления — с поэтикой акмеистов. Не случайны с этой точки зрения упоминания о ранних замыслах Кольриджа «основать <...> социалистическую колонию» (398), которые впоследствии уступили место его литературному и эстетическому реформаторству поэта-романтика, стремившегося постичь «в глубине своего духа» «связь между собой всего живого» (400), равно как и подчеркнутая Гумилёвым «гипнотическая сила»

стихов «Поэмы о старом моряке» — утверждение, которое Гумилёв подкрепляет блестящим анализом ее поэтического строя. Не менее знаменательны по своему автобиографическому смыслу слова, содержащиеся в заметке о Соути: «...Он охотно выбирал темами своих поэм и стихотворений отдаленные эпохи и чужие ему страны, причем стремился передавать характерные для них чувства, мысли и мелочи быта, сам становясь на точку зрения своих героев» (403). В словах этих внимательному читателю не может не броситься прямая перекличка с приведенной выше характеристикой Гогена, содержащейся в одной из наиболее ранних статей Гумилёва. Перекличка эта свидетельствует о необычайной устойчивости основного ядра его поэтического мироощущения (хотя устойчивость эта не помешала непрямолинейному и сложному пути творческого становления Гумилёва-поэта). В то же время в статьях о Кольридже и Соути ощущается, что они рассчитаны на запросы нового читателя, в сознании которого живы пережитые им недавно революционные годы и события.

В качестве предисловий к книгам горьковского издательства «Всемирная литература» были написаны также и другие две историко-литературные статьи позднего Гумилёва — краткая биография и творческий портрет А. К. Толстого (где автор ставил себе лишь весьма скромную цель дать общедоступную, научно-популярную характеристику основных произведений поэта, не выходя за пределы прочно установленного и общеизвестного) и опубликованная посмертно превосходная статья «Поэзия Бодлера» (1920), цитированная выше. В ней творчество Бодлера рассматривается в контексте не только поэзии, но и науки и социальной мысли XIX в., причем Бодлер характеризуется как поэт-«исследователь» и «завоеватель», «один из величайших поэтов» своей эпохи, ставший «органом речи всего существующего» и подаривший человечеству «новый трепет» (по выражению В. Гюго). «К искусству творить стихи» он прибавил «искусство творить свой поэтический облик, слагающийся из суммы надевавшихся поэтом масок» — «аристократа духа», «богохульника» и «всечеловека», знающего и «ослепительные вспышки красоты», и «весь позор повседневных

городских пейзажей».10 Статья о Бодлере достойно завершает долгий и плодотворный труд Гумилёва — историка и переводчика французской поэзии, внесшего значительный вклад в дело ознакомления русского читателя с культурными ценностями народов Европы, Азии и Африки.

Примечания:

1 Литературная учеба. 1987. № 2. С. 166.

2 Литературное обозрение. 1987. № 7. С. 104.

3 Там же. С. 105.

4 Литературное наследство. М., 1976. Т. 85. С. 691.

5 Пушкин А. С. Поли. собр. соч.: В 17 т. М., 1949. Т. 11. С. 32.

6 Гумилёв Н. Собр. соч.: В 4 т. Вашингтон, 1962–1968. Т. 4. С. 374.

В дальнейшем статьи и рецензии Гумилёва, кроме особо оговоренных случаев, цитируются по этому тому (с указанием в тексте после цитаты соответствующей страницы).

7 Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 175–176.

8 Там же. С. 176–184.

9 Гумилёв Н. Неизданное и несобранное. Paris, 1986. С. 76–77. О несправедливо поруганном, на деле же героическом XIX веке Гумилёв писал и раньше — в XV письме о русской поэзии.

10 Гумилёв Н. Неизданное и несобранное. С. 75, 77, 79.

Жизнь стиха

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.

Им возражают защитники «Искусства для искусства»: «Подите прочь, какое дело поэту мирному до вас... душе противны вы, как гробы, для вашей глупости и злобы имели вы до сей поры бичи, темницы, топоры, довольно с вас, рабов безумных»... Для нас, принцев Песни, властителей замков грезы, жизнь только средство для полета: чем сильнее танцующий ударяет ногами землю, тем выше он поднимается. Чеканим ли мы свои стихи, как кубки, или пишем неясные, словно пьяные, песенки, мы всегда и прежде всего свободны и вовсе не желаем быть полезными».

Отсюда — Эредиа, Верлен, у нас — Майков.

Этот спор длится уже много веков, не приводя ни к каким результатам, и не удивительно: ведь от всякого отношения к чему либо, к людям ли, к вещам или к мыслям, мы требуем прежде всего, чтобы оно было целомудренным. Под этим я подразумеваю право каждого явления быть самоценным, не нуждаться в оправдании своего бытия, и другое право, более высокое, — служить другим.

Гомер оттачивал свои гекзаметры, не заботясь ни о чем, кроме гласных звуков и согласных, цезур и спондеев, и к ним приноравливал содержание. Однако, он считал 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 Малларме, вложенные в уста его Иродиады:

...J'aime l'horreur d'etre 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, к мысли или слову — как материалу искусства. Поэт должен возложить на себя вериги трудных форм (вспомним гекзаметры Гомера, терцины и сонеты Данте, старошотландские строфы поэм Байрона) или форм обычных, но доведенных в своем развитии до пределов возможного (ямбы

Пушкина), должен, но только во славу своего Бога, которого он обязан иметь. Иначе он будет простым гимнастом.

Все же, если выбирать из двух вышеприведенных тезисов, я сказал бы, что в первом больше уважения к искусству и понимания его сущности. На него накладывается новая цепь, указывается новое применение кипящим в нем силам, пусть недостойное, низкое — это не важно: разве очищение Авгиевых конюшен не упоминается наравне с другими великими подвигами Геракла? В старинных балладах рассказывается, что Роланд тосковал, когда против него выходил десяток врагов. Красиво и достойно он мог биться только против сотни. Однако, не надо забывать, что и Роланд мог быть побежден...

Сейчас я буду говорить только о стихах, помня слова Оскара Уайльда, приводящие в ужас слабых и 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 венециан и испанцев; не только пластичные формы, не менее асвые и четкие, чем те, что открываются нам в мраморе или бронзе — у них есть и мысль, и страсть, и одухотворенность. Все это есть у одних слов».

А что стих есть высшая форма речи, знает всякий, кто, внимательно оттачивая кусок прозы, употреблял усилия, чтобы Сдержать рождающийся ритм.

II

Происхождение отдельных стихотворений таинственно схоже с происхождением живых организмов. Дума 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 движениям 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 Тургенев), появляется стихотворение. Благо ему, если в момент его появления поэт не был увлечен какими-нибудь посторонними искусствами, соображениями, если кроткий, как голубь, он стремился передать уже выношенное, готовое и, мудрый как змей старался заключить все это в наиболее совершенную форму.

Такое стихотворение может жить века, переходя от временного забвения к новой славе, и даже умерев, подобно царю Соломону, долго еще будет внушать священный трепет людям. Такова Илиада...

Но есть стихотворения невыношенные, в которых вокруг первоначального впечатления не успели наслоиться другие, есть и такие, в которых, наоборот, подробности затемняют основную тему; они — калеки в мире образов, и совершенство отдельных их частей не радует, а скорее печалит, как прекрасные глаза горбунов. Мы многим обязаны горбунам, они рассказывают нам удивительные вещи, но иногда с такой тоской меч таешь о стройных юношах Спарты, что не жалеешь их слабых братьев и сестер, осужденных суровым законом. Этого хочет Аполлон, немного страшный, жестокий, но безумно красивый бог.

Что же надо, чтобы стихотворение жило, и не в банке со спиртом, как любопытный уродец, не полужизнью больного в креслах, во 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, лак живое призвание преемственности от всех радостей и печалей прошлых веков; и еще превыше этого — стиль и жест.

В стиле Бог показывается из своего творения, поэт дает самого себя, но тайного, неизвестного ему самому, позволяет догадаться о цвете своих глаз, о форме своих рук. А это так важно. Ведь Данте Алигьери — мальчика, влюбившегося в бледность лица Беатриче, неистового гибеллина и веронского изгнанника — мы любим не меньше, чем его «Божественную Комедию» ... Под жестом в стихотворении я подразумеваю такую расстановку слов, подбор гласных и согласных звуков, ускорений и замедлений ритма, что читающий стихотворение невольно становится в позу его героя, перенимает его мимику и телодвижения и, благодаря внушению своего тела, испытывает то же, что сам поэт, так что мысль изреченная становится уже не ложью, а правдой. Жалобы поэтов на тот факт, что публика не сочувствует их страданиям, упиваясь музыкой стиха, основаны на недоразумении. И радость, и грусть, и отчаяние читатель почувствует только свои. А чтобы возбуждать сочувствие, надо говорить о себе суконным языком, как это делал Надсон.

Возвращаюсь к предыдущему: чтобы быть достойным своего имени, стихотворение, обладающее перечисленными качествами, должно сохранить между ними полную гармонию и, что всего важнее, быть вызванным к жизни не «пленной мысли раздражением», а внутренней необходимостью, которая дает ему душу живую — темперамент. Кроме того, оно должно быть безукоризненно даже до неправильности. Потому что индивидуальность стихотворению придают только сознательные отступления от общепринятого правила, причем они любят рядиться в бессознательные. Так, Charles

Asselineau рассказывает о «распутном сонете», где автор, сознательно нарушая правила, притворяется, что делает это в порыве поэтического вдохновения или увлечения страстью. И Ронсар, и Мейнар и Малерб писали такие сонеты. Эти неправильности играют роль родинки, по ним легче всего восстановить в памяти облик целого.

Одним словом, стихотворение должно являться слепком прекрасного человеческого тела, этой высшей ступени представляемого совершенства: недаром же люди даже Господа Бога создали по своему образу и подобию. Такое стихотворение самоценно, оно имеет право существовать во что бы то ни стало. Так для спасения одного человека снаряжаются экспедиции, в которых гибнут десятки других людей. Но, однако, раз он спасен, он должен, как и все, перед самим собой оправдывать свое существование.

III

Действительно, мир образов находится в тесной связи с миром людей, но не так, как это думают обыкновенно. Не будучи аналогией жизни, искусство не имеет бытия вполне подобного нашему, не может нам доставить чувственного общения с иными реальностями. Стихи, написанные даже истинными визионерами в момент транса, имеют значение лишь постольку, поскольку они хороши. Думать иначе — значит повторять знаменитую ошибку воробьев, желавших склевать нарисованные плоды.

Но прекрасные стихотворения, как живые существа, входят в круг нашей жизни; они то учат, то зовут, то благословляют; среди них есть ангелы-хранители, мудрые вожди, искусители-демоны и милые друзья. Под их влиянием люди любят, враждуют и умирают. Для многих отношений они являются высшими судьями, вроде тотемов североамериканских дикарей. Пример — тургеневское «Затишье», где стихотворение «Анчар» своей силой и далекостью ускоряет развязку одной, по русскому тяжелой, любви; или — «Идиот» Достоевского,

когда «Бедный рыцарь» звучит, как заклинание, на устах Аглаи, безумной от жажды полюбить героя; или — «Ночные пляски» Сологуба с их поэтом, зачаровывающим капризных царевен дивной музыкой лермонтовских строф.

В современной русской поэзии, как на пример таких «живых» стихотворений, я укажу всего на несколько, стремясь единственно к тому, чтобы иллюстрировать вышесказанное, и оставляя в стороне многое важное и характерное. Вот хотя бы стихотворение Валерия Брюсова «В склепе»:

Ты в гробнице распростерта в миртовом 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 луч, 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. 124) 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 гибель 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 пространств.

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.

Неправда 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 казалосьсь.

Но человек не погасил
До утра свеч... и струны пели,
Лишь утро их нашло без сил
На черном бархате постели.

С кем не случалось этого? Кому не приходилось склоняться над своей мечтой, чувствуя, что возможность осуществить ее потеряна безвозвратно? И тот, кто, прочитав это стихотворение, забудет о вечной, девственной свежести мира, поверит, что есть только мука, пусть кажущаяся музыкой, тот погиб, тот отравлен. Но разве не чарует мысль о гибели от такой певучей стрелы?

Затем, минуя «Незнакомку» Блока, — о ней столько писалось, — я скажу еще б «Курантах любви» Кузмина. Одновременно с ними автором писалась к ним и музыка, и это положило на них отпечаток какого-то особого торжества и нарядности, доступной только чистым звукам. Стих льется, как струя густого, душистого и сладкого меда, веришь, что только он — естественная форма человеческой речи, и разговор или прозаический отрывок после кажутся чем-то страшным, как шепот в тютчевскую ночь, как нечистое заклинание* Эта поэма составлена из ряда лирических отрывков, гимнов любви и о любви. Ее слова можно повторять каждый день, как повторяешь молитву, вдыхаешь запах духов, смотришь на цветы. Я приведу из нее один отрывок, который совершенно зачаровывает наше представление о завтрашнем дне, делает его рогом изобилия:

Любовь расставляет сети
Из крепких шелков;
Любовники, как дети,
Ищут оков.

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», плавная цитадель русского символизма. Вот несколько характерных фраз из заключительного манифеста редакции, напечатанного в № 12:

«Весы были шлюзой, которая была необходима до тех пор, пока не слились два идейных уровня эпохи, и она становится бесполезной,

когда это достигнуто, наконец, ее же действием. Вместе с победой идей символизма в той форме, в какой они исповедывались и должны были исповедываться Весами, ненужным становится и сам журнал. Цель достигнута, и eo ipso средство бесцельно! Растут иные цели!

Мы не хотим сказать этим, что символическое движение умерло, что символизм перестал играть роль идейного лозунга нашей эпохи... Но завтра то же слово станет иным лозунгом, загорится иным пламенем, и оно уже горит по иному над нами».

Со всем этим нельзя не согласиться, особенно если дело коснется поэзии. Русский символизм, представленный полнее всего «Весами», независимо от того, что он явился неизбежным моментом в истории человеческого духа, имел еще назначение быть бойцом за культурные ценности, с которыми от Писарева до Горького у нас обращались очень бесцеремонно. Это назначение он выполнил блестяще и внушил дикарям русской печати, если не уважение к великим именам и идеям, то, по крайней мере, страх перед ними. Но вопрос, надо ли ему еще существовать, как литературной школе, сейчас имеет слишком мало надежд быть вполне разрешенным, потому что символизм создан не могучей волей одного лица, как «Парнас» волей Леконта де Лиль, и не был результатом, общественных переворотов, как романтизм, но явился следствием зрелости человеческого духа, провозгласившего, что мир есть наше представление. Так что устаревшим он окажется только тогда, когда человечество откажется от этого тезиса — и откажется не только на бумаге, но всем своим существом. Когда это случится, предоставляю судить философам. Теперь же мы не можем не быть символистами. Это не призыв, не пожелание, это только удостоверяемый мною факт.

Наследие символизма и акмеизм

Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает. И то, что символические произведения уже почти не появляются, а если и появляются, то крайне слабые, даже с точки зрения символизма, и то, что все чаще и чаще раздаются голоса в пользу пересмотра еще так недавно бесспорных ценностей и репутаций, и то, что появились футуристы, эго-футуристы и прочие гиены всегда следующие за львом.* На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось, — акмеизм ли (от слова *ἀκμή* — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора), или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь), — во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме. Однако, чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом.

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. Но, наряду с этим, он вскрыл во французской литературе аристократическую жажду редкого и труднодостижимого и таким образом спас ее от угрожавшего 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 духу перед германским. Подобно тому, как французы искали новый, более свободный стих, акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов, более, чем когда либо, вольной 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 прислушались, побудила искать в живой народной речи новых — с более устойчивым содержанием; и светлая ирония, не подрывающая корней нашей веры, — ирония, которая не могла не проявляться хоть изредка у романских писателей, — стала теперь на место той безнадежной немецкой серьезности, которую так возлелеяли наши символисты. Наконец, высоко ценя символистов за то, что они указали нам на значение в искусстве символа, мы не согласны приносить ему в жертву прочих способов поэтического воздействия и ищем их полной согласованности. Этим мы отвечаем на вопрос о сравнительной «прекрасной трудности» двух течений: акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню. А один из принципов нового направления — всегда идти по линии наибольшего сопротивления.

Германский символизм в лице своих родоначальников Ницше и Ибсена выдвигал вопрос о роли человека в мироздании, индивидуума в обществе и разрешал его, находя какую-нибудь объективную цель или догмат, которым должно было служить. В этом сказывалось, что германский символизм не чувствует самоценности каждого явления, не нуждающейся ни в каком оправдании извне. Для нас иерархия в мире явлений — только удельный вес каждого из них, причем вес ничтожнейшего все-таки несоизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и поэтому перед лицом небытия — все явления братья.

Мы не решились бы заставить атом поклоняться 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, актеров, от зрителей, и во вдохновении игры мы презираем трусливое заглядывание — что же будет дальше? Как адамысты, мы немного лесные звери и во всяком случае не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на невращению. 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 допрос 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 ou sont les neiges d'antani

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 художника и не должны больше земной тяжестью перевешивать другие взятые им образы.

Всякое направление испытывает влюбленность к тем или иным творцам и эпохам. Дорогие могилы связывают людей больше всего. В кругах, близких к акмеизму, чаще всего произносятся имена Шекспира, Рабле, Виллона и Теофиля Готье. Подбор этих имен не произволен. Каждое из них — краеугольный камень Для здания акмеизма, высокое напряжение той или иной его стихии. Шекспир показал нам внутренний мир человека; Рабле — тело и его радости, мудрую физиологичность; Виллон поведал нам о жизни, 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.

* Пусть не подумает читатель, что этой фразой я ставлю крест над всеми крайними устремлениями современного искусства. В одной из ближних книжек «Аполлона» их разбору и оценке будет посвящена особая статья.

Читатель

Поэзия для человека — один из способов выражения своей личности и проявляется при посредстве слова, единственного орудия, удовлетворяющего ее потребностям. Все, что говорится о поэтичности какого-нибудь пейзажа или явления природы, указывает только на пригодность их в качестве поэтического материала, или намекает на очень отдаленную аналогию в анимистическом духе между поэтом и природой. То же относится и к поступкам или чувствам человека, не воплощенным в слове. Они могут быть прекрасными как впечатление, даваемое поэзией, но не станут ею, потому что поэзия заключает в себе далеко не все прекрасное, что доступно человеку. Никакими средствами стихотворной фонетики не передать подлинного голоса скрипки или флейты, никакими стилистическими приемами не воплотить блеска солнца, веяния ветра.

Поэзия и религия — две стороны одной и той же монеты. И та и другая требуют от человека духовной работы. Но не во имя практической цели, как этика и эстетика, а во имя высшей, неизвестной им самим. Этика приспособляет человека к жизни в обществе, эстетика стремится увеличить его способность наслаждаться. Руководство же в перерождении человека в высший тип принадлежит религии и поэзии. Религия обращается к коллективу. Для ее целей, будь то построение небесного Иерусалима, повсеместное прославление Аллаха, очищение материи в Нирване, необходимы совместные усилия, своего рода работа полипов, образующая коралловый риф. Поэзия всегда обращается к личности. Даже там, где поэт говорит с толпой, — он говорит отдельно с каждым из толпы. От личности поэзия требует того же, чего религия от коллектива. Во-первых, признания своей единственности и всемогущества, во-вторых, усовершенствования своей природы. Поэт, понявший «трав неясный запах», хочет чтобы то же стал чувствовать и читатель. Ему надо, чтобы всем «была звездная книга ясна» и «с ним

говорила морская волна». Поэтому поэт в минуты творчества должен быть обладателем какого-нибудь ощущения, до него неосознанного и ценного. Это рождает в нем чувство катастрофичности, ему кажется, что он говорит свое последнее и самое главное, без познания чего не стоило земле и рождаться. Это совсем особенное чувство, иногда наполняющее таким трепетом, что оно мешало бы говорить, если бы не сопутствующее ему чувство победности, сознание того, что творишь совершенные сочетания слов, подобные тем, которые некогда воскрешали мертвых, разрушали стены. Эти два чувства бывают и у плохих поэтов. Изучение техники заставляет их являться реже, но давать большие результаты. Поэзия всегда желала отмежеваться от прозы. И типографским (прежде каллиграфическим) путем, начиная каждую строку с большой буквы, и звуковым, ясно слышимым ритмом, рифмой, аллитерацией, и стилистически, создавая особый «поэтический» язык (трубадуры, Ронсар, Ломоносов), и композиционно, достигая особой краткости мысли, и эйдолологически в выборе образов. И повсюду проза следовала за ней, утверждая, что между ними собственно нет разницы, подобно бедняку, преследующему своей дружбой богатого родственника. За последнее время ее старания как будто увенчались успехом. С одной стороны, она под пером Флобера, Бодлера, Рембо приобрела манеры избранницы судьбы, с другой, поэзия, помня, что повитка непременное условие ее существования, неустанно ищет новых и новых средств воздействия и подошла к запретной области в стихе Вордсворта, композиции Байрона, свободном стихе и др. и даже в начертании, раз Поль Фор печатает свои стихи в строку, как прозу.

Я думаю, и невозможно найти точной границы между прозой и поэзией, как не найдем ее между растениями и минералами, животными и растениями. Однако существование гибридных особей не унижает чистого типа. И относительно поэзии ее новейшие исследователи пришли к согласию. В Англии продолжает царить аксиома Кольриджа, определяющая поэзию как «лучшие слова в лучшем порядке». Во Франции — мнение Т. де Банвилля: поэма — то, что уже сотворено и не может быть исправлено. А к этим двум

мнениям примкнул и Малларме, сказавший: «Поэзия везде, где есть внешнее усилие стиля».

Выражая себя в слове, поэт всегда обращается к кому-то, к какому-то слушателю. Часто этот слушатель он сам, и здесь мы имеем дело с естественным раздвоением личности. Иногда это некий мистический собеседник, еще не явившийся друг, или возлюбленная, иногда это Бог, Природа, Народ...

Это — в минуту творчества. Однако, ни для кого, а для поэта — тем более, не тайна, что каждое стихотворение находит себе живого реального читателя среди современников, порой потомков. Этот читатель отнюдь не достоин, того презрения, которым так часто обливали его поэты. Это благодаря ему печатаются книги, создаются репутации, это он дал нам возможность читать Гомера, Данте и Шекспира. Кроме того, никакой поэт и не должен забывать, что он сам, по отношению к другим поэтам, тоже только читатель. Однако, все мы подобны человеку, выучившемуся иностранному языку по учебникам. Мы можем говорить, но не понимаем, когда говорят с нами. Неисчислимы руководства для поэтов, но руководств для читателей не существует. Поэзия развивается, направления в ней сменяются направлениями, читатель остается все тем же, и никто не пытается фонарем познания осветить закоулки его темной читательской души. Этим мы сейчас и займемся.

Прежде всего каждый читатель глубоко убежден, что он авторитет; один — потому, что дослужился до чина полковника, другой — потому, что написал книгу о минералогии, третий — потому, что знает, что тут и хитрости никакой нет: «Нравится — значит хорошо, не нравится — значит плохо; ведь поэзия — язык богов, ergo, я могу о ней судить совершенно свободно». Таково общее правило, но в дальнейшем своем отношении читатели разделяются на три основных типа: наивный, сноб и экзальтированный. Наивный ищет в поэзии приятных воспоминаний: если он любит природу — он

порицает поэтов, не говорящих о ней; если он социалист, Дон-Жуан или мистик — он ищет стихов по своей специальности. Он хочет находить в стихах привычные ему образы и мысли, упоминания о вещах, которые ему нравятся. О своих впечатлениях он говорит мало и обыкновенно ничем не мотивирует своих мнений. В общем довольно добродушный, хотя и подвержен припадкам слепой ярости, как всякое травоядное. Распространен среди критиков старого закала.

Сноб считает себя просвещенным читателем: он любит говорить об искусстве поэта. Обыкновенно он знает о существовании какого-нибудь технического приема и следит за ним при чтении стихотворения. Это от него вы услышите, что X — великий поэт, потому, что вводит сложные ритмы, Y — потому, что создает новые слова, Z — потому, что волнует путем повторений. Он выражает свои мнения пространно и порой интересно, но, учитывая только один, редко два или три приема, неизбежно ошибается самым плачевным образом. Встречается исключительно среди критиков новой школы.

Экзальтированный любит поэзию и ненавидит поэтику. В прежнее время он встречался и в других областях человеческого духа. Это он требовал сожжения первых врачей, анатомов, дерзающих раскрыть тайну Божьего создания. Был он и среди моряков, освистывавших первый пароход, потому что мореплавателю должен молиться Деве Марии о даровании благоприятного ветра, а не жечь какие-то дрова, чтобы заставить вертеться какие-то колеса. Вытесненный отовсюду, он сохранился только среди читателей стихов. Он говорит о духе, цвете и вкусе стихотворения, о его чудесной силе или наоборот дряблости, о холодности или теплоте поэта. Встречается редко, вытесняемый все больше и больше двумя первыми типами, и то среди самих поэтов.

Картина безотрадная, не правда ли? И если поэтическое творчество есть оплодотворение одного духа другим посредством слова, подобное оплодотворению естественному, то это напоминает

любовь ангелов к каиниткам, или, что то же самое, — простое скотоложество. Однако, может быть иной читатель, читатель-друг. Этот читатель думает только о том, о чем ему говорит поэт, становится как бы написавшим данное стихотворение, напоминает его интонациями, движениями. Он переживает творческий миг во всей его сложности и остроте, он прекрасно знает, как связаны техникой все достижения поэта и как лишь ее совершенства являются знаком, что поэт отмечен милостью Божией. Для него стихотворение дорого во всей его материальной прелести, как для псалмопевца слюни его возлюбленной и покрытое волосами лоно. Его не обманешь частичными достижениями, не подкупишь симпатичным образом. Прекрасное стихотворение входит в его сознание, как непреложный факт, меняет его, определяет его чувства и поступки. Только при условии его существования поэзия выполняет свое мировое назначение облагораживать людскую породу. Такой читатель есть, я по крайней мере видел одного. И я думаю, если бы не человеческое упрямство и нерадивость, многие могли бы стать такими.

Если бы я был Беллами, я бы написал роман из жизни читателя грядущего. Я бы рассказал о читательских направлениях и их борьбе, о читателях-врагах, обличающих недостаточную божественность поэтов, о читателях подобных д'Аннунциевской Джоконде, о читателях подобных Елене Спартанской, для завоевания которых надо превзойти Гомера. По счастью, я не Беллами, и одним плохим романом будет меньше.

То, чего читатель вправе и поэтому должен требовать от поэта, и составит предмет этой книги. Но поэтов она не научит писать стихи, подобно тому, как учебник астрономии не научит создавать небесные светила. Однако, и для поэтов она может служить для проверки своих уже написанных вещей и в момент, предшествующий творчеству, даст возможность взвесить, достаточно ли насыщено чувство, созрел образ и сильно волнение, или лучше не давать себе воли и приберечь силы для лучшего момента. Писать следует не тогда, когда можно, а когда

должно. Слово «можно» следует выкинуть из всех областей исследования поэзии.

Делакруа говорил: «Надо неустанно изучать технику своего искусства, чтобы не думать о ней в минуты творчества» — Действительно, надо или совсем ничего не знать о технике, или знать ее хорошо. Шестнадцатилетний Лермонтов написал «Ангела» и только через десять лет мог написать равное ему стихотворение. Но зато «Ангел» был один, а все стихи Лермонтова 40-го и 41-го года прекрасны. Стихотворение, как Афина-Паллада, явившаяся из головы Зевеса, возникшая из духа поэта, становится особым организмом. И, как всякий живой организм, оно имеет свою анатомию и физиологию. Прежде всего мы видим сочетание слов, этого мяса стихотворения. Их свойство и качество составляют предмет стилистики. Затем мы видим, что эти сочетания слов, дополняя одно другое, ведут к определенному впечатлению, и замечаем костяк стихотворения, его композицию. Затем мы выясняем себе всю природу образа, то ощущение, которое побудило поэта к творчеству, нервную систему стихотворения и таким образом овладеваем эйдологией. Наконец (хотя все это делается одновременно), наше внимание привлекает звуковая сторона стиха (ритм, рифма, сочетание гласных и согласных), которая, подобно крови, переливается в его жилах, и мы уясняем себе его фонетику. Все эти качества присущи каждому стихотворению, самому гениальному и самому дилетантскому, подобно тому, как можно анатомировать живого и мертвеца. Но физиологические процессы в организме происходят лишь при условии его некоторого совершенства, и, подробно анатомировав стихотворение, мы можем только сказать — есть ли в нем все, что надо и в достаточной мере, чтобы оно жило.

Законы же его жизни, то есть взаимодействие его частей, надо изучать особо, и путь к этому еще почти не проложен.

О современной поэзии

Антология современной поэзии. Издание второе переработал и дополнил Ф. М. Самоненко.
Киев. 1912.

Киевская «Антология» бесспорно лучшее имеющееся у нас руководство для ознакомления с той полосой поэзии, которая царила в эпоху «Весов». Отдел иностранной поэзии слабее, потому что составитель, рабски следуя взглядам тех же «Весов», повторил их ошибки, теперь уже всеми признанные, и не постарался дополнить их пропуски.

Указанием недостатков этой в общем приятной книги я и займусь, чтобы читатель мог пользоваться ею, не рискуя попасть впросак.

В американском отделе характерно, но в то же время и прискорбно отсутствие Лонгфелло, кстати не раз переведенного на русский язык. В английском отделе нет ни Китса, ни Стивенсона, ни Теннисона, ни Браунинга, и в то же время есть гораздо более ранний поэт — Блэк.

Во французском отделе новая поэзия начата Бодлером, вопреки установившейся традиции начинать ее Теофилом Готье: полно представлены только «проклятые», и совсем нет молодых, даже таких определившихся, как Вильдрак или Жюль Ромэн. В итальянском

отделе из последовательной триады Кардуччи, Пасколи, д'Аннунцио
есть только последний.»

Русский отдел очень богат (58 имен), но и очень невыдержан. Как можно было помещать г. Животова, если не нашлось места для Георгия Чулкова, Зенкевича, Мандельштама, Лившица! Стражеву и Федорову отведено столько же места, сколько Анненскому и Случевскому, Рославлеву — столько же, сколько Кузмину, и больше, чем Городецкому. Все эти промахи непростительны для такого издания, каким хочет быть «Антология».

К этому нельзя не добавить, что многие поэты представлены далеко не самыми характерными своими и лучшими вещами. Так, например, среди стихов Эдгара По мы не находим «Аннабель Ли» и «Улялюм» (обе прекрасно переведены Бальмонтом); есть рассказ Жана Мореаса, и нет ни одного стихотворения периода созданной им «романской школы». Городецкий представлен почти исключительно стихами из «Яри».

Наконец, окончательно недопустимым является нашедшее себе место в этой книге сокращение стихотворений без всяких о том оговорок.

Анатомия стихотворения

Среди многочисленных формул, определяющих существо поэзии, выделяются две, предложенные поэтами же, задумывавшимися над тайнами своего ремесла. Формула Кольриджа гласит: «Поэзия есть лучшие слова в лучшем, порядке». И формула Теодора де Банвиля: «Поэзия есть то, что сотворено и, следовательно, не нуждается в переделке». Обе эти формулы основаны на особенно ясном ощущении законов, по которым слова влияют на наше сознание. Поэтом является тот, кто учтет все законы, управляющие комплексом взятых им слов. Учитывающий только часть этих законов будет художником-прозаиком, и не учитывающий ничего, кроме идейного содержания слов и их сочетаний, будет литератором, творцом деловой прозы. Перечисление и классификация этих законов составляет теорию поэзии. Теория поэзии должна быть дедуктивной, не основанной только на изучении поэтических произведений, подобно тому, как механика объясняет различные сооружения, а не только описывает их. Теория же прозы (если таковая возможна) может быть только индуктивной, описывающей приемы тех или иных прозаиков. Иначе она сольется с теорией поэзии.

Кроме того, по определению Потебни, поэзия есть явление языка или особая форма речи. Всякая речь обращена к кому-нибудь и содержит нечто, относящееся как к говорящему, так и к слушающему, причем последнему говорящий приписывает те или иные свойства, находящиеся в нем самом. Человеческая личность способна на бесконечное дробление. Наши слова являются выражением лишь части нас, одного из наших ликов. О своей любви мы можем рассказать любимой женщине, другу, на суде, в пьяной компании, цветам, Богу. Ясно, что каждый раз наш рассказ будет иным, так как мы меняемся в зависимости от обстановки. С этим тесно связано такое же многообразие слушающего, так как мы обращаемся тоже лишь к некоторой его части. Так, обращаясь к морю, мы можем

отметить его родственность нам или, наоборот, отчужденность, приписать ему заботу о нас, равнодушие или враждебность. Описание моря с фольклористической, живописной, геологической точки зрения, часто связанное с обращением, сюда не относится, так как явно, что обращение здесь лишь прием, и подлинный собеседник — некто иной.

Так как в каждом обращении есть некоторое волевое начало, то поэт для того, чтобы его слова были 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 части общей поэтики дополняют одна другую. Теория поэзии может быть сравнена с анатомией, а поэтическая психология с физиологией. Стихотворение же это — живой организм, подлежащий рассмотрению: и анатомическому, и физиологическому.

Теория поэзии может быть разделена на четыре отдела: фонетику, стилистику, композицию и эйдолологию. Фонетика исследует звуковую сторону стиха, ритмы, то есть смену повышений и понижений голоса, инструментовку, то есть 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 стихотворений Сюда же относится и учение о строфах, потому что та или иная строфа оказывает большое влияние на ход мысли поэта.

Эйдология подводит итог темам поэзии и возможным отношениям к этим темам поэта.

Каждый из этих отделов незаметно переходит в другой, а эйдология непосредственно примыкает к поэтической психологии. Разграничительных линий провести нельзя, да и не надо. В действительно великих произведениях поэзии всем четырем частям уделено равное внимание, они взаимно дополняют одна Другую. Таковы поэмы Гомера, такова Божественная Комедия. Крупные поэтические направления обыкновенно устремляют особое внимание на два каких-нибудь отдела, объединяя их между собой и оставляя в тени два других. Меньшие выделяют, лишь один отдел, иногда даже один какой-нибудь прием, входящий в его состав. Укажу кстати, что возникший в последние годы акмеизм выставляет основным требованием равно мерное внимание ко всем четырем отделам. Того же требования придерживаются и французские поэты, составлявшие распавшуюся ныне группу *Abbaye*.

Попробуем произвести опыт такого четверного разбора на материале, взятом из области конденсированной поэзии, которой является богослужение. Дионисий Ареопагит рассказывает, что ангелы, славословя Бога, восклицают: аллилуйа, аллилуйа, аллилуйа. Василий Великий объясняет, что это на человеческом языке означает: Слава Тебе, Боже!* 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 всякой 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 равнозначущи с ним.

В стилистическом отношении в старой редакции мы наблюдаем правильную замену чужого слова родным, как, например, во фразе «avez-vous vu тетью Машу?» тогда как в новой «слава Тебе, Боже!» является совершенно ненужным переводом, вроде: «Приходите к вам на five o'clock в пять часов». В композиционном отношении старая редакция опять-таки имеет преимущество, благодаря своей трехчленности, гораздо более свойственной нашему сознанию, чем четырехчленность новой редакции. И в эйдолологическом отношении мы чувствуем в старой редакции обращение порознь ко всем лицам Пресвятой Троицы, тогда как в новой четвертое обращение относится неизвестно к кому. Будем верить, что наступит время, когда поэты станут взвешивать каждое свое слово с той же тщательностью, как и творцы культовых песнопений.

* Передаю это по протопопу Аввакуму и ответственность за возможную ошибку возлагаю на него.

Письма о русской поэзии (рецензии на поэтические сборники)

Анненский — критик

И. Ф. Анненский. Вторая книга отражений. П., 1909. Ц. 80 к.

Автор прав, говоря, что его книга «одно в себе». Это настоящий роман, но без фабулы, без картин. Пусть в нем появляются то Пушкин, то Гейне, то Ибсен, то Достоевский, мы чувствуем, что это только личины, которые автор по странному, а может быть и глубоко обоснованному капризу не пожелал претворить в собственные образцы, и что единство времени и места соблюдено с точностью почти педантической. Но что в наше время пленительнее педантизма?

Время Экклезиаста прошло безвозвратно. «Суета сует и всяческая суета» для нас только «медь звенящая, кимвал бряцающий». Мир стал больше человека, и теперь только гимназисты (о, эти вечные гимназисты мысли!), затосковав, шалют с пессимизмом. Взрослый человек (много ли их?) рад борьбе. Он гибок, он силен, он верит в свое право найти землю, где можно было бы жить. Мне представляется, что автор «Книги отражений», почуяв первое веянье древней тоски, не улыбнулся и не нахмурился, а вздохнул облегченно, как человек наконец нашедший свое дело. Колдовством своей бессонной мысли, как Аэдорская волшебница, стал вызывать он тени былых пророков и царей, чтобы говорить с ними о деле жизни. И они открыли свои тайные лица, такие неожиданные и странно-знакомые. Вот Гейне, замученный жизнью, как конквистадор ацтеками, плачет и смеется в одно и то же время. Гамлет открывает наконец свою роковую тайну — вечное сомнение в своем происхождении. И Достоевский, алмазное солнце мысли, говорит, что нет ни счастья, ни печали, один холод созерцания. Но зорко смотрит вызывающий тени, ничего не принимает на веру, ничему не говорит ни своего «да», ни своего «нет».

Книга Анненского сама нуждается в отражении, чтобы быть понятой.

Помимо многого, о чем не место говорить в коротенькой рецензии, в книгах Анненского особенно радует редкая, чисто-европейская дисциплина ума. Он любит мелочи, детали нашей культуры и умеет связывать их с целым. Нам кажется неважным, кем рожден Гамлет, убитым ли королем, или его убийцей. Анненский подробно разбирает вопрос и находит нити, связывающие судьбу датского принца с нашей.

На основании одной только «Тамани» он открывает нам всего Лермонтова и может быть не столько Лермонтова, сколько «Того» тайного, веселого охотника за солнцами, будущего человека.

Как систематик, разбирает он сцепление идей в «Преступлении и наказании», снабжает свою статью чертежом. Но он всегда поэт, и каждая страница его книги обжигает душу подлинным огнем.

О прозе М. Кузмина

Опытные *causeur*'ы знают, что заинтересовать слушателя можно только интересными сообщениями, но чтобы очаровать его, захватить, победить, надо рассказывать ему интересно о неинтересном. Только оттого, что Гекуба ничто для актера, скорбь его прекрасна и ею любуются. Несложность и беспритязательность фабулы освобождает слово, делает его гибким и уверенным, позволяет ему светиться собственным светом.

Естественно, что во французской литературе особенно привился этот второй род рассказа: ведь французский язык — самый разработанный, самый совершенный из всех живых языков. Анатоль Франс и Анри де Ренье показали, что можно сделать в этой области. Их творения останутся лучшими памятниками древней, через римлян и греков ведущей свое начало, французской культуры.

Пушкин интуицией гения понял необходимость такого культа языка и в России и создал «Повести Белкина», к которым жадная до ученичества современная критика отнеслась как к легкомысленным анекдотам. Их великое значение не оценено до сих пор. И неудивительно, что наша критика молчанием обходила до сих пор прозу М. Кузмина, ведущую свое происхождение, помимо Гоголя и Тургенева, помимо Льва Толстого и Достоевского, прямо от прозы Пушкина.

Отличительные свойства прозы М. Кузмина — это определенность фабулы, плавное ее развитие и особое, может быть ему одному в современной литературе присущее, целомудрие мысли, не позволяющее увлекаться целями, чуждыми искусству слова. Он не стремится стилистическими трюками дать впечатление описываемой

вещи; он избегает лирических порывов, которые открыли бы его отношение к своим героям; он просто и ясно, а потому совершенно, рассказывает о том и другом. Перед вами не живописец, не актер, перед вами писатель.

Что может быть неинтереснее внешних событий чужой вам жизни? Что нам за дело, что какой-то Флор таинственным зовом своей голубой крови связан с рыжим разбойником, что студента Павиликина заподозрили в краже кольца, что Клара Вальмон находит очаровательно приятной манеру Жана Мобер тереться бровями о ее щеки? М. Кузмин сам сознает это, и приключения Эме Лебефа мудро заканчиваются на полуфразе.

Язык М. Кузмина ровный, строгий и ясный, я сказал бы: стеклянный. Сквозь него видны все линии и краски, которые нужны автору, но чувствуется, что видишь их через преграду. Его периоды своеобразны, их приходится иногда распутывать, но, раз угаданные, они радуют своей математической правильностью. В русском языке есть непечатые богатства оборотов, и М. Кузмин приступает к ним иногда слишком смело, но всегда с любовью.

В его книге рассказов собраны вещи разных периодов его творчества и поэтому неравной ценности. Так, в его ранней повести «Крылья» события художественно не вытекают одно из другого, многие штрихи претенциозны, и построение всей повести неприятно-мозаичное. От всех этих недостатков М. Кузмин освободился в следующих своих рассказах. Лучший из них — «Кушетка тети Сони».

О рассказах С. Ауслендера

Сергей Ауслендер. Рассказы. Книга вторая. Изд. Аполлон, СПб., 1912.

Вторая книга Сергея Ауслендера значительно разнится от первой, и не только как переход от юношески угловатых и намеренно примитивных вариаций на темы итальянских новелл к творению ярких образов и подлинно-драматических положений, но и по стилю, который есть ключ ко всякому творчеству. Прежний, напряженный привсем своим стремлении к простоте, тщательно выписывающий подробности и затушевывающий переходы настроения, заменился теперешним, твердым и гибким, внимательно отмечающим все перипетии темы и радостно в себе уверенным. Сергей Ауслендер — писатель-архитектор, ценящий в сочетании слов не красочные эффекты, не музыкальный ритм или лирическое волнение, а чистоту линий и гармоническое равновесие частных, подчиненных одной идее. Его учителями были Растрелли, Гваренги и другие создатели дивных дворцов и храмов столь любимого им Петербурга.

Больше, чем кто-нибудь другой из русских писателей, Сергей Ауслендер петербуржец. Он чувствует свой город и рождающимся, весь из свай и стропил, по воле Петра, и трогательно-наивным двадцатых годов, и современным, подтянутым и великолепным. Его герои, тоже петербуржцы, все эти блестящие гвардейские офицеры, томные застенчивые юноши и милые глупенькие девушки; и, конечно, только в Петербурге с ними могут случаться такие неожиданные и загадочные приключения. Даже в тех рассказах, где действие происходит в деревне, невольно хочешь видеть скорее пригороды Петербурга, Царское Село, Гатчину или Петергоф с их парками и озерами. В своем ощущении пленительной таинственности нашей столицы Сергей Ауслендер идет прямо от Пушкина, и в этом доказательство долговечности его произведений. Как прием, ему

особенно удается обрисовка второстепенных действующих лиц. Чопорный барон из «Ночного принца», армянин Карапет, не то колдун, не то сводник из «Ставки князя Матвея», и, конечно, являющийся в «Пасторали» томный писатель Башилов, от 10 до 11 изучающий французских поэтов, от 11 до 12 — греческих, потом английских, — все они надолго врезаются в память. Сергей Ауслендер знает это, и в «Филимоновом дне» главный герой только на несколько мгновений появляется в рассказе, а дальше образ его растет уже сам собой.

Сергей Ауслендер молод, мы вправе ожидать от него многого, но уже и теперь он стоит в первых рядах — новых беллетристов, счастливо соединяя занимательность рассказа с требованиями искусства.

Драматические произведения Бар. М. Ливен

Бар. М. Ливен. Цезарь Борджиа. СПб. Ц.1 р.

Душа капризная, ленивая или усталая, любопытная ... Ясновидящая, но не памятьливая... И гордая, настолько гордая, что пренебрегает даже жеманством, которое одно могло бы перевести ее слишком туманные мечты в мир линий, красок и звуков. Таков автор «Цезаря Борджиа». Его трансцендентный роман с героем Возрождения характерен и как литературная попытка, и как человеческий документ.

Мы все знаем Цезаря Борджиа. Знаем и то, что он страдал дурной болезнью, насиловал девушек, что бывали периоды, когда его видели только или в постели, или на лошади. Но женскому сердцу мало говорят эти слишком реалистические подробности. Тот, кого любит женщина, всегда герой и, увы, всегда немного кукольный герой.

Во всех восьми сценах, внешне почти не связанных между собой, только два действующих лица, как в любви. Цезарь Борджиа, человек, которому действительно все позволено, соединяющий индивидуализм нашего времени с патриотической мечтой объединения Италии, смелый, мудрый, изящный, — и влюбленная в него, во всем покорствующая ему толпа. В этой толпе все как-то на одно лицо: и Папа, и куртизанка, и маленький паж, и беспутный кондотьер, и даже гении эпохи, Леонардо и Маккиавелли. И все они, как подсолнечники к солнцу, обращаются к Цезарю, любят только его, ненавидят только его и, говоря, только подают ему реплики. А он управляет ими по законам своего духа, таким же светлым и безжалостным, как и законы мира.

Эта попытка изменить привычное соотношение исторических элементов в пользу одного из них напоминает попытку гр. Алексея Толстого реабилитировать дон Жуана. Но что удалось представителю крупного течения идеализма, выдвинутого самой жизнью, то оказалось не по силам простой влюбленности. Зато, если в неудачных местах дон Жуан напоминает среднего русского интеллигента пятидесятых годов, Цезарь Борджиа в таких местах просто расплывается в туман, и автор его, на протяжении всей нити, ни разу не уступает своей высшей руководительнице — мечте.

Две другие книги того же автора, «Багровые листья» и «Асторе Тринче», ярче и выпуклее первой. Их можно читать стоя, опоздать из-за них на поезд, пропустить деловое свидание. Но интерес, возбуждаемый ими — чисто фабулистический, словно один из осколков великолепного зеркала царицы рассказчиц Шехеразады блесит нам со страниц этих увлекательно-женских книг. Что же касается до психологии действующих лиц, то она однообразна и недостаточно обоснованна, будто все они актеры-любители, честно, хотя не всегда умело, исполняющие назначенные им роли злодеев или героев. Этому впечатлению способствует и язык этих книг, бескрасочный, необразный, нестерпимо бледнящий часто глубоко интересные темы. В этом отношении для автора оказалось бы крайне полезно более близкое знакомство с произведениями символистов, русских и иностранных, распахнувших двери в сокровищницу неизвестных дотоле слов, образов и приемов Бар. М. Ливен — одна из тех, кто имеет право на пользование этими сокровищами.

Валерий Брюсов. Пути и перепутья

Собрание стихов. Том II. "Скорпион", Москва 1908.

За последнее время Брюсову посвящались целые статьи, о нем писали лучшие критики, и было бы странно в небольшой рецензии пытаться охарактеризовать его творчество, такое сложное и в сложном единое. За то перед рецензентом появляется другая задача: отметить хотя бы в общих чертах те особенности формы и мысли, которые отличают второй том «Путей и перепутий» от первого. И прежде всего бросается в глаза цельность плана и твердое решение следовать по пути символизма, которое в первом томе иногда ослаблялось уклонениями в сторону декадентства и импрессионизма. Брюсов оперирует только с двумя величинами — «я» и «мир» и в строгих, лишенных всего случайного схемах дает различные возможности их взаимоотношения. Он открывает новые горизонты к выяснению во проса о приятии мира, перенося события в высший план мысли, где этическое мерилло теряет свою силу и уступает место мериллу эстетическому. По мановению его руки в нашем мире снова расцветают цветы, которые опьяняли взор ассирийских царей, и страсть становится бессмертной, как во времена богини Астарты.

Мир опять прекрасен и с избытком искупает себя.
...И есть иль нет дорога сквозь гроба,
Я был! Я есмь! Мне вечности не надо!

Отличительная черта дум Брюсова — это их благородство.

Даже в самых враждебных ему кругах Брюсов за служил репутацию мастера формы. Он разделяет мечты Малларме и Рене

Глядя о возвращении слову его метафизической ценности, но не прибегает ни к неологизмам, ни к намеренным синтаксическим трудностям. Строгим выбором выражений, отточенной ясностью мысли и медной музыкой фраз он достигает результатов, которые не всегда доставались на долю его французских собратьев. Вечно-непокорное слово уже не борется с ним; оно нашло своего господина.

Последнее время часто слышатся нападки на Брюсова из самых противоположных лагерей. Его упрекают в гордости, в самомнении, в презрении к реальной жизни. В этом нет ничего удивительного. Уже давно люди привыкли считать поэтов чиновниками литературного ведомства, забыли, что духовно они ведут свой род от Орфея, Гомера и Данте. Брюсову поставлено в вину, что он это вспомнил.

Федор Сологуб. Пламенный круг

Стихи. Книга 8-я. Издание журнала "Золотое Руно".

Странным свойством обладают стихи Сологуба. Их прочтешь в журналах, в газетах, удивишься их изысканной форме и забудешь в сутолоке дня. Но после, может быть через несколько месяцев, когда останешься один и печален, вдруг какая-то странная и близкая мелодия зазвонит на струнах души, и вспоминаешь какое-нибудь стихотворение Сологуба, один раз прочитанное, но все целиком. И ни одно не забывается совершенно. Все они обладают способностью звезд проявляться в тот или другой час ночного безмолвия. Я объясняю это тем, что Сологуб избегает случайного, жемчуг его переживаний принесен из глубин, где все души сливаются в одну мировую, В своем творчестве он следует заветам Шопенгауера: отрекается от воли ради созерцания. Но в каждой фразе его, в каждом образе чувствуется, как была трудна эта победа, и чуткий читатель на каждом шагу находит окаменевшие, но еще не остывшие молнии страсти и желания. Успокоенность Сологуба ранит сильнее, чем мятежность других.

В «Homo Sapiens» Пшибышевского мельком говорится о человеке, во взгляде которого чудились надломленные крылья большой белой птицы. Несколько лет тому назад это казалось идеалом судьбы человека. Могучий взлет, беспощадное падение, а потом безмолвие отчаяния.

Но Сологуб не пошел по этому пути. В долине скорби он обрел нежное, нежалящее солнце и нашел сладость в соке горьких подземных трав. Вот призывает он людей полюбоваться его сокровищами: окровавленным идолом полинезийских деревень, гибкими стеблями ми полыни и грешной алоэ рубина. Он уже не

светлый и могучий, стремящийся к Богу, он ворожащий колдун, у которого есть свой рай на звезде Маир. Перешедшее предел огня, где погибает все живое, его творчество живет иным бытием, оно похоже на свинцовые воды заколдованного озера, где отражается весь мир, но отражается преображенным, и, вглядываясь в него, кажется, что все иное — тень и бредовое безумье.

Переходя к формальной стороне творчества Сологуба, прежде всего останавливаешься на сложном механизме его приемов. Темы его вечно-близки и вечно новы: ласкающая смерть, любовь без желанья, грусть и порыв к мятежу. Но для каждой есть новый образ, слова, волнующие своей неожиданностью. Как все большие художники, Сологуб избегает называть вещи их именами; часто он дает только одну черту какого-нибудь события, но настолько сильную и меткую, то она заменяет страницы описания.

Стих его, мягкий и певучий, лишен и медной звон кости брюсовского стиха, и неожиданных поворотов блоковского. Но зато он и менее подвергся влиянию старых мастеров, в нем при той же пленительности чувствуется меньше литературности.

В книге «Пламенный круг» есть стихотворения старые и по тому одному менее сильные. Но они удачно вплетены в общий строй книги и служат скрепами, связующими ее отдельные моменты.

Книга издана так, как ей и следует быть изданной: красиво и просто.

К. Бальмонт. Только любовь

Так недавно написанная и уже историческая книга. Это выпадает на долю или очень хороших или очень дурных книг, и, конечно, «Только любовь» принадлежит к первому разряду. По моему мнению, в ней пубже всего отразился талант Бальмонта, гордый как мысль европейца, красочный как южная сказка, и задумчивый как славянская душа. В ней он является тем Бальмонтом-Арионом, которую по праву называли старинным нежным именем сладкозвучною поэта. И читатели последних произведений Бальмонта (много ли их?) с грустью перечтут эту странно-прекрасную, изысканную по мыслям и чувствам книгу, в которой, быть может, уже таятся зачатки позднейшего разложения — растления девственного русского слова во имя его богатства. Есть что-то махровое в певучести и образности этих стихов, но они еще стыдливы, как девушка в миг своего падения. Бальмонт говорил: «Если к пропасти приду я, заглядевшись на звезду, / Буду падать, не жалея, что на камни упаду». Безмерно приблизился он к звезде чистой поэзии, и теперь беспощадна стремительность его падения. «Только любовь» завершила собой блистательное утро возрождения русской поэзии. Б то время только намечались формулы новой жизни, литературы, соединенной с философией и религией, поэзии, как руководительницы наших поступков. Приходилось проходить неизведанные дороги, вскрывать в своей душе потаенные миры и учиться смотреть на уже известное взглядом новым и восторженным, как в пер вый день творения. Бальмонт был одним из первых и ненасытнейших открывателей, но не к земле обетованной были прикованы его думы, он наслаждался прелестью пути. Зато ничьи руки не срывали такие ослепительные цветы, ни на чьих кудрях не отдыхали такие золотистые пчелы. Казалось, над его музой были не властны законы притяжения. И справедливо раньше всех других «декадентов» он добился признанья и любви.

Но когда настало время созидательной работы, мечи были перекованы в плуги и молоты, Бальмонт оказался всем чужим. Наступило время великого заката.

И ничего не прибавляют к его славе те растерянные блуждания по фольклорам всех стран и народов, которыми он занялся в последнее время. Было много раз говорено о том, воскреснет ли его талант, прежняя любовь к слову и интуитивное понимание его законов. Решения этого вопроса мы ждем от него самого.

Юрий Верховский. Разные стихотворения

В книге есть «Напевы Фета», «Вариации на тему Пушкина», «Сонеты Петрарки» и много другого — нет только самого Юрия Верховского. Свою душу поэт не сумел или не пожелал выразить. Он ученик, а не творец, но, быть может, именно в этом своеобразная прелесть его книги. В самом деле, последние годы принесли поэзии столько новых слов, образов и приемов, что нам трудно углубиться в изучение старых мастеров, воскресить в памяти забытые радости и печали. Верховский помогает нам в этом. Он учился у Баратынского, Языкова, Дельвига, Полонского и Майкова — и он сумел найти в их творчестве стороны, не замеченные до него, близкие к нам и чарующие. Менее ценны его подражания современным поэтам: Вяч. Иванову, А. Белому и др. Хотя бы по одному тому, что эти поэты живы, сами говорят за себя, и их творчество не нуждается в напоминании.

Русский язык Верховский любит и понимает. Он из бегает и французских и славянских оборотов речи и с большим тактом пользуется славянизмами.

К сожалению, нельзя сказать того же о форме. Его стихи, почти всегда законченные по мысли, часто не имеют равновесия образов: то слишком длинны, то слишком коротки для своей темы. В стихе не чувствуется ни певучести, ни подъема, и преднамеренность эффектов слишком ясна. Но зато в нем есть та благородная серьезность, которая получается только бескорыстной и глубокой любовью к искусству.

Откроет ли Верховский когда-нибудь свое собственное лицо или нет — не все ли равно? Он одинок в литературе, его книга вряд ли

будет иметь успех в наше время десяти тысяч вер, и это послужит неоспоримым доказательством ее ценности и нужности.

Андрей Белый. Урна

Из всего поколения старших символистов Андрей Белый наименее культурен, — не книжной культурой ученых, чем-то вроде сиамского ордена, который ценится только за то, что его трудно получить и он мало у кого есть, в этой культуре он силен, он и о «марбургском философе» напишет и о «золотом треугольнике Хирама», — а истинной культурой человечества, которая учит уважению и самокритике, входит в плоть и кровь и кладет отпечаток на каждую мысль, каждое движение человека. Как-то не представляется, что он бывал в Лувре, читал Гомера... И я сужу сейчас не по «Пеплу» и не по «Кубку мятежей», им судья Бог, а по всей творческой деятельности Андрея Белого, за которой я слежу давно и с интересом. Почему с интересом, будет видно из дальнейшего.

Поэт Белый быстро усвоил все тонкости современной стихотворной техники. Так варвар сразу принимает, что не надо есть рыбу ножом, носить зимой цветных воротников и писать сонетов в девятнадцать строк (как это недавно сделал один небезызвестный поэт). Он пользуется и свободным стихом, и аллитерациями, и внутренними рифмами. Но написать правильное стихотворение, с четкими и выпуклыми образами и без шумихи ненужных слов, он не может. В этом он уступает даже третьестепенным поэтам прошлого, вроде Бенедиктова, Мея или К. Павловой. И сильно можно поспорить против его понимания четырехстопного ямба, размера, которым написана почти вся «Урна». Следя за развитием ямба у Пушкина, мы видим, что великий мэтр все больше и больше склонялся в сторону применения четвертого пэона, как придающего наибольшую звучность стиху. Непонятно, почему Андрей Белый отказывается от такого важного средства придать жизнь своим часто деревянным стихам.

Но в чем же чара Андрея Белого, почему о нем хочется думать и говорить? Потому, что у его творчества есть мотивы, и эти мотивы воистину глубоки и необычны. У него есть враги — время и пространство, есть друзья — вечность, конечная цель. Он конкретизирует эти отвлеченные понятия, противопоставляет им свое личное «я», они для него реальные существа его мира. Соединяя слишком воздушные краски старых поэтов со слишком тяжелыми и резкими современных, он достигает удивительных эффектов, доказывающих, что мир его мечты действительно великолепен:

Атласные, красные розы,
Печальный хрустальный фонтан.

Читатель останется недоволен моей рецензией. Ему непременно захочется узнать, хвалю я или браню Андрея Белого. На этот вопрос я не отвечу. Еще не наступил час итогов.

В. Пяст. Ограда

В книге встречается несколько эпитафий из Эдгара По, в литературных кругах говорили о влиянии его на молодого поэта. Но, по-моему, последний ближе английским прерафаэлитам, чем великому математику чувства. Та же задумчивость, то же отсутствие позы и естественное благородство линий. Только, пожалуй, больше мягкости, переходящей иногда в расплывчатость, туманность непродуманного мистицизма. Вообще это отличительное свойство данной книги — усталость многоиспытавшей крылатой души, за которой не поспевает мысль.

Мысль, как литературный прием, у Пяста особенно находится в загоне. Он даже как будто бравирует своим отношением к ней, создавая стихотворения, где нет ничего, кроме образа, страстного порыва. Его переживания исчисляются секундами, но как светлы эти секунды. И стихи его, сплошь и рядом лишенные структуры, живут, как пущенная стрела, пронизывающим их трепетом полета. Иногда чувство доходит до такой напряженности, что создает почти явственный слепок мгновения. Таково стихотворение, начинающееся словами:

Мы замерли в торжественном обете,
Мы поняли, что мы Господни дети.

Как технику, Пясту недостает многого: излюбленные им гипердактилические рифмы раздражают ухо, стих не гибок, порой вял, и особенно чувствительна бедность языка. Хотя, с другой стороны,

иное богатство приводит к тому, что воображаешь себя в лавчонке торговца редкостями посреди всех этих отравленных стрел, морских ежей, подсвечников и битых греческих ваз.

И я рад за Пяста, что у его книги есть недостатки, исключаящие ее из круга вагонного чтения.

Валериан Бородаевский. Стихотворения

Если не ошибаюсь, Бородаевский выступает в печати впервые, но тем не менее его книгу нельзя считать преждевременной.

Чувствуется, что за его стихами стоят года раздумий, года упорной творческой работы. Ему есть что говорить, и он хочет сказать это как можно лучше. Отсюда изощренность его формы, ряд новых размеров и новых строф.

Почти каждое его стихотворение написано по истинно художественным мотивам, открывает нам изломы души странной, насмешливой и испуганной. К его книге хочется поставить эпиграфом. следующие строки из нее самой:

И зачем так холодно? И зачем так рано?
И зачем дороги снегом замело?

Как мистик, Бородаевский не знает благостного Христа солнечных полей Иудеи, ему дорог Христос русский, «удрученный ношей крестной», с губами слишком запекшимися, чтобы благословлять. Этот Христос видит самые мучительные сомнения, самые темные грехи, и он прощает не потому, что любит, а потому, что понимает. Волхвы не приносили ему в дар золота, и у него нет рая белых лилий.

Сообразно этому и стихи Бородаевского тусклы по тону и болезненно-изысканны по перебоям ритма. Он не чувствует ни линий,

ни красок. Что касается синтаксиса, то дыхание его, короткое и быстрое, как у смертельно уставшего человека, не позволяет ему создавать длинные, величавые периоды, изысканные сочетания слов, на которые так податлив русский язык. И досадно мучит в его стихах отсутствие литературности, отношения к мысли, как к поводу для стихотворения. Его серьезность иногда даже вызывает улыбку, как, например, в стихотворении «В музее».

К книге приложено предисловие Вячеслава Иванова, великолепное по стилю и образам и являющееся примером того, какой должна быть критика по Уайльду: углубляющей данный предмет и дающей ему очарование, которого он, может быть, не имеет.

С. Городецкий и др.

Сергей Городецкий. Русь. Песни и думы. Москва. 1909 г. Изд. Сытина.

Валериан Вородаевский. Стихотворения. СПб. 1909 г. Изд. «Оры».

Борис Садовской. Позднее утро. Стихотворения. Москва. 1909 г.

Иван Рукавишников. Стихотворения. Книга шестая. СПб.

В прохладное весеннее утро хорошо идти одному по тропинке, не ожидая никаких встреч. Солнце на траве, на одежде, слегка влажная земля мягко ложится под ноги — и тогда невольно начинаешь петь, приплясывая и притоптывая, поводя плечами и помахивая тростью. Петь, разумеется, без слов, — слова не вспоминаются в такое удивительное утро. Это не торжественный гимн созревающей для творчества мысли, как бывало у Шиллера, это непосредственное упоение бытием — ржание купающихся коней, стремительный взлет жаворонка и неистовые прыжки разыгравшейся собаки. Такой песней захлебываешься, и от нее больше ни чего не надо. Но Сергей Городецкий возымел странную мысль подобрать к ней слова и из получившихся строк составил книгу, назвав ее «Русью», пятой книгой своих стихов. Я прочел ее с чувством сладкой меланхолии и еще большей неловкости, потому что, спеша подбирать слова к все нарастающей и нарастающей мелодии, автор не успел ни взвесить их, ни расценить, ни даже выбрать подходящие. Ни о стильности, ни об интересности построений или технической утонченности тут не может быть и речи. Городецкий забыл все, что он когда-либо знал или должен был знать, как поэт. Книга названа Русью, но России здесь нет, — есть только легкие ноги, фуражки набекрень и улыбающиеся красные губы. Имеет ли это какое-нибудь отношение к литературе, я не знаю, но к поэзии, мне кажется, имеет.

Книга стихов Валериана Бородаевского совсем в ином роде. В ней чувствуется знание многих метрических тайн, аллитераций, ассонансов; рифмы в ней то нежны и прозрачны, как далекое эхо, то звонки и уверенны, как сталкивающиеся серебряные щиты. Но глубокая неудовлетворенность миром и жгучая жажда иного не позволяют поэту сосредоточиться на своих об разях, они бывают не всегда продуманы, обладают досадно-случайными чертами. И так часто в самых высоких и красивых нотах его пения слышна дрожь приближающейся истерики.

Правда, он мало поет, он предпочитает говорить о своих видениях простым и страшным языком. То он видит Бога, прикурнувшего у хижины и заплывшего в бесплодную степь, то как в шахтах «дрожат седоватые шеи, вислые губы темничных коней». Иногда он бывает торжественным, тогда с его губ срываются слова, убедительные в своей неожиданности:

Печать Антихриста! Иуда! Страшный Суд!
Все та же ты, — икона Византии.
Но ярче твой огонь! — Сердца куют и жгут...
О, мудрецы... Рабы глухонемые!

Недаром Вячеслав Иванов называет его в своем предисловии «византийцем духа», христианство для него — право запрещать и проклинать, для него Страстная Неделя еще не закончилась Воскресеньем.

И наиболее привычные ему цвета — черный и красный, как у того, кто смотрит вокруг сквозь плотно сомкнутые веки.

Но может быть именно эта затаенная жестокость и делает его творчество глубоко индивидуальным, не смотря на заметное влияние Тютчева, Фета и В. Иванова.

Борис Садовской — писатель по преимуществу. В его книге «Позднее утро» собраны стихи за последние пять лет, но в них не чувствуется никакой разницы, ни оскудения, ни развития.

Он сразу усвоил себе определенную манеру письма, вполне грамотную, непретенциозную, и, кажется, не собирается отступать от нее ни на йоту.

Пусть Брюсов, как охотник, подстерегает тайны в ночных лабиринтах страсти и мысли, Иванов возносит светлое знамя Христа-Диониса, Блок то безумно тоскует о Прекрасной Даме, то безумно хохочет над нею — Садовской смотрит на них подозрительно. «В туманной мгле мороза полозьев скрипы, лай собак, кряхтенье водовоза» — эти темы не изменяют никогда, с ними можно прожить всю жизнь.

Я думаю, ни у кого не повернется язык упрекнуть поэта за такую скромность. Если он может немного, то, по крайней мере, ясно сознает свои силы. Несколько строф, навеянных Брюсовым и Белым, только подтверждают мою мысль, так неуверенно звучат они, так бесхитростно переняты в них особенности обоих образцов.

В роли конквистадоров, завоевателей, наполняющих сокровищницу поэзии золотыми слитками и алмазными диадемами,

Борис Садовской, конечно, не годится, но из него вышел недурной колонист в уже покоренных и расчищенных областях.

Если Городецкий поет, Бородаевский говорит, а Садовской пишет, то Иван Рукавишников дерзает. Безусловно талантливый, работающий, думающий, он совершенно лишен чутья поэтов — вкуса. Иногда это даже помогает ему: как лунатик, бредет он по узкому карнизу и действительно находит благоухающие лужайки, серебряные поляны зачарованных стран. Но чаще — о, как это бывает часто! — он жалко срывается, и не в бездну, а только в грязь, и стихи его испещрены кляксами безобразных прозаизмов.

В его книге есть стихотворения в форме чаши, меча, креста и треугольника, подражание поэтам-александрийцам. В ней много новых размеров, новых строк. Характерным для Рукавишникова является частое повторение какого-нибудь слова или выражения, придающее его образам характер неотступности.

И у него часто встречаются темы оккультизма, трактованные не глубоко, но своеобразно.

Книга его представляет материал для поэтов, и богатый материал, но автора ее поэтом назвать страшно.

Альманах «Смерть». — Павел Сухотин и др

Альманах «Смерть», СПб. 1909 г.

Павел Сухотин. Астры. Москва. 1909 г.

Вл. Пяст. Ограда. Книга стихов. СПб. 1909 г.

Сергей Кречетов. Летучий Голландец. Стихи. Москва. 1910 г.

За последнее время многих русских поэтов занимает вопрос о возрождении поэмы. Оказался ли достаточным опыт нескольких десятилетий символизма для детальной разработки вечных образов, для широких и уверенных шагов поэтической мысли, или наш организм не воспринял спасительного яда декадентства, и мы вернулись туда, откуда ушли, — как знать? О втором случае обидно говорить. Но в первом современные поэты принимают вызов старых, состязаются с ними на их же почве и их же оружием.

После «Города женщин» и «Последнего дня», которые являются поэмами во французском смысле этого слова, т. е. только большими стихотворениями, Валерий Брюсов печатает романтическую поэму «Исполненное обещание» и посвящает ее памяти Жуковского. Сергей Соловьев пишет поэму гекзаметром, Кузмин — лирическую поэму «Новый Ролла» из жизни тридцатых годов прошлого столетия (в печати из нее появлялись только отрывки). И тем интереснее попытка П. Потемкина написать поэму из современной жизни четырехстопным ямбом без строф, как писал их Пушкин (альманах «Смерть», поэма П. Потемкина «Ева»).

Но, увы, попытка эта так и осталась попыткой. В поэме Потемкина есть намеки поистине глубокие, описания поистине

живописные, но в ней нет самого главного — удачной выдумки и стройно задуманного плана.

Дело идет о Борисе, молодом человеке, душа которого истомлена вечным страхом смерти. Автор приписывает это «нелепому детству» — скучное описание, на поминающее слегка детство Обломова, — и как будто не подозревает, что страх наравне с любовью есть исконное свойство человеческой души. Борис пытается уйти от него в мир сонных грез и развивает в себе способность управлять снами по произволу. Но когда в них появляется образ женщины, — то проститутки с угольными бровями, то царицы Тамары, то Клеопатры (обе последние из Лермонтова и Пушкина по ссылке самого автора), — в жизни Бориса наступает перелом. Вечная Ева манит его неслыханным счастьем, но и расплату требует неслыханную — добровольную смерть. Борис забыл сладкое и страшное Древнее Имя, и когда вспомнил, ему осталось одно — пролет окон с высоты шестого этажа.

Герой П. Потемкина прежде всего не годится в герои поэмы. Он не типичен для нашего времени (вспомним хотя бы недавнюю революцию), и в нем нет ни внутренней мощи, ни той сложности переживаний, которая придает ценность «одинокому типу романа Гюисманса, дез-Эссенту. Он просто вял, и так как в сущности является единственным действующим лицом поэмы, то и ей придает тот же характер вялости.

Стих поэмы отличается ясностью и сравнительной содержательностью, но ему недостает звучности. Логические цезуры, не всегда обоснованные внутренне, задерживают его разбег; обилие четвертых пэонов его расслабляет. Второго пэона, величайшего из видоизменений ямба, в поэме почти нет.

«Ева» — вторая поэма П. Потемкина, и по сравнению с первой она — несомненный шаг вперед. Но все же кажется, что у этого типичного лирика пока мало данных писать большие вещи.

Когда открываешь первую книгу стихов неизвестного поэта, — а Павел Сухотин действительно мало известен, — невольно спрашиваешь себя: какие новые вопросы пытается он затронуть, какие образы управляют его душой, какое у него отношение к миру, к себе, какая у него поза? Ждешь не совершений, — обещаний, намеков на обещания даже, и заранее прощаешь все, кроме бессодержательности. И грустно бывает, как в данном случае, не получить ответа на свои вопросы.

Ни одно стихотворение из книги Павла Сухотина не запоминается, ни одно не выделяется из ряда других. Почти в каждом есть промахи, есть и удачные выражения, но и те и другие хочется отнести скорее к обшей одаренности автора, чем к одаренности именно поэтической. Он безусловно «литературен», обладает вкусом. Багряные закаты каких-то невиданных солнц — в стихах Андрея Белого, которому он несколько подражает, в его стихах стали ровнее и проще. Теперь для них уже не надо подниматься на снеговые вершины, их видна с любого балкона. Резкие линии пейзажей Бунина у Павла Сухотина стали осторожно ретушированной фотографией; С ритмической стороны его стихи неинтересны, часто неудачны.

Может быть, Павел Сухотин очень молод, может быть, он еще найдет себя? Будем надеяться, хотя талантливой молодежи свойственна смелость исканий, а в «Астрах» ее нет.

В «Ограде», книге стихов Вл. Пяста, есть и дерзость юноши, и мудрая осторожность настоящего работника. Он любит ипердактилические рифмы, изменяет обычное чередование рифм сонета, создает новые строфы. По датам под стихотворениями видно,

что он пишет не часто, ждет, чтобы его настроения закристаллизовались, облеклись в единственные, неизбежные образы и ритмы.

Он — лирик, и ситуации его стихотворений несложны, фигуры и пейзажи окутаны легкой дымкой мечтательности. Есть Бог, но Он только состояние высшего, блаженного просветления. Он — «цельное, личное, трижды-единое я». Есть и ангелы, но они тоже только положения человеческой души на пути к совершенству, положения, возможные и в нашем мире. В минуту ты отчаяния поэт вспоминает о них с какой-то глубоко интимной грустью, как о чем-то потерянном еще так недавно. Путь к совершенству — любовь, и, конечно, любовь к женщине. Для последней у Вл. Пяста есть слова-гимны, слова-цветы:

Робкое, нежное, светлое, смотрит раскрытыми глазками,
Новью рожденное, тайной спаленное, женское.
В нем отражается, в нем зарождается, с песнями, с ласками,
Все необычное, все гармоничное, все безгранично
вселенское.

Темы Вл. Пяста — розовые отсветы Грядущих Зорь, и его проклинаящие, надменные стихотворения из от дела «Ананке» — не более, как поза — удачная, пожалуй, объективно, но совсем для него не характерная. Недаром одна из них называется «*Diaboli Manuscriptum*». А что Пясту дьявол!

В первые века христианства, когда экстаз был так же обычен, как теперь скептицизм, почти не было общих молитв, исключая ветхозаветных, и каждый член общины невольно создавал свое

собственное обращение к Богу, иногда из одной фразы, из двух-трех слов. Но зато эти слова были спаяны между собою, как атомы алмаза; про них было сказано, что прежде пройдет небо и земля, чем изменится хотя йота Писания. И позднейшие составители молитв собирали их в венки уже расцененными рядом столетий.

У Вл. Пяста есть такие слова, пришедшие как будто откуда-то извне:

Мы замерли в торжественном обете,
Мы поняли, что мы — Господни дети.

Или:

... Но отчего теперь — целую прах горы,
Где крепнул голос твой, отброшен зычным эха?

Или:

... И буду я, как парк, тобой исполнен весь...

Но Вл. Пяст живет в наше время, ему нельзя молиться, ему надо писать стихи. И вот, чтобы получилось стихотворение, он присочиняет к строкам вдохновенным строки искусно сделанные, поэзию мешает с литературой. Получается витрина бриллиантов Тэта, где среди массы поддельных камней, как уверяют, есть и настоящие. Литература законна; прекрасна, как конституционное государство, но вдохновение — это самодержец, обаятельный тем, что его живая душа выше стальных законов. Я упрекаю музу Вл. Пяста в том, что она часто боится быть самодержавной, хотя и имеет на это право.

Конечно, только что сказанное не должно повлиять на благоприятную оценку книги Вл. Пяста. Пусть среди молодых лебедей русского символизма он не самый сильный, не самый гордый и красивый, — он самый сладкозвучный.

В книге Сергея Кречетова есть стихотворение «Младшим судьям». Там он сообщает, что они возвести ли ему свой враждебный суд; что его резец чеканит холодные строфы и слагает их сталь в ледяную броню; что ему грезятся башни священной Медины и еще много столь же неинтересных и дурных вещей. А в конце говорит:

Так! Я не поэт! Но моей багряницы,
Шутя и смеясь, не снесу я на торг,
Сложу я у ног вам незримой царицы
И боль и восторг.

Итак, все дело в царице. Может быть, он оккультист и добивается любви царицы Клеопатры, — но за чем тогда он пишет стихи, а не занимается спокойно какими-нибудь инвольтованиями? Может быть, он мистик и мечтает о Вечной Женственности, но опять-таки — зачем

он тогда пишет стихи, а не читает рефераты в Религиозно-Философском Собрании? Очевидно, его царица — его художественный идеал. В таком случае, Сергей Кречетов горько ошибается, думая, что она не зрима, — она хорошо известна каждому гимназисту. Ее ласкали и Брюсов, и Алексей Толстой, и Метерлинк, и даже (о, позор!) Ленский с Рославлевым. История прямо из Декамерона.

В самом деле, образ каждого стихотворения Сергея Кречетова заимствован у какого-нибудь другого поэта.

Нередки заимствования целых строк, и не случайных, а определяющих настроение; так, в известном стихотворении Алексея Толстого строчка «Все это уж было когда-то» у Кречетова читается: «Все это было когда-то». От случайности не обережешься, но в этих двух стихотворениях и образы схожи.

Кроме того, Кречетов незнаком с самыми элементарными правилами стилистики. Вот, например, отрывок из стихотворения «Проклятый замок»:

Никто не ведает, давно ль
В том замке жил седой король.

Как майский день, свежа, мила,
Его младая дочь цвела.

Однажды, бесом обуян,
Греховным пылом стал он пьян.

Таясь во тьме, как вор ночной,
Прокрался он в ее покой,

Сгубил король родную дочь,
Ее любил одну лишь ночь... и т. д.

Краткость «Дневника происшествий» и резонерствование вдобавок. И такую вещь автор думает выдать за благоуханную легенду средневековья!

Недостатков в книге Сергея Кречетова сколько угодно, но справедливость требует отметить и достоинства. Прежде всего — свободный и уверенный стих, особенно в анапестических размерах. Затем — звонкие, неожиданно-радующие рифмы.

Вот строфа из стихотворения «Летучий Голландец», как образчик положительной стороны стихов Сергея Кречетова:

Кто на море рожден, кто любимец удач, —
Только глянут — и дрогнут они,
Коль зажгутся на высях темнеющих мачт
Надо мной голубые огни.

Журнал «Весы», журнал «Остров»

Журнал «Весы». 1909 г. №9. Москва.

Журнал «Остров». 1909 г. №2. СПб.

В №9 «Весов» напечатан ряд стихотворений г. Эллиса, известного переводчика и критика. И странно видеть, что он, посягавший и на медный язык Данте, и на змеиную грацию Бодлера, дерзко защищавший от врагов, а подчас и от друзей, каноны символизма, в своих стихах оказался бледным, искусственным и попросту скучным. Он не думает словами и образами, как это делают поэты, он размышляет, как теоретик, и размышления его направлены в область мистической и оккультной философии, безводной пустыни, где так редки цветущие оазисы. Но, не сознавая этого, он с наивностью гиперборейского символиста пишет о стигматах, терниях, язвах огня. Слова благоуханные в применении к святому Себастиану, франциску Ассизскому, Бенедикту, но в применении к г. Эллису они несколько странны. И стигматы, и тернии — здесь отвлеченные, и символизм превращается в аллегоризм, так как идет не от реального к потустороннему, а наоборот. Брюсов, тот, когда хочет облечься в панцирь, надевает и маску рыцаря. Стих у г. Эллиса вялый и бескостный; нельзя же начинать анапест со слов «Но лишь» .., а он пишет:

Но лишь к земле, изнемогши, склонилась...

Темы его стихов интересны, переживания глубоки, но, чтобы справиться с ними, нужен большой талант, а у г. Эллиса его нет.

Во втором номере «Острова» стихи Анненского «То было на Валлен-Коски» и «Шарики». Что же было на Валлен-Каски, что привлекло внимание поэта?

А ничего. «Шел дождик из мокрых туч», после бес сонной ночи зевали до слез, а чухонец за полтинник бросал в водопад деревянную куклу. Но... «бывает такое небо, такая игра лучей, что сердцу обида куклы обиды своей жалчей». Слово найдено. Есть обиды, своя и чужие, чужие страшнее, жалчее. Творить для Анненского это уходить к обидам других, плакать чужими слезами и кричать чужими устами, чтобы научить свои уста молчанью и свою душу благородству. Но он жаден и лукав, у него пьяные глаза месяца, по выражению Ницше, и он всегда возвращается к своей ране, берedit ее, потому что только благодаря ей он может творить. Так каждый странник должен иметь свою хижину с полустертыми пятнами чьей-то крови в углу, куда он может приходить учиться ужасу и тоске.

«Шарики детски, деньги отецки, покупайте, сударики, шарики» — пусть громче звучит крик всех этих ярославцев, питерских мещан... или парижских камло на мокрых панелях, под дымным небом, и уж, конечно, не на празднестве весенних дионисий... Так больнее, так удивленнее будет взгляд у на минуту оставшегося одиноким.

Стих Анненского гибок, в нем все интонации разговорной речи, но нет пения. Синтаксис его так же нервен и богат, как его душа.

К. Фофанов и др.

К. М. Фофанов. После Голгофы. СПб. 1910 г.

Василий Чолба. В мечтах моих... Около жизни. Стихотворения. Афоризмы. СПб. 1910 г.

Е. Янтарев. Стихи. Москва. 1910 г.

Иосиф Симановский. Новый мир. Стихотворения. Бобруйск. 1910 г.

Дмитрий Рем, Алексей Сидоров. Стихи. Москва. 1910. Печатано 100 экз.

Давно, давно К. Фофанова любили называть первым русским декадентом. Его даже напечатали в «Северных Цветах», Но, очевидно, это произошло по каким-нибудь тактическим соображениям ранних вождей модернизма, потому что нет никаких оснований предполагать, что К. Фофанов чувствовал великий переворот в русском искусстве, совершившийся в девяностых годах. Он типичный эпигон «школы» Апухтина, Надсона и Фруга.

То же, может быть, единственное в летописях поэзии, непонимание законов ритма и стиля, те же словесные клише, стертые до отчаяния, тот же круг идей, родной и близкий рядовому обывателю восьмидесятых годов. «После Голгофы» — мистерия-позма. Вялым и неуклюжим стихом в ней рассказывается несколько общеизвестных преданий о сошествии в ад Христа и Пресвятой Богородицы, отрывки из Апокалипсиса, Может быть, К. Фофанов услышал о занимавших одно время общество религиозных исканиях и захотел примкнуть к ним. Как же он это делает? А вот:

Земля ничтожна, земля минутна;
И крест Голгофы — ее маяк...
Но сердце любит и верит смутно, —
Что жизнь — бессмертье и смерть — не мрак.

Что к этому прибавить? Разве только то, что «Волга впадает в Каспийское море».

Василий Чолба во многом напоминает К. Фофанова, но он гораздо талантливее и культурнее. По его стихам видно, что он знает и Языкова, и Алексея Толстого, кажется, даже и Гейне. Его старые клише не мучат, они почти всегда у места и придают его музе характер томности, немного нудной, но все-таки к ней идущей. Образы его могут быть смелыми без крикливости. Напри мер, в стихотворении «Я море переплыл» он прибавляет новый интересный штрих к теме путешествий:

И понял я тогда, что нас одна чарует
Мечта далекая, что душу грела мне,
Что бедный антипод мой, как и я, тоскует
По — мне родной — ему неведомой стране.

Ритмы его не банальные, сонеты построены правильно. Он может писать белым стихом, что большая редкость в наши дни, знает секреты, которые позволяют в середине стихотворения неожиданно вместо рифмы поставить ассонанс. Жаль только, что в его стихах ударение часто падает не на те слова, на какие оно должно падать по смыслу.

Читателю, которому еще что-то говорят выражения вроде «трепетная нега, серебристая луна, сладкая чаша любви» и пр., стихотворения Василия Чолбы могут доставить истинное удовольствие. Но, если только этот читатель не совершенный дикарь, он должен будет с негодованием отвернуться от афоризмов, приложенных в конце книги, безграмотных, претенциозных и пустых.

В ровном течении дум повседневных,
В мертвом покое ночей одиноких,
Где-то в забытых, далеких, далеких,
В днях навсегда замиренных, безгневных,
Что-то всегда вспоминала тревожно... и т. д.

Это первое попавшееся стихотворение из книги Е. Янтарева. Невозможно ни читать ее, ни говорить о ней. Попробуйте буквально ни о чем не думать, смотреть и не видеть того, что вокруг. В девяноста девяти из ста случаев вам это не удастся. А стихи Е. Янтарева приближают вас к этой отвратительной «Нирване» дешевых мебелированных комнат. Потому что, если стихи Зинаиды Гиппиус, тоже часто написанные без красок, образов и подвижного ритма, напоминают большую жемчужину, то стихи Е. Янтарева напоминают мокрые сумерки, увиденные сквозь непротертое стекло, или липкую белесую паутину за разорванными обоями, там, в тараканьем углу.

Мне неловко в статье, озаглавленной «Письма о русской поэзии», говорить о книге Иосифа Симановского. Ведь еще так недавно Лев Толстой, прочтя в брошюрке Игоря Северянина строки «Вонзите штопор в упругость пробки, и взоры женщин не будут робки», с горечью удивлялся, до чего дошла русская поэзия, как буд-то поэзия

сколько-нибудь ответственна за невозможные выходки литературных самозванцев.

Иосиф Симановский снабдил свою книгу предисловием. В нем, после совершенно бессвязного изложения «идей» своей книги, после выкриков, что «миг», взятый в себе самом, «бесконечен, вечен», что «вечер превращается в символ мира», и прочих игрушек символизма из детской, он довольно верно говорит, что «не техника, а оригинальность начинаний и созданные им образы могут быть залогом таланта в юном поэте».

Но — увы — образов в «Новом мире» нет совсем, их нельзя создать такими примитивными средствами, как — начиная существительные с большой буквы, а оригинального в этой книге, если оставить в стороне дурно понятого Андрея Белого, только — ее какая-то особенная дикая несуразность.

Ведь, если молодой поэт проденет себе в нос кольцо или будет ходить задом наперед, этого еще нельзя назвать многообещающей для русской литературы оригинальностью. Хуже всего, что Иосиф Симановский со всем не владеет русским языком. Вместо «бился» он пишет «биялся», вместо «корчах» — «корчАх», «изгас» — вместо «погас»; у него встречаются выражения вроде «пульсовы стуки», «в извив цепеня», «жаждный крик»

Единственным оправданием ему может служить то, что книга издана в Бобруйске.

Под названием «Toga praetexta» Дмитрий Рем и Алексей Сидоров издали свои стихи, соединенные в одной книжке. Объяснить такое соединение можно тем, что у каждого из них слишком мало

стихотворений. Так, у первого 27 пьес, у второго только 21. Но разбирать их следует в отдельности.

Дмитрий Рем... Но тут я хочу сделать отступление.

Так скучно писать рецензии, хвалебные и ворчливые, с техническими выражениями и без таковых.

Можно было бы писать исследования, но о ком теперь их напишешь? О трех, четырех авторах, не больше. Хочется отвечать поэтам, присылающим для отзыва свои стихи, чем-нибудь тоже своим, дорогим и выношенным, как эхо откликнуться на зов их мечты и не быть, наконец, Белинским при Пушкине, Санчо-Пансо при Дон-Кихоте...

Дмитрия Рема я буду разбирать по существу. Он прежде всего нежен и в нежности глубок и изящен. Он может сказать:

Каждый день осенние печали
В сердце мне вонзали острие,
Каждый день уста мои шептали:
Да приидет царствие твое!

Эта нежность приводит его к познанию тайного и радостного смысла земных пространств:

Как хорошо... Такой дремотой спят
Ушедшие с востока на закат,
Усталые, безмолвные скитальцы.

И она же заставляет его отрицать или ненавидеть бессмертие души:

Я один в безмолвии зала,
И ее не будет со мной...
Не печалься, она устала,
А усталым нужен покой...

Но зачем же страхом упорным
Омрачился последний бред?
Ты забыл священника в черном?
Он сказал ей, что смерти — нет.

Но эта же нежность подчиняет его другим, более определившимся поэтам нежности.

Вот строчка, навеянная Блоком:
Светлым сердцем Твой приход приемлю.
А вот навеянная Кузминым:

Мы пили чай из бледно-синих чашек...

Алексей Сидоров озаглавил свой отдел «Первые стихи». Если это действительно первые опыты, на него можно возлагать надежды. Он не так уж плохо подражает Валерию Брюсову, еще удачнее Андрею Белому. Впрочем, для подражания первому ему не хватает ни техники, ни темперамента, ни вкуса (где у Брюсова — Давид, у него — Семирадский), а для подражания второму — смелости и свежести выдумки, на которой главным образом и держится поэзия Андрея Белого.

В его книге есть строки детские, строки фокуснические, но в общем он чувствует ритм, любит рифму и стихотворения пишет не потому, что хочет, а потому, что должен.

Тэффи и др.

Тэффи. Семь огней. Стихи. Изд. «Шиповник», СПб. 1910 г.
Д. Ратгауз. Госка бытия. Стихотворения. Изд. т-ва Вольф. СПб.
Константин Подоводский. Вершинные огни. Стихотворения.
Москва. 1910 г.

В стихах Тэффи радует больше всего их литературность в лучшем смысле этого слова. Такая книга могла бы появиться на французском языке, и тогда некоторые стихотворения из нее наверно бы и по праву по пали в Антологию Walch'a. Поэтесса говорит не о себе и не о том, что она любит, а о той, какой она могла бы быть, и о том, что она могла бы любить. Отсюда маска, которую она носит с торжественной грацией и, кажется, даже с чуть заметной улыбкой. Это очень успокаивает читателя, и он не боится попасть впросак вместе с автором.

Тэффи любит средневековье и знает его таким, каким его знал Верлен, — огромным и нежным. Мало того, она знает сказки средневековья, и не слащаво-поучительные или безвкусно декоративные, как у Тениссона, а подлинные, изящно-простые, как у Perrault, M-me d'Aulnoy и других сказочников XVII века:

На кривеньких ножках заморыши-детки,
Вялый одуванчик пыльного пня!
И старая птица, ослепшая в клетке!
Я скажу! Я знаю! Слушайте меня!

В сафировой башне золотого чертога
Королева Гульда, потупивши взор,
К подножью престола для Господа Бога
Вышивает счастья рубинный узор.

Ей служат покорно семь горных оленей,
Изумрудным оком поводят, храпят,
Бьют оземь копытом и ждут повелений,
Ждут, куда укажет потупленный взгляд...

и т. д.

Менее удачно справляется Тэффи с темами Ассирии и Вавилона, желание найти в них красоту иную, чем красота декоративности, и связать ее с нашими переживаниями кажется слишком экзотическим. как-то плохо веришь в царицу Шаммурамат и в рабыню Аторагу, и в горы Синдjarские, может быть, уже по одному тому, что эти имена так необычно и так неприятно жестко звучат на русском языке. Анна Комнена, написавшая жизнеописание своего отца, императора Алексея, извинялась перед своими читателями, что ей приходится упоминанием грубых и неблагозвучных имен крестоносцев разрушать благородный ритм греческой речи. Наша поэтесса, по-видимому, менее чувствительна к ритму речи русской.

Есть в деревнях такие лавочники, которые умеют только писать, но не читать. Я думаю, таков и Ратгауз. Потому что иначе у него не

хватило бы духу в нудно-безграмотных стихах передавать мысли и ощущения отсталых юношей на шестнадцатом году:

В земной любви отрады нет,
В земных стремленьях нет блаженства,
И все тусклее счастья свет,
Бледнее призрак совершенства.

Как жалки наши все мечты,
Как все желанья наши тщетны,
Как в вихре вечной суеты
Мы, как пылинки, незаметны!

В этом отрывке весь Ратгауз. Уже неприятно-вылощенный стих показывает, что он совершенно равнодушен к затронутой им теме; неинтересная, избитая мысль обличает нечуткость автора в выборе чужих на строений, и серость слов — полную поэтическую несамостоятельность; и когда из других стихов мы узнаем, что он считает себя поэтом и верит, что, хотя и давно забыты поколения, но не забыты песнопения, хочется сказать о нем словами из его же пьесы «Мечтатель», приложенной в конце тома: «... эти черствые от природы люди, пичкая свои маленькие мозги чужим умом, говорящие чужими словами... эти недалекие господа мнят себя носителями света, полубогами... Ну, и пусть их!...».

«В одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань», говорил Пушкин. Константин Подоводский, очевидно, решил попробовать и в

своим творчестве стремится соединить отрицательные стороны двух таких различных поэтов, как Бальмонт и Раттауз.

Судя по тому, что на обложке «Вершинных огней» есть пометка «Том 4-й», нельзя предполагать, что автор их еще молод и ищет себя. Скорее тут играет роль врожденное отсутствие вкуса, презрение к русскому языку и какая-то особенная бестолковость, подсказывающая автору слова и образы как раз не те, какие бы требовались для его темы. А жаль! У него есть темперамент и поэтический размах, которые при благоприятных условиях помогли бы ему создать что-нибудь ценное.

Поэзия В «Весах»

До 1905 года, когда в «Весах» появился беллетристический отдел, в русской символической поэзии царил хаос. «Мир Искусства» выдвигал наряду с Бальмонтом и Брюсовым такую сомнительную поэтическую величину, как Минский; Новый Путь печатал стихи Рославлева, Фофанова и др. Даже «Скорпион», осторожный «Скорпион», и тот не избежал обидней участи: издал Бунина и в «Северных Цветах» поместил поэму того же Фофанова.

За всем этим следила и злорадно хихикала критика враждебная новым течениям в искусстве, Преподобные возгласы негодования по поводу «чужачества декадентов» сохранились только в самых захолустных изданиях, а в более видных они заменились или указаниями на то, что «декадентство» выдохлось, или заявлениями, что «оно» никогда и не представляло из себя ни чего существенно нового.

Не знаю, намеренно или нет, «Весь», вводя литературный отдел, всей своей деятельностью опровергали оба эти мнения. От этого стихи в «Весах» делятся на две резко, особенно впоследствии, разграниченные группы: группу революционеров и группу хранителей традиции. Право на революцию сохранили за собой вожди, молодежи был поручен арьергард. Благодаря такому строю, вся колонна приобрела стремительность, недоступную для течений, где вожди должны одновременно направлять и сдерживать. Но это же и послужило причиной ее расстройств: нельзя, да и не следует, пройти весь мир кавалерийской атакой...

Символизм угасал. Уже самые споры, возникшие из-за определения этого, казалось бы, вполне выясненного литературного

учения, указывали на недовольство им в кругу поэтов. Появились новые задачи, особые у каждого мастера, и их произведения назывались символическими только за неимением более подходящего названия.

Несколько замечаний о поэтах, представленных «Весами».

К. Бальмонт, такой хрупкий, такой невещественный в первый период своего творчества, страстно полюбил вещи и выше всего поставил потенциально скрытую в них музыку. В своих эпитетах он не гонится за точностью; он хочет, чтобы не скрытые в них представления, а самый звон их определял нужный ему образ. Однако, и тут он, где можно, превращает прилагательные в существительные: безглагольный — безглагольность, лелейный — лелейность и т. д. Последний пример особенно характерен: глагол «лелеять», он превратил в прилагательное и потом сделал из него существительное. Пренебрежение к глаголам — вот что делает его последние стихи мертвенными и неподвижными, потому что поэзия есть мысль, а мысль — прежде всего движение. Как бы то ни было, его попытка имеет громадный теоретический интерес, и со временем она будет оценена по достоинству.

Брюсов, восстановивший в России позабытое со времен Пушкина благородное искусство просто и правильно писать стихи, в «Urbi et Orbi» и в «Венке» давший образцы классической чистоты и силы, в «Весях», как Иаков, вступил в бой со своим Богом. Он вводит в поэтический обиход ассонансы, пользуется ипердактилическими рифмами, новыми строфами, повторениями одной и той же строчки. Наконец, в стихотворении «К кому-то», начинающемся строкой «Фарман иль Райт, иль кто б ты ни был!», он вплотную подходит к современности, которой так боятся поэты, и остается победителем.

Далее следуют: Вячеслав Иванов, все поэтическое творчество которого — сплошная революция иногда даже против канонов, установленных им самим; М. Кузмин, со всей неожиданной смелостью своих тем и приемов, с неслыханным в русской поэзии словарем и со стихом, звучащим утонченно и странно; Андрей Белый, пытающийся внести красочный импрессионизм своих юношеских произведений в самые повседневные переживания.

Отдельно стоят З. Гиппиус, со своим застывшим на одной точке мастерством, и Ф. Сологуб и А. Блок, печатавшие свои наиболее характерные стихи в других изданиях.

Из молодых поэтов, «хранителей традиций», особенно выдвинуты «Весами»: Сергей Соловьев, Борис Садовской и Виктор Гофман.

С. Соловьев печатал в «Весах» лучшие свои стихотворения, в которых под руководством поэзии Брюсова, он продолжает работу А.Майкова, иногда даже пре восходя последнего чеканкой стиха и силой изобразительности.

Борис Садовской поддерживает воспоминание о традициях пушкинской эпохи, учась у ее второстепенных поэтов. Кажется, его совершенно не коснулось веяние модернизма. Однако, сухая четкость ритмов и образов, вкус и благородное стремление к работе над стихом — обличают близость поэта к новому направлению, без которого ему вряд ли бы удалось освободиться от пут реализма, так как по темпераменту он — не завоеватель.

Виктор Гофман — ученик то Бальмонта, то Брюсова. Недаром в юности он написал по стихотворению приветствию им обоим. Но это ученичество не пошло дальше заимствования приемов и близости

образов. Сквозь молодое любование утонченностями культуры проглядывает его собственное ощущение мира — томная, но подчас и острая, чувственность. И жаль, что за последнее время он стал подражать серафическому Блоку.

Из реже печатавшихся в «Весах» можно отметить Юрия Верховского — поэта типа Бориса Садовского, но более расплывчатого и книжного, и Одинокого, поста вившего себе ряд интересных задач и серьезно работающего над их разрешением.

Нельзя сказать, что в стихотворном отделе «Весов» не было серьезных упущений; таково, например, замалчивание И. Ф. Анненского (за все время о нем бы ло, кажется, всего три заметки и ни одного его стихотворения); непривлечение к сотрудничеству П. Потемкина, одного из самых своеобразных молодых поэтов современности; наконец, выдвижение за последний год Эллиса.

Но, несмотря на все промахи, история «Весов» может быть признана историей русского символизма в его главном русле.

И. Анненский и др.

Инокентий Анненский. Кипарисовый ларец. Вторая книга стихов (посмертная). К-во «Гриф», 1910

Александр Рославлев. Карусели. СПб. 1910.

Е. Курлов. Стихи. Москва. 1910.

Александр Ротштейн. Сонеты. СПб. 1910.

Василий Князев. Сатирические песни. СПб.

Саши Черный. Сатиры. СПб. 1910 г.

О недавно вышедшей книге И. Анненского уже по явился ряд рецензий модернистов, представителей старой школы и даже нововременцев. И характерно, что все они сходятся, оценивая «Кипарисовый ларец», как книгу бесспорно выдающуюся, создание большого и зрелого таланта. На это, может быть, повлиял тот факт, что И. Анненский, не примыкая идейно к кружку русских символистов, кстати сказать, не раз значительно уклонявшихся от поставленных себе целей, в то же время учился у тех же учителей — французских поэтов, работал над теми же проблемами, болел теми же сомнениями, хотя во имя иного. Русские символисты взяли за тяжелую, но высокую задачу — вывести родную поэзию из Вавилонского плена идейности и предвзятости, в котором она томилась почти полвека. Наряду с творчеством, они должны были насаждать культуру, говорить об азбучных истинах, с пеной у рта защищать мысли, которые на Западе стали уже общим местом. В этом отношении Брюсова можно сравнить с Петром Великим.

Анненский оставался чужд этой борьбе. Эстетизм ли тонкой, избалованной красотами Эллады души, или набожное, хотя с виду и эгоистическое, стремление использовать свои силы наилучшим образом заставили его уединиться духовно, — кто знает?

Но только теперь, когда поэзия завоевала право быть живой и развиваться, искатели новых путей на своем знамени должны написать имя Анненского, как нашего «завтра». Вот как он сам определяет свое отношение к русскому символизму в стихотворении, озаглавленном «Другому»:

Твои мечты — менады по ночам,
И лунный вихрь в сверкании размаха
Им волны кос взметает по плечам.
Мой лучший сон — за тканью Андромаха.

На голове ее эшафодаж,
И тот прикрыт кокетливо платочком,
Зато нигде мой строгий карандаш
Не уступал своих созвучий точкам.

Две последние строки особенно характерны для нашего поэта. В его стихах пленяет гармоническое равновесие между образом и формой, равновесие, которое освобождает оба эти элемента, позволяя им стремиться дружно, как двум братьям, к точному воплощению переживания.

Круг его идей остро нов и блещет неожиданностями, иногда парадоксальностью. Для него в нашей эпохе характерна не наша вера, а наше безверье, и он борется за свое право не верить с ожесточенностью пророка. С горящим от любопытства взором он

проникает в самые темные, в самые глухие закоулки человеческой души; для него ненавистно только позерство, и вопрос, с которым он обращается к читателю «а если грязь и низость только мука по где-то там сияющей красе?» — для него уже не вопрос, а непреложная истина. «Кипарисовый ларец» — это катехизис современной чувствительности.

Над техникой стиха и поэтическим синтаксисом И. Анненский работал долго и упорно и сделал в этой области большие завоевания. Относя подлежащее на конец фразы, он придавал ему особенную значительность и силу, как, например, в стихах:

Я знал, что она вернется
И будет со мной — Тоска.

Причудливо перетасовывая придаточные предложения, он достигал, подобно Малларме, иератической величественности и подсказывал интонации голоса, до него неизвестные в поэзии:

О нет, не стан, пусть он так нежно-зыбок,
Я из твоих соблазнов затаю,
Не влажный блеск малиновых улыбок,
Страдания холодную змею.

Его аллитерации не случайны, рифмы обладают могучей силой внушаемости.

Читателям «Аполлона» известно, что И. Анненский скончался 30 ноября 1909 г. И теперь время сказать, что не только Россия, но и вся Европа потеряла одного из больших поэтов...

Года два-три тому назад, когда вышла первая книга Рославлева, Чуковский, со свойственной ему отвагой, сказал о нем мнение образованного большинства, а именно, что Рославлев — типичный представитель модернистской массы, ненадежной даже в порыве увлечения, опьяняющейся тем, во что не верит, и с легкостью невежества выносящей на улицу идеалы вождей. Статья произвела шум и — что гораздо важнее — подействовала, кажется, и на самого Рославлева. Печать некоторой сдержанности делает эту новую книгу более литературной, чем первая. Теперь он недоволен уже не Богом, а только человеческой культурой (стих. «Паноптикум»), заимствуя свои мысли и образы не у Арцыбашева, а у Леонида Андреева («Ангел»). Изредка среди перепевов почти всех модернистов, создавших свой стиль, от Брюсова до Потемкина включительно, у него мелькают свои образы, намечается свой стиль. «Дядя Джон» — почти совсем хорош. Рассказывают, что группа итальянских художников-«футуристов» дала обет не рисовать в продолжение десяти лет «пи», чтобы этот жанр живописи снова приобрел свою первоначальную свежесть. Если бы и Рославлев отказался от пагубной мысли домашними средствами разрешать мировые вопросы, черпая свои познания по философии из стихов Бальмонта, если бы он перестал говорить общие места о Городе и Дьяволе, если бы он постарался развить свой вкус, — он был бы поэтом.

Е. Курлов, очевидно, думает подражать Сологубу. Это видно и по вычурному предисловию (нечто вроде манифеста крайнего индивидуализма), и по преобладанию в его книге лирических размышлений над образами и красками. Временами это приводит к хорошим результатам: в книге попадаются верные черточки, поющие строчки, не банальные мысли. Но, увы, суровый стиль Сологуба не под силу Е. Курлову, и он часто пользуется словами и идеями более доступного поэта — Бальмонта. А это производит неприятное

впечатление, потому что пора подражания Бальмонту уже прошла, а время учения у него еще не наступило.

По объявлению, приложенному к разбираемому сборнику, видно, что Е. Курлов выпустил еще три книги. Грустно думать, что не ранней юностью автора, а чем-то другим приходится объяснять жалкие выкрики, комические неточности, испещряющие его стихи.

Любовь к сонетам обыкновенно возгорается или в эпоху возрождения поэзии, или, наоборот, в эпоху ее упадка. В первом случае в тесной форме сонета находятся новые возможности: то варьируется его метр, то изменяется чередование рифм; во втором — отыскивается наиболее сложная и неподатливая и в то же время наиболее типичная формула сонета, и она приобретает характер канона. Сонеты Шекспира и сонеты Эредиа — вот два полюса в истории сонета, и оба они безупречны. Различие в их приеме позволяет особенно оценить их прелесть, как и всегда в сонетах построенную исключительно на вдохновенном расчете. И в тех, и в других утонченность эффектов идет рука об руку с уверенностью выражений и лапидарностью стиля.

Что же после этого кратко аргументировано можно сказать о сонетах Александра Ротштейна? Суровый сонетист не писал бы сонетов анапестом или только с мужскими рифмами, не рифмовал бы подряд четыре прилагательных или три деепричастия, не повторял бы два раза одну и ту же строчку... А смелый новатор нашел бы нужные слова, вместо клише дешевого эстетизма, к которым сводятся все мысли и образы в книге Александра Ротштейна.

Для меня несомненно, что для хорошего сатирика необходимы известная тупость восприятий и ограниченность кругозора, то есть то, что в общезнании называется здравым смыслом. Известно, что люди высшей породы, облагороженной долгим поэтическим созерцанием,

не смеются и не негодуют. Таков, по рассказу Марселя Швоба, был Уитман.

Но, может быть, тем и дорога нам сатира, что она является голосом толпы, пожелавшей сказать свое мнение о жизни, о мире, обо всем, о чем обыкновенно говорят избранники. И нет ничего удивительного, что, не научившись благоговеть, она только презирает, но так, что ее презрение стоит иногда многих благоговений.

Не знаю, почему Василий Князев из двух элементов сатиры, презрения и негодования, выбрал последнее. Не обладая громадным талантом Некрасова или хотя бы изобретательностью Минаева, он принужден довольствоваться ничего не значущими выражениями, вроде традиционного «карающего бича», «скорбных песен», «страшной борьбы», «бедного страдальца народа» и т. д. (все перечисленное переписано с одной страницы). Площадными словами бранит он Отто Вейнингера (которого, как ясно из стихотворения, он не читал или не понял), бранит современных писателей за их безнравственность и многих других, случайно обративших на себя его внимание. Стих его, не лишенный приятной бойкости, почти всегда несамостоятелен и напоминает то Курочкина, то Минаева, то Вейнберга. Но талант; мне кажется, у него есть.

Саша Черный избрал благую часть — презрение. Но у него достаточно вкуса, чтобы заменять иногда брюзгливую улыбку улыбкой благосклонной и даже добродушной. Он очень наблюдателен и в людях ищет не их пороки, как Князев, а их характерные черты, причем не всегда его вина, если они оказываются только смешными. Природу он любит застенчиво, но страстно, и, говоря о ней, он делается настоящим поэтом. Кроме того, у него есть своя философия — последовательный пессимизм, не шадящий самого автора. Стих его, оригинальный и разработанный, изобилует интонациями разговорной речи, и даже его угловатость радуется, как обещание

будущей работы поэта над собой. Но и теперь его «Сатиры» являются ценным вкладом в нашу бедную сатирическую литературу.

Ф. Сологуб и др.

Федор Сологуб. Собрание сочинений. Тт. I, V. СПб. Изд. «Шиповник».

Сергей Соловьев. Апрель. Вторая книга стихов. Москва. К-во «Мусагет». 1910 г.

Николай Морозов. Звездные песни. Москва. К-во «Скорпион». 1910 г.

Н. Брандт. Нет мира миру моему. Стихи. Киев. 1910 г.

Сергей Гедройц. Стихи и сказки. СПб. 1910 г.

Много написал Сологуб, но, пожалуй, еще больше написано о нем. Так что, может быть, лишний труд писать о нем еще. Но у меня при чтении критик на Сологуба всегда возникают странные вопросы, неуместные простотой своей постановки. Как же так? Преемник Гоголя — а не создал никакой особой школы; утонченный стилист — а большинство его стихотворений по чти ничем не отличается одно от другого; могучий фантаст — а только Недотыкомку, Собаку да звезду Маир мы и помним из его видений! Отчего это происходит, не знаю и не берусь ответить, но попробую рассмотреть поэзию Сологуба с точки зрения общих требований, предъявляемых к поэтам.

Образы Сологуба... но какие могут быть образы, если поэт сказал, что есть только «Я», единственная реальность, создавшая мир? И неудивительно, что этот мир только пустыня, в которой нечего полюбить, потому что полюбить — значит почувствовать что-либо выше и лучше себя, а это невозможно по заданию. Словно сквозь закопченное стекло смотрит поэт вокруг себя. Красок нет, да и линии как-то подозрительно стертые: свет зари у него холодный и печальный, жизнь бледная, день — ясный, бездна — немая. Словарь благородный, но зато какой невыразительный; сравните его хотя бы со словарем

Брюсова или Бальмонта; я не говорю об Иванове или Анненском, у которых прилагательное своей глубиной и красочностью совершенно подавляет существительное.

Нежелание рисовать и лепить особенно сказывается в сологубовских рифмах; ведь рифма в стихе то же, что угол в пластике: она — переход от одной линии к другой и, как таковой, должна быть внешне неожиданна, внутренне обоснована, свободна, нежна и упруга. А Сологуб, рифмуя одинаковые формы глаголов или прилагательные, принимая окончания таких слов, как «гадания», «вещания», за дактилические рифмы, невольно обескрыливает свой стих.

Сила Сологуба, как поэта, в том, что он был и остался единственным последовательным декадентом. Все, ранящее больное сознание, удалено из его стихов; его образы минутны и исчезают, оставляя после себя чуть слышную мелодию, может быть только аромат. Для этого он изображает вещи не такими, какими их видит, и больше всего любит «то, чего на свете нет». Его муза — «ангел снов не виденных на путях неиденных», который, как рыцарский щит с гербом, держит в руках «книгу непрочтенную с тайной запрещенною». И, конечно, больше всего он говорит о смерти, этот, очевидно, ни разу не умиравший, хотя любящий утверждать противное, великий поэт-мистификатор.

Разные пафосы бывают у поэтов: пафос любви, страдания, мудрости, силы. Сергей Соловьев избрал для себя пафос благосостояния. Говоря про Киев, он восклицает:

Не сюда ль Царьградские владыки
Слали драгоценные дары?
В теремах не умолкали клики,

Шумные и хмельные пиры.

Вот о России:

Вся Россия — хлеб и небо.
Сотни верст — одно и то ж:
Золотые волны хлеба,
Ветром зыблемая рожь.

Вот о поместьях графа Равенсвуда:
Ни одну заповедную древнюю ель
По дубравам не тронул враждебный топор,
И далеко на рынках известна форель
Из твоих полноводных озер.

Вот об античной Греции:

Испачкавшись землей и золотым навозом,
Руками крепкими, как белая кара,
Сжимаешь ты сосцы упрямым диким козам,
И струи молока звенят о дно ведра.

Он любит книги, больше старые, — но не читать их, а любоваться ими в какой-нибудь маленькой, на изысканной библиотеке или захватить какую-нибудь с собой в лес, чтобы как-нибудь оправдать свои мечтательные блуждания. Видно, что он не читатель, потому что все его книжные образы — и Иоанна д'Арк, и Ричард Львиное Сердце, и Иоанн Креститель — только беспомощный пересказ событий, известных из истории и легенд.

Как истинный земляной человек, он чувственен. Вся наивная эротичность XVIII века с его «красавицами, которым не более четырнадцати лет», «персями» и другими «заветными красами» заняла не последнее место в его стихах. Но зато там, где надо проявить более серьезное отношение к любви, он едва ли не ученик Апухтина.

Радостна в нем подлинная близость к Византии. Ведь через Византию мы, русские, наследуем красоту Эллады, как французы наследуют ее через Рим. И часто греческие идиллии и элегии, разыгрывающиеся на подмосковных лужайках, являются личным завоеванием поэта Сергея Соловьева и имеют свою, особенную, остроту.

Сравнительно с первой книгой Сергея Соловьева, его стих совершенствуется, но скорее по пути нежности и певучести, чем медной кованности, как о том меч тает сам поэт. Досадно только небрежное подчас отношение к русскому языку. Такие выражения, как «устные розы», «фавн свиряет в певучий ствол», «зелень земли сладостнотравная» — все это только непонятый Вячеслав Иванов.

Трах, трах, трах!
Та-ра-рах!
Кто гремит
На горах?
Это бог
Барамбог
Ест бобы и горох!
Ой ты бог
Барамбог!
Ты не ешь
Весь горох!
На свой пир,
Командир,
Пригласи ты весь мир!

Что это? Пародия на Ивана Рукавишникова? Нет, это стихи
Николая Морозова. Это его юмор. А вот и серьезные стихи:

Искал он к правде путь далекий
В юдоли лжи и пошлых дел.
Его окутал мрак глубокий,
А с неба светоч не горел

и т. д.

Вот собственно звездные:
На лазурной гемисфере,
Там, где Млечный Путь блестит,
Появился в атмосфере

Над землей метеорит

и т. д.

Неужели в почтенные лета автора можно дебютировать книгой стихов, имея подобный запас образов, приемов и закристаллизованных переживаний? Или это та научная поэзия, о которой столько говорят во Франции Ренэ Гиль и его сторонники? Нет, там все по строено на искании синтеза между наукой и искусством, а в стихах Николая Морозова мы не видим ни того, ни другого. Одно великолепное презрение к стилю, издевательство над требованиями вкуса и полное непонимание задач стиха, столь характерные для русских поэтов-революционеров конца XIX столетия, да разве еще шаблонность переживаний, тупость поэтического восприятия и бесцеремонность в обращении с вечными темами — вот стихи Морозова.

И с горьким упреком хочется сказать этому герою наших дней, шлиссельбургскому узнику, ученому и врагу царей от лица оплевываемой справа, попрекаемой слева, робко притаившейся современной русской поэзии:

Зачем вы посетили нас
В глуши забытого селенья?..

Главная отличительная черта стихов Николая Брандта — это их прозаичность. Пока прозаична мысль, образ, с этим еще можно мириться: автор, как кажется, достаточно умен и начитан, чтобы не попытаться замаскировать этот недостаток, свойственный многим и более крупным поэтам, но зато прозаизм его выражений часто

слишком мучителен: он так и влечет захлопнуть эту маленькую книжку, чтобы больше уже не открывать. Как бы сознавая это, Николай Брандт иногда впадает в противоположную крайность и пишет вещи, имеющие вкус даже не сахара, а сахарина. Такова его «поэма в символах» «Через Жизнь».

Темы его банально-декадентские с уклоном к парнасизму, от которого, впрочем, еще так далек этот, едва ли не первый по забавной неловкости выражений, стихотворец: Проклятие Евы, Александрийский палач, Пляска Саломеи, Сон мазохиста, Мандрагора, Печаль Сатаны и т. д.

Но у него попадаются хорошие строчки, иногда да же строфы. Вот, например, начало стихотворения «Сизифов труд»:

Вдавясь пятой в песок, до боли стиснув зубы,
Напрягши мускулов железные узлы,
Косматый великан, толкая камень грубый,
Пытается вскатить его на верх скалы.

Забавно отметить, что оглавление книги напечатано в виде чаши. Очевидно, и у Ивана Рукавишникова, на писавшего несколько «фигурных стихотворений», на шлись не только поклонники, но и подражатели.

Зачем пишут поэты? На этот вопрос не трудно ответить; одни — чтобы рассказать людям что-нибудь новое, добытое ими самими: идею, образ, чувство, все равно; другие — ради чистого наслаждения творчеством, таким божественно-сложным, радостно-трудным. Но зачем пишут не-поэты, зачем пишет, например, Сергей Гедройц?

Это не «пленной мысли раздраженье», потому что мыслей в его стихах нет, есть только общие места; тщеславие? тоже вряд ли; он только с трудом подражает плохим подражателям Апухтина. Что же? Что же?

Слог его ужасен; у самого Владимира Гордина нет такого слога:

Засыпая от дум безвыходной тоски,
Твое имя вчера я шептал.
И пришел ты ко мне из безвестной дали,
Из прозрачного свода небес вышины
Ты сошел, лишь тебя я призвал.

Засыпать от дум тоски, твоЕ (вместо твое), далИ (вместо дали), свод небес вышины — разве все это по-русски? и так на каждой странице. Все случайно в этой книге, зыбкой и вязкой, как топкое болото: ней можно переменить все прилагательные, переставить строфы, из нескольких стихотворений сделать одна, и на оборот.

В книге есть и картинки, такие же ненужные и бесцветные, как и стихи.

И. Бунин, Ю Верховский и др.

Ив. Бунин. Том шестой. СПб. 1910 г.

Юрий Сидоров. Стихотворения. М. Изд. Альциона. 1910 г.

Юрий Верховский. Идиллии и элегии. СПб, Изд. Оры.

Негин. Грядущий Фауст. Рязань. 1910 г.

Поэзия должна гипнотизировать — в этом ее сила. Но способы этого гипнотизирования различны, они зависят от условий каждой страны и эпохи. Так, в начале XIX столетия, когда, под еще свежим воспоминанием революции, Франция стремилась к идеалу общечеловеческого государства, — французская поэзия тяготела к античности, как к основанию культуры всех цивилизованных народов. Германия, мечтая об объединении, воскрешала родной фольклор. Англия, отдав дань самообожанию в лице Кольриджа и Уордсворта, нашла выражение общественного темперамента в героической поэзии Байрона.

Далее, Гюго гипнотизировал своей аффектацией, столь необычной для гладкой французской поэзии после XVIII века. Гейне — своим сарказмом, парнасцы — экзотикой, Пушкин, Лермонтов — новыми возможностями русского языка.

Когда же интенсивный момент в жизни наций прошел, и все более или менее нивелировалось, на поле действия вышли символисты, желавшие гипнотизировать не темами, а самим способом их передачи. Они утомляли внимание то своеобразными внушающими повторениями (Эдгар По), то намеренной затуманенностью основной темы (Малларме), то мельканием образов (Бальмонт), то архаическими словами и выражениями (Вячеслав Иванов) и, достигнув этого, внушали требуемое чувство.

Символическое искусство будет главенствовать до тех пор; пока не устоится современное брожение мысли или — наоборот — не усилится настолько, чтобы его можно было гармонизировать поэтически. Вот почему стихи Бунина, как и других эпигонов натурализма, надо считать подделками, прежде всего — потому, что они скучны, не гипнотизируют. В них все понятно и ничего не прекрасно.

Читая стихи Бунина, кажется, что читаешь прозу, Удачные детали пейзажей не связаны между собой лирическим подъемом. Мысли скупы и редко идут дальше простого трюка. В стихе и в русском языке попадаются крупные изъяны. Если же попробовать восстановить духовный облик Бунина по его стихам, то картина получится еще печальнее: нежелание или не способность углубиться в себя, мечтательность, бескрылая при отсутствии фантазии, наблюдательность без увлечения наблюдаемым и отсутствие темперамента, который единственно делает человека поэтом.

Скончавшийся года полтора тому назад Юрий Сидоров, судя по статьям-некрологам Андрея Белого, Сергея Соловьева и Бориса Садовского, приложенным к книге его стихов, был, что называется, интересным человеком. Этому можно поверить, читая его стихи, еще такие незрелые, такие подражательные. Редко, но все же попадаются у него свои темы, например, стихотворение «Олеография»; уже намечаются основные колонны задуманного поэтического здания: Англия Вальтер Скотта, мистицизм Египта и скрытое горение Византии. Случайной кажется мне его любовь к XVIII веку, слишком очевидно навеянная Кузминым.

Безусловно в упрек поэту следует поставить его подражание манере письма поэтов пушкинской эпохи, приводящее его, в конце

концов, к подражанию Бенедиктову; или подражание современным «мага́м», которое заставляет его писать хотя бы такие строчки:

Ялдабаофовы чертоги
Померкли оцтом гневных дней,
Тобой мы стали знаньем — боги,
Обетованный, вещий змей.

Разобраться в этом можно, но скучно. Пора бы оставить Ялдабаофа популяризаторам истории религий.

«Идиллии и элегии» Юрия Верховского представляют лучший пример того, как много можно сделать в поэзии, даже не обладая крупным талантом. Эта книжка сделается другом каждого, кто просто любит поэзию, не ища в ней возбудителя притупившихся нервов, новых горизонтов или ответов на мировые вопросы. В поэзии Юрия Верховского нет дерзаний, но зато нет и выкриков, неловкостей, досадных небрежностей формы. Многие стихотворения хороши, и нет ни одного плохого. Поэт сознательно избрал для себя роль Теона. Помните у Жуковского:

... Теон при домашних пенатах,
В желаниях скромный, без пышных надежд,
Остался на бреге Алфея.

И не прогадал. В его стихах все, что может дать природа простой и немятущейся душе — радость утра, тихое любованье днем и вся интимность вечеров, а ночью — сны воспоминания, чьи следы никем

не най дены. Пейзажи его не так четки, как у Бунина, но за то гораздо нежнее и свежее, как и подобает пейзажам севера.

И на всех его стихах лежит печать своеобразной — особенности восприятия, которую лучше всего изображает сам поэт:

Видения земли
Сияньем залиты;
А небо облекли
Покровы простоты.

В этой книжке Юрий Верховский является уже вполне определившимся поэтом, который, если и учится, то только у таких мастеров, как Пушкин, Тютчев, Баратынский и Дельвиг.

«Грядущий Фауст» г. Негина мог появиться только в России. Он наглядно опровергает все прекраснодушные разговоры о древней русской культуре, о на шей способности быстро воспринимать идеи Запада. В книге нет ни одной сколько-нибудь не фальшивой строчки, ни одной сколько-нибудь не банальной мысли. Стих исключительно плох. Впрочем, кажется, эту книгу сработал не «поэт», а проповедник социального переустройства, отчасти в духе учения Льва Толстого. Драматической же формой он воспользовался, как средством популяризации своих идей, с той же трогательной невинностью, как прежние составители географий в стихах.

20 книг стихов: М. Цветаева и др.

Модест Дружинин.

К. Е. Антонов. Дали блаженные.

Бар. Н. А. Врангель. Сергей Алякринский. Цепи огня.

А. М. Федоров.

Л. Святополк-Мирский. Стихотворения.

Е. Астори. Диссонансы.

Э. И. Штейн.

София Дубнова. Осенняя свирель.

Игорь Северянин.

Федор Кашинцев, Боли сердца.

Ф. Ладо-Светогорский.

Сергей Клычков. Песни.

Модест Гофман. Гимны и оды.

«Садок Судей» (В. Хлебников, В. Каменский).

Эллис. Stigmata.

Бенедикт Лившиц. Флейта Марсия.

Марина Цветаева. Вечерний альбом.

И. Эренбург

[1]

Передо мной двадцать книг стихов, почти все — молодых или, по крайней мере, неизвестных поэтов. Собственно говоря, вне литературы, как бы ни было широко значение этого злосчастного слова, стоят только четыре. Три — Модеста Дружинина, совершенно лишённого не только поэтического темперамента и знания техники творчества, но и элементарного чувства иронии, что позволяет ему обращаться к своей возлюбленной с такого рода «Мольбой»:

... Зачем тебе хранить свою невинность,
Себя напрасно страстию терзать, —
Отдай природе дань, отдай эту повинность
И мне позволь тобою обладать!

И одна — К. Е. Антонова «Дали блаженные». Этот просто не усвоил, как и когда можно употреблять «господские слова». Выражениями «разврата страшного поклонник», «мыслит мнением о себе» и т. д. пестрят его скверно срифмованные строчки.

Остальные книги мне хотелось бы разделить на любительские, дерзающие и книги писателей.

Начнем с первых. Я бы ни за что в жизни не понял, зачем они появляются, если бы сами авторы услужливо не объясняли этого в стихах или в прозе. Так, один из них, отдавая должное своему неумению писать и за ранее отказываясь от одобрения, надеется тронуть своими стихами какую-то свою знакомую.

Другой сообщает, что, печатаясь, он исполняет волю своей жены, которая теперь умерла. Третий оправдывается тем, что первый придумал «иллюстрировать стихами музыкальное произведение» (не знаю, на сколько эта выдумка удачна). И все в том же роде.

Не все сборники этого типа непременно плохи. Например, «Желтые листья» Владимира Гессена почти хороши. В них собраны стихотворения 1889 — 1892 гг., и, право, если бы они были

своевременно напечатаны, они поставили бы автора на почетное место среди представителей тогдашней русской поэзии. Стих его, может быть слишком гладкий, уверен и мелодичен, мысли и образы, хотя и истрепанные (теперь?), обличают хороший вкус. Читателям-любителям или малокровным, которым не по плечу сложная и богатая внутренним содержанием поэзия последних годов, эта книга может доставить истинное удовольствие.

К сожалению, нельзя сказать того же о стихотворениях барона Н. А. Врангеля. Книга помечена 1911 годом, но в ней нет и тени той нежности, того инстинктивного знания законов поэзии, какое есть в близких ей по приемам и устремлениям стихах Владимира Гессена. Автора почему-то пленила поза, бывшая в ходу лет тридцать тому назад, — поза борца за идеал, холодно-набожного, притворно-искреннего, тепло и вяло влюбленного в свою подругу, слезно восхищающегося родиной и восторженно — Италией. Видно, что он совершенно не интересуется судьбами поэзии, быть может, даже не догадывается, что таковые существуют, для него нет идеалов в будущем, дорогих воспоминаний в прошлом. Я не верю, что он читал Пушкина.

Не лучше, хотя в совсем ином направлении, Сергей Алякринский, написавший книгу «Цепи огня». Он модернист: когда вы встретите у него неряшливую рифму, он скажет вам, что это ассонанс; если вы спросите его о какой-нибудь строчке, для которой нет места в метрических схемах, как бы изысканны они ни были, он объявит, что ритм ее ласкает его ухо; если вы вырази те недоумение по поводу выражения «излучные зовы дня», он повернется к вам спиной. Есть от чего смутиться робкому читателю, Но перелистайте его книгу, и вы успокоитесь. Он не имеет понятия о том, что та кое ассонанс, он совершенно невинен в ритмических новшествах, его душа не утонченнее по переживаниям вашей, он типичный любитель, но только пишет не под Надсона, а под Бальмонта и Блока. Он развил на и более спорные особенности таланта этих двух поэтов, он затемнил их темные выражения, поднял крик в тех местах, где они возвышают

голос, и хотел испугать. Его не поймут, думал он, но ведь сперва не понимали и Брюсова. И всегда может отыскаться критик, не на столько образованный, чтобы заниматься более сложными явлениями, который объявит его единственным подлинным поэтом среди стольких версификаторов, не сущим миру «весеннюю весть».

Тогда целый сезон он будет блистать в редакциях в качестве молодого таланта. Такие примеры бывали и бывают. Впрочем, надеюсь, что с ним этого не случится. Слишком мало увлечения обнаруживает он в своем флибустьерском натиске на русскую литературу.

Гессен, барон Врангель и Алякринский являются типами трех категорий поэтов-любителей.

Вот несколько разновидностей: А. М. Федоров владеет стихом лучше Гессена и, пожалуй, больше «натаскан», но он производит впечатление какого-то скопца в поэзии. Высокие ноты у него сплошь и рядом пре вращаются в визгливые, и он, даже не по-женски, а именно по-бабьи, по-скопчески чувствует мир, который для него или «юдоль горя и тоски», или «беззвучная молитва», или попросту распадается на ряд не связанных общим подъемом подробностей. И заявления автора, что его душа сродни... Иматре, не разрушают, а, наоборот, поддерживают это мнение. Впрочем, стихи, где он подражает Бунину, бывают иногда вполне литературны.

Изящнее, новее, но все-таки в том же роде «Стихотворения» князя Д. Святополк-Мирского. При чтении их возникает сомнение, не нарочно ли автор так сузил свой горизонт, отверг острые переживания и волнующие образы, полюбил самые невыразительные эпитеты, чтобы ничто не отвлекало мысль от главной смены отточенных и полнозвучных строф. Как будто он еще боится признать себя поэтом, и пока мне не хочется быть смелее его.

Я бы сказал, что у Е. Астори, издавшего книжку «Диссонансы», есть тайное сродство душ с бароном Н. Л. Врангелем, если бы души были хоть сколько-нибудь замешаны в создании их стихотворений.

В книге Э. И. Штейна, вполне флибустьерской, есть неожиданный выверт. Автор никому не подражает, но зато и хочет выразить только одно ощущение, именно удивление перед самыми обыденными явлениями. Делает он это, правда, с помощью одних восклицательных знаков и некстати поставленного местоимения «какой» и поэтому не в состоянии заразить читателя, но попытка создать из книги род прокламации нового (в данном случае не очень нового) мироощущения интересна сама по себе. Я не задумался бы поставить его в разряд дерзающих, если бы его стихи больше походили на стихи. А пока кажется, что в литературу он попал совершенно случайно.

Автор книги «Осенняя свирель», Софья Дубнова, всецело находится под обаянием Блока. Ему она обязана своими образами, переживаниями, рифмами, ритмами и т. п. Оригинал хорош, и копия совсем не так плоха, как это думали некоторые критики. Но это опасный путь. Чтобы превзойти Блока в его области, нужен совершенно исключительный талант, а своих путей к развитию Софья Дубнова не наметила.

Читатель, может быть, удивится, почему я уделил столько места стихам «любителей». Но молодым писателям необходимо отмежеваться от тех, кого ошибочно считают или могут счесть их единомышленниками. И как несправедливо видеть в Емельянове-Кохановском одного из основателей русского символизма, так же несправедливо видеть в Алякринском и ему подобных тип поэтов, идущих на смену Блоку и Белому.

[2]

Когда-то, лет двадцать тому назад, дерзающих было мало, и они ценились на вес золота. В самом деле, когда объявлялась война прошлому, когда надо было идти на приступ, — что могло быть полезнее пушечного мяса? Сквозь дебри кликушества и позирования при шли современные молодые поэты к храму искусства. Но я не думаю, чтобы этот путь был плодотворен для новых искателей «своего». Современные молодые поэты уже не герои Чехова, стремящиеся уйти от затхлой жизни, а мореплаватели, подобно Синдбаду покидающие благословенный Багдад, чтобы «с любопытством посмотреть на новые предметы». И их спасает только благоговейное отношение к лучшему богатству поэтов, родному языку, как Синдбада спасало благоговение перед законами Аллаха.

Из всех дерзающих, книги которых лежат теперь передо мной, интереснее всех, пожалуй, Игорь Северянин: он больше всех дерзает. Конечно, девять десятых его творчества нельзя воспринять иначе, как желание скандала, или как ни с чем несравнимую жалкую наивность. Там, где он хочет быть элегантным, он напоминает пародии на романы Вербицкой, он неуклюж, когда хочет быть изящным, его дерзость не всегда далека от нахальства. «Я заклею, как некогда Бодлэр», проборчатый... желательный для многих кавалер», «меково», «грезэрка» и тому подобные выражения только намекают на все неловкости его стиля. Но зато его стих свободен и крылат, его образы подлинно, а иногда и радуяще, неожиданны, у него есть уже свой поэтический облик. Я приведу одно стихотворение, показывающее его острую фантазию, привычку к иронии и какую-то холодную интимность:

Юг на севере

Я оставила у эскимосской юрты
Пегого оленя, — он поглядел умно,
А я достала фрукты
И стала пить вино.

И в тундре — вы понимаете? — стало южно...
В щелчках мороза — дробь кастаньет...
И захохотала я жемчужно,
Наведя на эскимоса свой лорнет!

Трудно, да и не хочется, судить теперь о том, хорошо это или плохо. Это ново — спасибо и за то.

Невеселое дерзание у Федора Кашинцева, в его книге «Боли сердца», — необещающее. Он говорит о мерзости жизни и ужасе смерти, о предвечной лжи и мировом разложении, пожалуй, с ужимкой Прометея, но не громоподобно, а только плаксиво. Слишком мало оснований приводит он для оправдания своего пессимизма, слишком серыми словами, стертыми метафорами изображает он его. Немногие прекрасные строки и строфы тонут в этой книге, говорящей всегда одно и то же об одном и том же. Нет, не так пишется философская-лирика. Баратынский и Тютчев могли бы много открыть Федору Кашинцеву, если он думает про должать писать стихи.

Своеобразным дерзанием являются и три следующие книги: Ладосветогорского, Сергея Клычкова и Модеста Гофмана. Все трое

стараятся втиснуть свое творчество в узкие рамки, первый — одного опеределенного образа, два остальных — опеределенного стилия. Такое Прокрустово ложе едва ли может быть признано желательным в поэзии, хотя и спасает, являясь внешней дисциплиной, от многих gaffes, которые без этого могли бы быть допущены.

Ф. Ладо-Светогорский говорит о Лазурной Стране, о том рае, которым грезит каждый. Он даже пытается наметить ее топографию, дает названия ее долинам и рекам. Но так мертвы его слова, так мало остроты подлинного галлюцинирования в его описаниях, что мы видим только мечту, а не ощущение, надежду, а не веру, Такая книжка ни к чему не обязывает ни автора; ни читателя.

В «Песнях» Сергея Клычкова трудно разобрать, что принадлежит самому поэту, а что Бальмонту и Городецкому. Кажется, только случайно натолкнулся он на тему языческой Руси и слишком поспешно принялся за обработку ее; ни удали русской, ни русской печали, ни того странного перекрещивания культур византийской, финской колдовской и индийской, в атмосфере которого рождалась Русь, — одна сладкая водица, славянская Аркадия с неизменными Ладами и Лелями, царевичами и невестами. Ритмические утонченности, обилие ассонансов, столь ценимое в русских песнях, в его книге заменились метрически-гладкими строчками и скучными рифмами. Прямо пояснительный текст к картинкам г-жи Бем. Объявление на обложке обещает вторую книгу стихов того же автора «Дубравну» и поэму «Плач Ярославны». Если Сергей Клычков не позаботится, как можно скорее, расширить свой поэтический горизонт, он — на опасном пути.

Модест Гофман написал изданную с большим изяществом книгу «Гимны и оды». Из какой-то газеты я узнал, что книга эта написана под влиянием поездки автора ее в Грецию.

Это объясняет и извиняет многое: нарочитую ее не современность, широкое пользование эффектами, которые для нас перестали быть таковыми, бедность поэтических приемов, погрешности против русского языка; но зато особенно подчеркивает другие недостатки: расплывчатость мысли, водянистость образов и совсем не извинительную небрежность переводов. Так, в Гомеровском гимне Дионису поэт просит у Бога, оплодотворяющего виноградники, долгой жизни, а в переводе М. Гофмана — счастливую, легкую юность; в гимне, посвященном Гере, Гомер говорит, что боги чтут ее наравне с Зевсом; М. Гофман переводит: «Боги... почести с молниеносным Зевсом богине приносят». Мне кажется, что причиной подобных искажений подлинника является недостаточное умение переводчика справляться с трудностями русского стиха.

Вся книга написана редкими античными размерами, которые, хотя и не в первый раз появляются в русской поэзии, все же, собранные вместе, представят для большой публики приятную новинку.

Кульминационной точкой дерзания в этом году, конечно, является сборник «Садок Судей», напечатанный на оборотной стороне обойной бумаги, без буквы «ять», без твердых знаков и еще с какими-то фокусами. Из пяти поэтов, давших туда свои стихи, подлинно дерзают только два: Василий Каменский и В. Хлебников; остальные просто беспомощны.

Василий Каменский говорит о русской природе. Она для него необъятна, так что охватить он может только частности. Отношение больших ветвей к маленьким, крик кукушки в лесу, игра мелких рыбок под плоти ком — вот темы его стихотворений, и это хорошо, потому что поэту не приходится напрягать своего голоса, и все, что он говорит, выходит естественно. Даже его бесчисленные неологизмы, подчас очень смелые, читатель понимает без труда и от всего цикла стихов уносит впечатление новизны, свежей и радостной.

В. Хлебников — визионер. Его образы убедительны своей нелепостью, мысли — своей парадоксальностью.

Кажется, что он видит свои стихотворения во сне и по том записывает их, сохраняя всю бессвязность хода событий. В этом отношении его можно сравнить с Алексеем Ремизовым, писавшим свои сны. Но Ремизов — теоретик, он упрощает контуры, обводит линии толстой, черной каймой, чтобы подчеркнуть значительность «сонной» логики; В. Хлебников сохраняет все нюансы, отчего его стихи, проигрывая в литературности, выигрывают в глубине. Отсюда иногда совершенно непонятные неологизмы, рифмы, будто бы притянутые за волосы, обороты речи, оскорбляющие самый снисходительный вкус. Но, ведь, чего не приснится, а во сне все значительно и самоценно.

К дерзателям по замыслу можно причислить и автора книги «Stigmata», Эллиса. Он знает, как надо пихать стихи, умело, хотя и однообразно, сочетает идею с образом, пользуется прекрасным стихом, в главных частях выработанным Брюсовым. Но вот его задание: «во всей своей тройственной последовательности книга Stigmata... является символическим изображением цельного мистического пути», И стихам-изображениям, стихам-средству не хватает внутреннего самооправдания, радостного горения и подъема стихов-самоцели. Может быть, о своем мистическом пути, подлинно пережитом и ценном, г. Эллис мог бы написать прекрасную книгу размышлений и описаний, но причем здесь стихи, я не знаю.

«Флейта Марсия», книга Бенедикта Лившица, ста вит себе серьезные и, что важнее всего, чисто литературные задачи и справляется с ними, если не всегда умело, то вдохновенно. Темы ее часто нехудожественны, надуманы: грешная любовь каких-то девушек к Христу (есть вещи, к которым, хотя бы из эстетических

соображений, надо относиться благоговейно), рассудочное прославление бесплодия и т. д. Такое незаражение поэта своими темами отражается на однотонно ярких, словно при электрическом свете найденных, эпитетах. Но зато гибкий, сухой, уверенный стих, глубокие и меткие метафоры, умение дать почувствовать в каждом стихотворении действительное переживание, — все это ставит книгу в разряд истинно ценных и дает ее не только обещанием, но и достижением. В книге всего 25 стихотворений, но видно, что они являются плодам долгой, подготовительной работы. И веришь, что это — немногословие честолубивой юности, стремящейся к большему, а не вялость творческого духа.

Марина Цветаева (книга «Вечерний альбом») внутренне талантлива, внутренне своеобразна. Пусть ее книга посвящается «блестящей памяти Марии Башкирцевой», эпиграф взят из Ростана, слово «мама» почти не сходит со страниц. Все это наводит только на мысль о юности поэтессы, что и подтверждается ее собственными строчками-признаниями. Многого ново в этой книге: нова смелая (иногда чрезмерно) интимность; новые темы, например, детская влюбленность; ново непосредственное, безумное любовное пустиками жизни. И, как и надо было думать, здесь инстинктивно угаданы все главнейшие законы поэзии, так что эта книга — не только милая книга девических признаний, но и книга прекрасных стихов.

И. Эренбург поставил себе ряд интересных задач: выявить лик средневекового рыцаря, только случайно попавшего в нашу обстановку, изобразить католическую влюбленность в Деву Марию, быть утонченным, создать четкий, изобразительный стих. И ни одной из этих задач не исполнил даже отдаленно, не имея к тому никаких данных. Вот его чувство средневековья: «...король, окруженный вассалами, оправляет небрежно корону». Вот обращение к Деве Марии: «ты припомни, как в грешной истоме ты греховные Мысли таила. И в пещере на жесткой соломе на позорище Сына родила». Вот утонченные образы. «... Вы погнались в сад за белыми цветами», или «на тонком (?) столике был нежно (?) сервирован в лиловых чашечках

горячий шоколад», или «и розовый сосуд Вы двинули лениво, чтоб дать особый блеск изысканным ногтям». А чтобы создать хоть какой-нибудь стих, он должен писать «лильи» вместо «лилии», «пАжи» вместо «пажи», и Мэри у него грустит «возле своих кавалеров».

В. Нарбут и др.

Для критика, желающего быть доказательным, а если возможно и полезным, своим читателям, следовало бы придерживаться многих «рабочих гипотез». Одна из них в особенности удобна, это — разделение пишущих, по их творческим качествам, на способных, одаренных и талантливых.

Способных много, очень много. Они редко попадают в журналы, зато в гостиных читают свои стихи, оставляющие впечатление какой-то особой пустоты, и говорят, что не хотят печататься и пишут для себя. Зато, раз издав книгу, они обыкновенно становятся неприятнее и говорят о зависти и писательских интригах.

Одаренные — заполняют своими произведениями свободные страницы журналов, выступают на благо творительных вечерах, и среди своих знакомых (иногда и критиков) считаются многообещающими молодыми поэтами, хотя бы им было уже за сорок, О талантливых не стоит говорить: они всегда индивидуальны, и каждый заслуживает особого разбора.

Владимир Кульчинский едва ли даже просто способен: от только вял. В своей вялости он пользуется самыми заезженными мыслями, чувствами и образами; начав рисовать какую-нибудь картину, он никогда не доводит ее до конца, никогда у него не было желания употребить новую рифму, новый размер. Его книга — современная Телемахида: ее тоже можно заставлять читать в виде наказания.

Мне кажется только неопытность и неумение критически относиться к своим произведениям мешают К. Большакову, автору книги «Мозаика», перейти из разряда способных в разряд одаренных. Решительно дурны только первые стихи, от всех этих былинки и ветерочков, воспоминаний и мечтаний веет тяжелой скукой; но зато следующие, подражания Бальмонту, иногда даже слишком рабские, радуют подлинной не посредственностью и какой-то особой, юношеской восторженностью. Прозаические отрывки в книге более, чем слабы.

Диесперов — одаренный. Он сотрудничал в «Золотом Руне», кажется и в «Перевале», его книгу издал «Гриф». В каждом стихотворении есть что-нибудь оправдывающее его существование — мысль, чувство... Но и мысли, и чувства эти так же бедны, как бедны ритмы и слова. Поэзия Диесперова — словно модель настоящей поэзии: все есть, все на месте, но все в 1/10 настоящей величины. Слишком большое напряжение нужно со стороны читателя, чтобы его образы стали живыми, краски — сверкающими. Всякий ли захочет раскалывать скорлупу кокосового ореха, чтобы добыть зерно подсолнечника? Диесперов — рядовой, и без надежды сделаться полководцем.

Неплохое впечатление производит книга стихов Нарбута; в противоположность книге Диесперова, она ярка. В ней есть технические приемы, которые увлекают читателя (хотя есть и такие, которые расхолаживают), есть меткие характеристики (хотя есть и фальшивые), есть интимность (иногда и ломание). Но как не простить срывов при наличности достижений? Хорошее впечатление, — но почему пробуждает эта книга печальные размышления? В ней нет ничего, кроме картин природы: конечно, и в них можно выразить свое мирозерцание, свою индивидуальную печаль и индивидуальную радость, все, что дорого в поэзии, — но как раз этого-то Нарбут и не сделал. Что это? Неужели поэт перестал быть микрокосмом? Неужели время вульгарной специализации по темам наступило и для поэзии? Или это только своеобразный прием сильного таланта, развивающего

свои способности поодиночке? Давай Бог! В этом случае страшно только за него, а не за всю поэзию.

Нет лучшего средства отравить в себе веру в молодых поэтов, пожалуй даже в молодую поэзию, как про честь «стихотворения» Льва Зилова. Все, мысли и приемы, взято им у одного... Бориса Зайцева, Не в укор будь сказано последнему: то, что хорошо в прозе, нестерпимо нудно в поэзии. Да и вообще, что за безвкусие, — поэту подражать прозаикам! Каждая мысль за ранее обуславливает свою форму: поэтическую, прозаическую, живописную или музыкальную, иначе она не мысль, а недомыслие.

В. Иванов. — Антология «Мусагет»

[1]

Если верно, — а это скорее всего верно, — что пламенно творящий подвиг своей жизни есть поэт, что правдивое повествование о подлинно пройденном мистическом пути есть поэзия, что поэты — Конфуций и Магомет, Сократ и Ницше, то — поэт и Вячеслав Иванов. Неизмеримая пропасть отделяет его от поэтов линий и красок, Пушкина или Брюсова, Лермонтова или Блока. Их поэзия — это озеро, отражающее в себе небо, поэзия Вячеслава Иванова — небо, отраженное в озере. Их герои, их пейзажи — чем жизненнее, тем выше; совершенство образов Вячеслава Иванова зависит от их призрачности. Лермонтовский Демон с высот совершенного знания спускается в Грузию целовать глаза красивой девушки; герой поэмы Вячеслава Иванова, черноногий Меламп, уходит в «бездонные бездны», на Змеиную Ниву созерцать брак Змей-Причин со Змиями-Целями.

Вот пейзаж Пушкина:

...Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи...

Вот пейзаж Вячеслава Иванова:
Ты помнишь: мачты сонные,
Как в пристанях Лорэна,
Вносились из туманности
Речной голубизны
К эфирной осиянности,
Где лунная сирена
Качала сребролонные,
Немеющие сны.

Как видите, полная противоположность.

Конечно, и Вячеслав Иванов говорит иногда о вещах и явлениях, не настаивая на заключенных в них и вскрытых рентгеновыми лучами его прозрения идеях, и названные выше поэты возвышали свой голос для передачи сокровеннейших тайн, — но как тот, так и другие не могли не чувствовать себя гостями, пусть желанными, в чуждой им области.

Я назвал образы, даваемые Вячеславом Ивановым, призрачными. Действительно, они так полны, все со ставные части их так равномерно и напряженно ярки, что внимание читателя, не будучи в силах охватить целое, останавливается на подробностях, только смутно догадываясь об остальном. Это вызывает чувство не удовлетворенности, но это и заставляет перечитывать вновь и вновь уже известные стихи.

Язык... к нему Вячеслав Иванов относится скорее как филолог, чем как поэт. Для него все слова равны, все обороты хороши; для него нет тайной классификации их на «свои» и «не свои», нет глубоких; часто не объяснимых симпатий и антипатий. Он не хочет знать ни их

возраста, ни их родины (рядом «в вешнем плеске клик лесных вещуний» и Гарпий свист в летейской зыби ларв»). Они для него, так же, как и образы, — только одежда идей. Но его всегда напряженное мышление, отчетливое знание того, что он хочет сказать, делают подбор его слов таким изумительно-разнообразным, что мы вправе говорить о языке Вячеслава Иванова, как об отличном от языка других поэтов.

Стих... им Вячеслав Иванов владеет в совершенстве; кажется, нет ни одного самого сложного приема, которого бы он не знал. Но он для него не помощник, не золотая радость, а тоже только средство. Не стих окрыляет Вячеслава Иванова, — наоборот, он сам окрыляет свой стих. И вот почему он любит писать сонеты и газеллы, эти трудные, ответственные, но уже готовые формы стиха.

О самом главном в поэзии Вячеслава Иванова, о той золотой лестнице, по которой он ведет очарованного читателя, о содержании я буду говорить, когда выйдет второй том *Cor Ardens'a*, долженствующий составить одну книгу с первым.

[2]

Антология. К-во Мусагет. 1911 г. М.

Из тридцати имен, находящихся в этом альманахе стихов, половина неизвестных. И в то же время нет ни Бальмонта, ни Брюсова, ни Сологуба, ни Гиппиус, не говоря уже о многих, уже зарекомендовавших себя «молодых», Поэтому несправедливо по этой книге делать какие-нибудь общие выводы о судьбах русской поэзии. Здесь редактор не пожелал быть режиссером: выделить умелым распределением материала общее из частного, обдуманном выбором имен оттенить какое-нибудь одно направление, он был только

цензором грамотности и хорошего вкуса. Эту скромную задачу он выполнил хорошо.

Альманах открывается впервые печатаемым стихотворением Владимира Соловьева, не принадлежащим однако к числу его лучших вещей.

Витольд Ахрамович дал четыре стихотворения: первое навеяно А. Белым, второе — Блоком, третье — Сологубом, четвертое — Кузминым.

Александр Блок является в полном расцвете своего таланта: достойно Байрона его, царственное безумие, влитое в полнозвучный стих.

Валериан Бородаевский не очень интересные темы рассказал не очень хорошими стихами. В нем заметен уклон к механическому деланию стихов, чего не было в его книге.

Прекрасно стихотворение Андрея Белого «Перед старой картиной»; из двух выходов из романтизма — в сторону Гейне и в сторону Готье — душой этого стихотворения послужил второй, более трудный.

Юрий Верховский ребячится, но без грации. Одна строка заимствована у Брюсова.

Восемь стихотворений Максимилиана Волошина. Семь из них — цикл «Киммерийская весна».

Стихи Сергея Городецкого датированы 1908 г. Поклонники его поэзии прочтут их с удовольствием, противников они ни в чем не разубедят.

Четыре абиссинские песни автора этой рецензии на писаны независимо от настоящей поэзии абиссинцев.

Газэлы Вячеслава Иванова — великолепная мозаика слов; его «Духовные стихи», может быть, слишком отчетливо красивы для этого жанра.

П. К. неумело, но откровенно подражает Кузмину и С. Соловьеву.

Бледное стихотворение С. Кисина по крайней мере самостоятелно.

Сергей Клычков сделал успехи со времени выхода своей книги. Хорош его «Пастух», слышен морской за пах в его «Рыбачке».

В цикле М. Кузмина «Осенний май» есть прекрасные, классически-безупречные стихотворения, как нельзя лучше опровергающие пессимистические строки автора:

Бледны все имена, и стары все названья,
Любовь же каждый раз нова.
Могу ли передать твоё очарованье,
Когда так немощны слова?..

Неровны, как всегда, стихи Петра Потемкина, хотя теперь удачных выражений у него больше, чем не удачных.

Великолепно первое стихотворение Вл. Пяста, по строенное на гипнотизирующих, но не утомляющих повторениях. Два остальные значительно слабее — как будто писал другой человек.

Католические сонеты Сергея Раевского невыдержаны, фальшивы и скучны.

Такие стихи, как у Григория Рачинского, можно встретить теперь только в мелких еженедельниках и иллюстрированных приложениях к провинциальным газетам.

Возбуждавший было надежды Дмитрий Рем дал только-только недурные стихи; от него хотелось бы ждать большего.

Неприятно-боек, почти развязен Семен Рубанович; отсутствие вкуса у него не искупается новизной образов; но он несомненно умеет писать стихи.

Сергей Рюмин не возбуждает никаких мыслей, ни опасений, ни надежд; его стихи плохи, просто и откровенно.

М. С. — искренен, умен, чувствует глубоко, но, кажется, у него мало сил, как у поэта, хотя он и знает многие стилистические приемы, делающие стих живым.

Стихи Маргариты Сабашниковой, очевидно, порождены мистицизмом автора, но они не убедительны ни как мистические прозрения, ни как поэзия.

По-прежнему безличен, по-прежнему старателен Борис Садовской. У него есть и умение, и вкус, и любовь к стихам — мало одного: таланта.

Скучный рыцарь из Нивских иллюстраций — у Алексея Сидорова, такая же скучная принцесса; стих вял; непонятна рифма «жених» и «поник».

Есть прекрасные среди четырнадцати стихотворений Сергея Соловьева; как всегда, стихотворения на античные темы ему удалось больше современных.

Смелы, сильны и закончены стихи Любви Столицы, но в них есть какое-то сюсюкающее сладострастие, производящее неприятное впечатление.

Свободными и верными штрихами, серьезностью и затаенной печалью пленяют стихи Владислава Ходасевича, к тому же безупречные по форме.

Два стихотворения Марины Цветаевой не прибавляют ничего к впечатленью, полученному от ее книги, недавно вышедшей.

Эллис пишет длинно, скучно, с претензиями на изысканность и с большими промахами.

«Северные цветы» на год

Полтора года тому назад прекратился журнал «Весы», изд-во «Скорпион», чтобы не прерывать сношений со своими читателями, решило возобновить выпуск альманахов. Первый из них производит благоприятное впечатление. Обложка Сомова, знакомые имена Брюсова, Бальмонта, Кузмина, Гиппиус и др. располагают в его пользу читателя. Но при просмотривании сборника, а тем более при чтении, появляется какая-то дога да. Что было хорошо лет шесть-семь тому назад в «Весах», с подкреплением в виде статей и рецензий, то кажется как-то беспомощно-неубедительным теперь. Если исключить крошечную комедию М. Кузмина «Голландка Лиза», с забавными куплетами, два стихотворения Валерия Брюсова, блестящие по мысли и исполнению, его же поэму «Подземное жилище», в которой своеобразно-глубоко перекрещиваются влияния Данте и Эдгара По, — у нас не останется ничего, на что не хотелось бы подосадовать. З. Гиппиус называет плохие ассонансы «неуместными рифмами», вместо последних слов в стихотворных строках рифмуют первые — такой очевидно искусственный выверт вряд ли может быть назван полезным техническим нововведением и, кроме того, положительно мешает следить за смыслом стихов.

Как объяснить К. Бальмонту, написавшему очерк об египетской любовной поэзии, что между самыми красивыми словами должна же быть связь, и что эссенция сахара горька на вкус? Бот первый попавшийся образчик его прозы: «Египетская горлица напоминает по нежности и тонкости чувствования еще более Индусскую влюбленную, чье имя Радга, и чьими любовными грезами и жалобами наполнена очаровательная поэма Джайадевы...» «Письма русского путешественника» по сравнению с этой патокой — образец лапидарного стиля и суровой отчетливости образов. В переводе самих

египетских песен нет ничего египетского, — один Бальмонт последнего периода.

Стихи Балтрушайтиса продуманы, выдержаны и убийственно скучны.

Стихи Д. Наващина, кажется, впервые появляющегося в печати, очень плохи и, что хуже всего, ничего не обещают. Его рассказ «Морской разбойник» написан слащаво, водянисто и почти без всякой фабулы.

Если бы не неуместный и уже надоевший эротизм, был бы хорош рассказ Б. Садовского «Под Павловым щитом».

Хорошо и ярко написано предисловие: в нем девизом участников альманаха ставится «вера в высокое значение искусства, как такового, которое не может и не должно быть средством к чему-то иному, будто бы высшему, и твердое стремление посильно служить именно „высшему искусству“».

Ю. Балтрушайтис и др

Ю. Балтрушайтис. Земные ступени. Изд. «Скорпион».

И. Эренбург. Я живу. СПб.

Грааль Арельский. Голубой ажур.

С. Константинов. Миниатюры.

С. Тартаковер. Несколько стихотворений.

А. Конге и М. Долинов. Пленные голоса.

Л. М. Василевский. Стихи.

А. Е. Котомкин. Сборник стихотворений.

Юрий Zubовский. Стихотворения. Изд. «Лукоморье». Киев.

Балтрушайтис принадлежит к старшему поколению символистов, и действительно в нем чувствуется закал основателей «Скорпиона» и «Весов»: повышенное, даже торжественное отношение к теме, и кованный, хотя иногда и не в соответствии со значительностью мысли, стих.

Балтрушайтис — символист, но я скорее назвал бы его «метафористом», если бы этот неологизм не был так безобразен. В большинстве случаев его стихотворения только сравнения, употребляемые для характеристики переживания и не играющие своей, не служебной роли. Так и хочется перед ними видеть слово «как», а потом лирическое волнение, эпический рассказ, внезапный прорыв в настоящую жизнь. Но густая кровь людей конца прошлого века мешает поэту вырваться из паутины метафор, и его стихи, бесконечно похожие один на другой, проходят перед читателем строгие, торжественные и ненужные.

И. Эренбург сделал большие успехи со времени выхода его первой книги. Теперь в его стихах нет ни детского богохульства, ни дешевого эстетизма, которые, к сожалению, уже успели отравить некоторых начинающих поэтов. Из разряда подражателей он перешел в разряд учеников и даже иногда вступает на путь самостоятельного творчества. В его терцинах есть подлинное ощущение язычества, поэтическому милого и слегка чудесного. Он умело соединяет лирический подъем с историзмом тем и почти никогда не возвышает голоса до крика. Конечно, мы вправе требовать от него еще большей работы и прежде всего над языком — но главное уже сделано: он знает, что такое стихи.

Грааль Арельский — один из отравленных первой книгой И. Эренбурга, хотя у него разговоры изящнее, описания осторожнее. Еще на него повлиял Игорь Северянин и современные поэты-экзотики. Много наивного в его пристрастии к высокопоставленным особам: инфантам, маркизам, царицам, королям и т. д. — не живые они все. Кажется, у него нет своего слова, которое необходимо сказать ценой чего бы то ни было и которое одно делает поэта, а есть только горячность молодости, версификационные способности, вкус и знание современной поэзии. Если подумать, у скольких пишущих стихи нет и этих качеств, то его выступление нельзя не приветствовать.

Меня очень порадовала книга С. Константинова. Не то, чтобы ее не в чем было упрекать, Упрекнуть ее можно, даже надо — и за бесцветный, неприятно-вылощенный стих, и за уже сказанные другими мысли лозунги, и за романтический хлам, дорогой сердцу Грааля Арельского. Но в ней есть какая-то подлинная здоровая радость мироздания, причудливые и в то же время устойчивые образы, упоение силой, своей и чужой. Недаром целые три стихотворения посвящены об разу Заратустры. Бальмонт периода «Горящих зданий» и Брюсов, влияние которых на автора очень заметно, — прекрасная школа. Хочется верить, что с именем С. Константинова встречаешься в поэзии не в последний раз.

Кажется, несомненный поэт и С. Тартаковер. У него сосредоточенность мысли и большой внутренний опыт. С материалами стиха он обращается умело и осторожно. Но он не только не чувствует, но и не знает русского языка. Его синтаксис невозможен, его словарь нелеп. «Ослабши, отвергла, изнемОжденны, издыхает надежда» — такие выражения попадаются у него на каждой странице. Судя по этим выражениям и фамилии, С. Тартаковер, должно быть, еврей. Он был бы не из последних, если бы писал на жаргоне, подобно Бялику, Шолом-Ашу и др. И тогда его стихи было бы много интереснее читать в переводе.

Стихам А. Конге и М. Долинова предшествует изящное предисловие А. Кондратьева: «Хорошо быть молодым, тосковать в белые ночи о неземной сладкой любви и слагать серебряные сонеты в честь богинь и принцесс из царства мечты... Музы любят молодых поэтов... Им известно, что молодые избранники волей неволей бывают скромны и не в состоянии рассказать подробно толпе о всех расточаемых ласках, не в состоянии порою даже нарисовать лицо и все очертания любящей музы, которая только что их целовала»...

К этому трудно что-нибудь прибавить. Описывать обоих стихотворцев вряд ли стоит. Оба они равно описывают «Белую ночь», «Лесные розы», «Вечер», «Луну» (названия стихотворений) и т. д. Размеры выдержаны, рифмы тоже. Эпитеты случайны и однообразны. А. Конге, очевидно, предпочитает Блока, М. Долинов — Брюсова. Это для читателей. Для авторов, можно только посоветовать им постараться пробудить в себе поэтов, которых пока не видно.

Как ни странно, но стихи Л. М. Василевского имеют много общего со стихами А. Е. Котомкина. Пусть Л. М. Василевский пишет:

Сумерки, как щупальцы, ползут,
Сумерки окутывают лес,
В умираньи медленном исчез
Отзвук ускользящих минут...

а Котомкин:

Слышу я дивные звуки —
Все пробуждается вновь;
Первая горесть разлуки,
Первая грусть и любовь.

Пусть Василевский скорбит о судьбах персидской женщины, которая «в двенадцать лет жена и в двадцать пять старуха и влачит свой век без животворного луча», а Котомкин радостно приглашает «лживый мир» услышать «хоть мало, братья, нас, но все же мы славяне!»..., пусть при чтении их книг выясняется, что Василевский такой же неисцелимый пессимист, как Котомкин — оптимист, пусть первый пишет в новом стиле, а второй в старом — их роднит одинаковое отсутствие ярких мыслей, интересных переживаний, слов, вырванных из души, благоговейного отношения к стиху и всего, что мы подразумеваем под словом «поэзия».

Юрий Зубовский молод, хорошей человеческой молодостью. Он кипит образами, каждое новое для него ощущение он принимает как неземное открытие, он опьянен собою и окружающими. Многие из

того, о чем он говорит, покажется ненужным и неинтересным, многое уже слышано. Но есть строки и даже строфы, радующие как ключевая вода, как нежданно найденный цветок. Пока еще он вассал — Блока. Но если его внутреннее горение не погаснет, он сумеет найти свою собственную дорогу.

А. Блок, Н. Клюев, К. Бальмонт и др.

Александр Блок. Ночные часы. Четвертый сборник стихов. К-во «Мусагет».

Н. Клюев. Сосен перезвон. К-во Знаменский и Ко. М.

К. Д. Бальмонт. Полное собрание стихов. Том восьмой: Зеленый Вертоград. К-во «Скорпион».

Поль Верлен. Собрание стихов. Перевод Валерия Брюсова. К-во «Скорпион».

Поль Верлен. Записки вдовца. К-во «Альциона».

М. Г. Веселкова-Кильшитет. Песни забытой усадьбы.

Вадим Шершеневич. Весенние проталинки.

Ив. Генигин. Стихотворения.

Перед А. Блоком стоят два сфинкса, заставляющие его «петь и плакать» своими неразрешенными загадками: Россия и его собственная душа. Первый — некрасовский, второй — лермонтовский. И часто, очень часто Блок показывает нам их, слитых в одно, органически нераздельных. Невозможно? Но разве не Лермонтов на писал «Песню о купце Калашникове»? Из некрасовских заветов любить отчизну с печалью и гневом он принял только первый. Например, в стихотворении «За гробом» он начинает сурово, обвиняюще:

Был он только литератор модный,
Только слов кощунственных творец...

но тотчас же добавляет:

Но мертвец — родной душе народной:
Всякий свято чтит она конец...

Или в стихотворении «Родине», за великолепно страшными строками:

За море Черное, за море Белое
В черные ночи и белые дни
Дико плядится лицо онемелое,
Очи татарские мечут огни...

непосредственно следуют строки примиряющие, уже самой ритмикой, тремя подряд стоящими прилагательными:

Тихое, долгое, красное зарево
Каждую ночь над становьем твоим...

Этот переход от негодования не к делу или призыву, а к гармонии (пусть купленной ценой новой боли — боль певуча), к шиллеровской, я сказал бы, красоте, характеризует германскую струю в творчестве Блока. Перед нами не Илья Муромец, не Алеша Попович, а другой гость, славный витязь заморский, какой-нибудь Дюк Степанович. И не

как мать любит он Россию, а как жену, которую находят, когда настанет пора. В своей лонгриновской тоске Блок не знает решительно ничего некрасивого, низкого, чему он мог бы сказать, наконец, мужское: нет! А может быть хочет, ищет? Но миг — и даже тема о забытом полустанке рыдает у него, как самая полнозвучная скрипка:

Вагоны шли привычной линией,
Подрагивали и скрипели,
Молчали желтые и синие,
В зеленых плакали и пели...

В чисто лирических стихах и признаниях у Блока — лермонтовское спокойствие и грусть, но и тут тоже характерное различие: вместо милой заносчивости маленького гусара, у него благородная задумчивость Михаэля Крамера. Кроме того, в его творчестве поражает еще одна черта, несвойственная не только Лермонтову, а и всей русской поэзии вообще, а именно — морализм. Проявляясь в своей первоначальной форме нежелания другому зла, этот морализм придает поэзии Блока впечатление какой-то особенной, опять-таки шиллеровской, человечности.

Ведь со свечой в тревоге давней
Ее не ждет у двери мать,
Ведь бедный муж за плотной ставней
Ее не будет ревновать...

размышляет он почти в момент объятья и влюбляется в женщину за ее «юное презрение» к его желанию.

Как никто, умеет Блок соединять в одной две темы, — не противопоставляя их друг другу, а сливая их химически. В «Итальянских стихах» — величавое и светлое прошлое и некий ветер, сквозь бархат черный поющий о будущей жизни», в «Куликовом поле» — нашествие татар и историю влюбленного воина русской рати. Этот прием открывает нам безмерные горы зонты в области поэзии.

Вообще Блок является одним из чудотворцев русского стиха. Трудно подыскать аналогию ритмическому совершенству таких стихов, как «Свирель запела» или «Я сегодня не помню». Как стилист, он не чурается обычно красивых слов, он умеет извлекать из них первоначальное их очарование.

Валентина, звезда, мечтанье,
Как поют твои соловьи...

И великая его заслуга перед русской поэзией в том, что он сбросил иго точных рифм, нашел зависимость рифмы от разбега строки. Его ассонансы, вкрапленные в сплошь срифмованные строфы, да и не только ассонансы, но и просто неверные рифмы (плечо — ни о чем, вести — страсти), всегда имеют в виду какой-нибудь особенно тонкий эффект и всегда его достигают.

Эта зима принесла любителям поэзии неожиданный и драгоценный подарок. Я говорю о книге почти не печатавшегося до сих пор Н. Клюева. В ней мы встречаемся с уже совершенно

окрепшим поэтом, продолжателем традиции пушкинского периода. Его стих полно звучен, ясен и насыщен содержанием. Такой сомнительный прием, как постановка дополнения перед подлежащим, у него вполне уместен и придает его стихам величавую полновесность и многозначительность. Не четкость рифм тоже не может никого смутить, потому что, как всегда в большой поэзии, центр тяжести лежит не в них, а в словах, стоящих внутри строки. Но зато такие словообразования, как «властноокая» или «многоочит», с гордостью заставляют вспомнить о подобных же попытках Языкова.

Пафос поэзии Клюева редкий, исключительный — это пафос нашедшего.

Недостижимо смерти дно,
И реки жизни быстротечны, —
Но есть волшебное вино
Продлить чарующее вечно...

говорит он в одном из первых стихотворений и всей книгой своей доказывает, что он испил этого вина. Испил, и ему открылись райские криньки, берега иной земли и источающий кровь и пламень, шестикрылый Архистратиг. Просветленный, он по-новому полюбил мир: и лохмотья морской пены, и сосен перезвон в лесной блуждающей пустыне, и даже золоченые сарафаны девушек-созревушек или опояски соловецкие дородных добрых молодцев, лихачей и залихватчиков.

Но...

Лишь одного недостает
Душе в изгнании юдоли:
Чтоб нив просторы, лоно вод
Не оглашались стоном боли...

...

И чтоб похитить человек
Венец Создателя не тщился,
За что, посрамленный во век,
Я рая светлого лишился...

Не правда ли, это звучит как: Слава в вышних Богу, и на земли мир, и в человецех благоволение? Славянское ощущение светлого равенства всех людей и византийское сознание золотой иерархичности при мысли о Боге, Тут, при виде нарушения этой чисто-русской гармонии, поэт впервые испытывает горе и гнев. Теперь он видит страшные сны:

Лишь станут сумерки синее,
Туман окутает реку, —
Отец, с веревкою на шее,
Придет и сядет к камельку ...

Теперь он знает, что культурное общество — только «отгул глухой, гремучей, обессиленной волны».

Но крепок русский дух, он всегда найдет дорогу к свету. В стихотворении «Голос из народа» звучит лейтмотив всей книги. На смену изжитой культуре, приведшей нас к тоскливому безбожью и бесцельной злобе, идут люди, которые могут сказать про себя: «...Мы — предутренние тучи, зори росные весны... в каждом облике и миге наш взыскующий отец... чародейны наши воды и огонь многоочит». Что же сделают эти светлые воины с нами, темными, слепонадменными и слепо-жестокими? Какой казни подвергнут они нас? Вот их ответ:

Мы — как рек подземных струи,
К вам незримо притечем
И в безбрежном поцелуе
Души братские сольем.

В творчестве Клюева намечается возможность по истине большого эпоса.

Вечная тревожная загадка для нас К. Бальмонт. Вот пишет он книгу, потом вторую, потом третью, в которых нет ни одного вразумительного образа, ни одной подлинно-поэтической страницы, и только в дикой вакханалии несутся все эти «стозвонности» и «самосожженности» и прочие бальмонтизмы. Критики берутся за перья, чтобы объявить «конец Бальмонта» — они любят наносить *coup de grace*. И вдруг он печатает стихотворение, и не просто прекрасное, а изумительное, которое неделями звучит в ушах — и в театре, и на извозчике, и вечером перед ном. И тогда начинает казаться, что, может быть, прекрасна и «самосожженность», и «Адам первично-красный», и что только твоя собственная нечуткость мешает тебе понять это. Но проходят месяцы, несмотря на все произведенные усилия, бальмонтизмы не становятся ближе, и тогда опять начинаешь

свыкаться со странной мыслью, что и очень крупный поэт может писать очень плохие стихи. А все таки страшно...

Впрочем, эти страхи не должны касаться читателя, и, говоря о Бальмонте, критик всегда идет на риск по пасть впросак. В «Зеленом Вертограде» есть такое изумительно-прекрасное стихотворение — «Звздоликий»;

Лицо его было как Солнце — в тот час, когда Солнце в зените,

Глаза его были как звезды — пред тем, как сорваться с небес...

и дальше:

«Я первый», он рек, «и последний», — и гулка ответили громы.

«Час жатвы», сказал Звздокий, — «Серпы приготовьте. Аминь».

Мы верной толпою востали, на небе алели изломы,
И семь золотых семизвездий вели нас к пределам пустынь.

«Зеленый Вертоград (Слова поцелуйные)» навеян Бальмонту песнями и сказаниями хлыстов. Многие стихотворения — прямо подделки. Подлинный их религиозный аромат, конечно, выветрился у Бальмонта, никогда не умевшего отличить небесность от воздушности. Но есть строфы, в которых прекрасно передана присущая им наивность, например, в стихотворении о райском древе:

Но самое в нем злое,
Что есть в нем запрещенье,
О, древо роковое,
Ты сеешь возмущенье...

или лукавство:

Мы не по закону,
Мы по благодати.
Озарив икону,
Ляжем на кровати...

Книга Валерия Брюсова дает полное представление о Верлене, как о поэте. Совершенное знание всей его поэзии позволило переводчику пользоваться верленовским же словарем в тех местах, где точность перевода немислима. Многие строфы, даже стихотворения спорят по производимому очарованию с оригиналом.

И особенно удались переводы из «Romances sans paroles». Статья, приложенная к книге, имеет исчерпывающий характер.

Прекрасным дополнением к книге Брюсова для более полного знакомства с Верленом служат «Записки вдовца», изданные «Альциной». Как прозаик, Верлен не менее пленителен, чем как поэт. Ряд остроумнейших парадоксов, неожиданных образов и моментов чисто французской аристократической нежности, разбросанных по всей книге, делают чтение ее захватывающим.

У стихов г-жи Веселковой-Кильштет есть одно несомненное достоинство: их тема. Изящна мысль посвятить целую книгу поэзии забытых усадеб, таких трогательно-беспомощных, разбросанных по великой и страшной России. У автора есть и знание темы, и любовь к ней. Есть целые удачные стихотворения, отличные отдельные строфы.

Например, томленья девушки в стихотворении «Пасьянс»:

За деда карты я кладу,
А он следит. Король и туз...
Ах, сердце, твой король в саду,
И я к нему напрасно рвусь.

Но в книге неприятно поражает отсутствие чисто литературных задач, сколько-нибудь интересных художественных приемов. И печать дилетантизма, пусть умного, пусть талантливое, неизгладимо легла на ней.

Вадим Шершеневич всецело под впечатлением поэзии Бальмонта. Но, может быть, это и есть самый естественный путь для

юного поэта. В его стихах нет ни вялости, ни безвкусия, но нет и силы или новизны. Своей книгой он заявил только, что он существует, и можно принять этот факт без пренебрежительной гримасы. Но он должен еще доказать, что он есть, как поэт.

Как часто обилие мыслей, богатство и разнообразие впечатлений люди принимают за поэтический талант. Как раз при отсутствии его эти-то качества и мешают человеку сделаться даже порядочным версификатором. Он путается в периодах, нарушает самые непреложные законы поэзии, впадает в безвкусие, в безграмотность и все — чтобы точнее выразить дорогую ему мысль или ощущение. Таков Иван Генигин. Только большая культурность доказала бы ему, что он не поэт. А ее-то ему и недостает.

В. Брюсов и др.

Валерий Брюсов. Зеркало теней. Стихи. К-во «Скорпион». 1912.

М. Зенкевич. Дикая порфира. Стихи. К-во «Цех Поэтов». 1912.

Е. Кузьмина-Караваева. Скифские черепки. Стихи. К-во «Цех Поэтов». 1912.

Георгий Иванов. Отплытие на остров Цитеру. Поэзы. К-во «Его». 1912.

Пожалуй, ни об одном из современных поэтов не писалось так много, как о Валерии Брюсове, пожалуй, ни на кого не сердилось столько представителей самых разнообразных направлений. Нельзя не признать, что все они имели на это право, потому что всех по очереди Брюсов взманил надеждой назвать его своим; и, взманив, ускальзывал. Но как странно: мы не воспринимаем его творчество, как конгломерат непохожих друг на друга стихотворений, но, наоборот, оно представляется нам единым, стройным и неразрывным. Это не эклектизм. скорее в суровой бедности, чем в легко мысленном разнообразии, сказывается отличительная черта тем Брюсова. Тут нечто иное. Недаром слова «брюсовская школа» звучат так же естественно и понятно, как школа парнасская или романтическая. Действительно, завоеватель, но не авантюрист, осторожный, но и решительный, расчетливый, как гениальный стратег, Валерий Брюсов усвоил характерные черты всех бывших до него литературных школ, пожалуй, до «эвфуизма» включительно. Но он прибавил к ним нечто такое, что заставило их загореться новым огнем и позабыть прежние распри. Может быть, это нечто есть основание новой, идущей на смену символизма школы; ведь говорил же Андрей Белый, что Брюсов передает свои заветы через головы современников. «Зеркало теней» ярче, чем другие книги, отражает это новое и, следовательно, принадлежащее завтрашнему дню, слово.

За все, что нам вещала лира,
Чем глаз был в красках умилен,
За лики гордые Шекспира,
За Рафаэлевых мадонн, —
Должны мы стать на стражу мира,
Заветного для всех времен.

В этих простых и бесконечно благородных строках Брюсов подчеркивает свою не звериную и не божественную, а именно человеческую природу, любовь к культуре в ее наиболее ярких и характерных проявлениях. Кажется, впервые поэт, считающийся символистом, назвал Рафаэля вместо Батичелли, Шекспира вместо Марло. В этом сказалось синтетическое понимание такого поруганного и такого героического XIX века. И теперь по-новому зазвучали для нас когда-то злившие, всегда интриговавшие слава Дедала (стихи «Дедал и Икар» в «Венке»):

«Мой сын, мой сын, лети серединой
Меж первым небом и землей».

При таком отношении к поэзии не теряется ни од но из достижений человеческого духа. В этом мире, простом и ясном, когда его видишь с автомобиля, есть чудеса такие же бесспорные и всем доступные, как «рощи, омытые дождем» или «долы, где темен лес». Вот *Le paradis artificiel*:

Истома тайного похмелья
Мое ласкает забытьё,
Не упоенье, не веселье,
Не сладость ласк, не острие.

Но эти чудеса (как, может быть, и всякие) приводят соблазненного в страну — «безвестную Гоби, где отчаянье — имя столице».

Такая доведенность каждого образа до конца, абсолютная честность с самим собою не есть ли мечта для нас, так недавно освободившихся от пут символизма? И эта мечта для Брюсова уже не мечта.

От мудрого Дедала Брюсова, парящего «меж первым небом и землей», мы переходим к М. Зенкевичу, вольному охотнику, не желающему знать ничего, кроме земли. Его обращение к воздуху мы можем отнести и ко всему потустороннему миру:

...О, воздух, вольная стихия,
Тягучая земная бронь!
Не покоряйся, как другие —
Вода, и суша, и огонь.

В их безднах мним мы пустоту,
И с улюлюканьем, как идол,
Привязан к конскому хвосту

Тот бог, который тайну выдал...

Там же, где требования композиции заставляют его перейти к вечности и Богу, он чувствует себя не в своей тарелке и всегда подозревает их в какой-то несправедливости. Так, в стихотворении «Мясные ряды», с сочным и смелым реализмом описав бойню, он восклицает:

И чудится, что в золотом эфире
И нас, как мясо, вешают Весы,
И так же чашки ржавы, тяжки гири,
И так же алчно крохи лижут псы.

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. Когда он обращается во втором лице к водам, камням и металлам, мы чувствуем, что он купил это право великим знанием, рожденным великой любовью. И герои его стихотворений — Коммод, Агура-Мазда или Александр Македонский — они еще не люди, а так: «гранитные боги, иссеченные медью в горах». И как напоминание о большой и забытой нами истине, звучит его предостережение человеку:

«Стихии куй в калильном жаре,
Но духом, гордый царь, смирись
И у последней слизкой твари
Прозренью темному учись!

Е. Кузьмина-Караваева принадлежит к числу поэтов-однодумов. Ее задача — создать скифский эпос, но еще слишком много юношеского лиризма в ее душе, слишком мало глазомера и решительности определившегося и потому смелого таланта. Игра метафорами, иногда не только словесными, догматизм утверждений туманно-мистического свойства и наивно-иератические позы — все это плохая помощь при создании эпоса. От него остались только черепки, но, к чести поэта, черепки подлинно скифские:

Смотрю, смотрю с одинокой башни.
Ах, заснуть, заснуть бы непробудно!
Пятна черные русской пашни,
Паруса подъяты турецкого судна.

Перед этим определением России, как чего-то далекого, ненужного, нами овладевает раздумье, точно ли она наша родина, и не знали ли мы когда-то давно иную родину, какую-нибудь вольную древнюю, ковы левую Скифию. Для Кузьминой-Караваевой она — земля обетованная, рай, может быть и для нас. Так в жизни личностей многие мистические откровения объясняются просто внезапным воспоминаньем о картинах, произведших на нас сильное впечатление в раннем детстве. То же, наверно, происходит и в жизни рас.

Общая призрачность в соединении с гипнотизирующей четкостью какой-нибудь одной подробности — отличительное свойство стихов Кузьминой-Караваевой:

Над далью — дерево в дыму
И призрачность морей.
Теперь я знаю, что пойму
Немую речь зверей.

Совсем психология сна.

Я думаю, что эти черепки имеют много шансов слиться в цельный сосуд, хранящий драгоценное миро поэзии, но вряд ли это случится очень скоро. и так, как думает автор, потому что внешняя фабула книги, история любви царевны-рабыни к своему господину, кажется по-современному неубедительной и случайной среди подлинно-древних и странных строк пейзажа.

Первое, что обращает на себя внимание в книге Георгия Иванова — это стих. Редко у начинающих поэтов он бывает таким утонченным, то стремительным и быстрым, чаще только замедленным, всегда в соответствии с темой. Поэтому каждое стихотворение при чтении дает почти физическое чувство удовольствия. Вчитываясь, мы находим другие крупные достоинства: безусловный вкус даже в самых смелых попытках, неожиданность тем и какая-то грациозная «глуповатость» в той мере, в какой ее требовал Пушкин. Затем развитие образов: в стихотворении «Ранняя весна» «в зелени грустит мраморный купидон», но грустит не просто, как он грустил в десятках стихотворений других поэтов, а «о том, что у него каменная плоть». В другом стихотворении: солнце «своим мечем — сияньем пышным — землю ударило плашмя». Это указывает на большую сосредоточенность художественного наблюдения и заставляет верить в будущность поэта. В отношении тем Георгий Иванов всецело под влиянием М. Кузмина. Те же редкие переходы от «прекрасной ясности» и насмешливой нежности восемнадцатого века к

восторженно звонким стихам-молитвам. Но, конечно, подражание уступает оригиналу и в сложности, и в силе, и в глубине.

М. Цветаева и др.

Марина Цветаева. Волшебный Фонарь. Вторая книга стихов. К-во «Оле Лукоие», М., 1912.

Павел Радимов. Полевые псалмы. Стихи. Казань, 1912.

Всеволод Курдюмов. Азра. Стихи. СПб.

Анатолий Вурнакин. Разлука. Песенник. 2-е изд. М., 1912.

Саша Черный. Сатиры и лирика. Книга вторая. СПб., изд. Шиповник.

П. П. Потемкин. Герань. Изд. Корнфельда. СПб., 1912.

Свободно и ясно пролегает путь гения от тем к темам, от приемов к приемам, но всегда к одному и тому же вечному великому Я... Суровым трудом, постоянным напряжением достигает талант разнообразия, без которого нет большого творчества. И всегда грустно видеть, когда настоящий поэт ищет осторожно и кропотливо, жалея отойти от уже найденного, и отказывается от спасительного головокружения завоевателей.

Первая книга Марины Цветаевой «Вечерний альбом» заставила поверить в нее и, может быть, больше всего — своей неподдельной детскостью, так мило-наивно не сознающей своего отличия от зрелости. «Волшебный фонарь» — уже подделка и изданная к тому же в стилизованном «под детей» книгоиздательстве, в каталоге которого помечены всего три книги. Те же темы, те, же. образы, только бледнее и суше, словно это не переживания и не воспоминания о пережитом, а лишь воспоминания о воспоминаниях. То же и в отношении формы. Стих уже не льется весело и беззаботно, как прежде; он тянется и обрывается, в нем поэт умением, увы, еще слишком недостаточным, силится заменить вдохновение. Длинных стихотворений больше нет — как будто не хватает дыхания,

Маленькие — часто построены на повторении или перефразировке одной и той же строки.

Говорят, что у молодых поэтов вторая книга обыкновенно бывает самой неудачной. Будем рассчитывать на это...

Павел Радимов, насколько я знаю, появляется в печати первый раз. Радостно видеть, что в его книге есть все качества необходимые для хорошего поэта, хотя они еще не связаны между собой, хотя в них много срывов и уплыватостей. Это — материал, но материал ценный, над которым можно и должно работать.

Автор смело подходит к теме и, хорошо или плохо, но старается использовать ее до конца. Кажется, на него влияли французские поэты. По крайней мере, в его первобытных поэмах временами слышатся то Рони, то Леконт де Лиль, а читая прекрасное стихотворение о пономаре и его собаке, без досады вспоминаешь Франсиса Жамма.

Стихи Павла [Всеволода] Курдюмова как бы созданы для декламирования их с провинциальной эстрады. Мрачный романтизм, слезливая чувствительность и легкий налет гражданственности — в них есть все... Лихие окончания должны вызывать восторг галерки. Но русская литература — не провинциальная эстрада. От многого, очень многого придется отделаться Павлу [Всеволоду] Курдюмову и еще больше приобрести, если он захочет в нее войти.

Если бы имя Анатолия Бурнакина ничего мне не говорило, если бы я поверил в подлинность его песенника, как испугался бы я за современное творчество народа, каким не по-русски сладким и некрепким показалось бы мне оно. Но к счастью я знаю, что Бурнакин, бывший модернист, ныне нововременский критик, и в

интеллигентском происхождении песенника у меня не может быть никакого сомнения. Все же жаль, что русский критик до такой степени не чувствует аромата на родной поэзии, что думает подделаться под нее с теми средствами, какие у него есть.

Другой интеллигент, Саша Черный, симпатичнее уже тем, что он не надевает никакой маски, пишет, как думает и чувствует, и он не виноват, что это выходит жалко и смешно. Для грядущих времен его книга будет драгоценным пособием при изучении интеллигентской полосы русской жизни. Для современников она — сборник всего, что наиболее ненавистно многострадальной, но живучей русской культуре.

Стихи П. Потемкина в поэзии то же, что карикатура в графике. Для них есть особые законы, пленительные и неожиданные. Кажется, поэт наконец нашел себя. С изумительной легкостью и быстротой, но быстротой карандаша, а не фотографического аппарата, рисует он гротески нашего города, всегда удивляющие, всегда правдоподобные. Легкая меланхолическая усмешка, которая чувствуется в каждом стихотворении, только увеличивает их художественную ценность. Так называемые «серьезные» стихотворения, например «Герань персидская», некоторые из «Маскарада» и др., менее интересны.

Гумилев дважды по ошибке (по аналогии с Радимовым?) назвал Курдюмова Павлом. — Ред.

В. Иванов, Н. Клюев и др.

Вячеслав Иванов. Cor ardens. Часть вторая. Изд. Скорпион.
Николай Клюев. Братские песни. Книга вторая. Изд. Новая Земля.
Владимир Нарбут. Аллилуйя. Стихи, Изд. Цех Поэтов.
Гр. Петр Бобринский. Стихи. СПб.
Оскар Уайльд. Сфинкс. Пер. Александра Дейча. Изд. Маски.

Долгое время Вячеслав Иванов, как поэт, был для меня загадкой. Что это за стихи, которые одинаково бездоказательно одни разумно хвалят, другие бранят? Откуда эта ухищренность и витиеватость, и в то же время подлинность языка, изломанного по правилам чуть ли не латинского синтаксиса? Как объяснить эту однообразную напряженность, дающую чисто интеллектуальное наслаждение и совершенно исключаящую «нечаянную радость случайно найденного образа, мгновенного наитья? Почему всегда и повсюду вместо лирического удивления поэта перед своим переживанием — «неужели это так?» — мы встречаем эпическое (быть может, даже дидактическое) всеведенное «так и должно было быть»?

И только, прочтя во второй части «Cor Ardens» отдел под названием Rosarium, я понял, в чем дело...

Наиболее чуткие иностранцы убеждены, что русские — совсем особенный, странный народ. Тайнственность славянской души — «Game slave» — общее место на Западе. Но они довольствуются описанием ее противоречий. Мы же, русские, должны идти дальше, отыскивая истоки этих противоречий. Бесспорно, мы — не только переход от психологии Востока к психологии Запада или обратно, мы уже целый и законченный организм, доказательство этому —

Пушкин; но среди нас случаются, и как норма, возвращения к чистоте одного из этих типов. Так, Брюсов — европеец вполне и всегда, в каждой строчке своих стихотворений, в каждой своей журнальной заметке. Мне хочется показать, что Вячеслав Иванов — с Востока. Предание не говорит, слагал ли песни царь-волхв Гаспар. Но если слагал — мне кажется, они были похожи на стихи Вячеслава Иванова. Когда ночью он ехал на разукрашенном верблюде, видя те же пески и те же звезды, когда даже путеводная, ведущая в Вифлеем звезда стала привычной, повседневной, он пел песни, старинные, тягучие, по мелодии напоминающие пяти и шестисложные ямбы, любимый размер В. Иванова... Мудрейшему, ему была уже закрыта радость узнавания, для него уже не было предпочтения, ни ненависти, и вещи, идеи и названия (ах, они — только Майя, обманчивый призрак) в этих песнях возникали и пропадали, как тени. И как он ради звучного имени или служебных ассоциаций называл забытых нами героев, не задумываясь над ними, так и Вячеслав Иванов говорит то о Франциске Ассизском, то о Персее в одном и том же стихотворении, потому что и тот, и другой для него только Майя, и в лучшем случае — символы. Стиль это — человек, — а кто не знает стиля Вячеслава Иванова с его торжественными архаизмами, крутыми enjambements, подчеркнутыми аллитерациями и расстановкой слов, тщательно затмевающей общий смысл фразы? Роскошь тяжелая, одурманивающая, варварская, словно поэт не вольное дитя, а персидский царь, «basileuV», в представлении древних греков.

То, что эта стилизация под восточных поэтов — не вульгарное *parti pris*, доказывается тяготением поэта, бессознательным, в силу закона отталкивания, к типично западным образам и формам. В книге есть сонеты, канцоны, баллады, рондо, рондели, всего не перечтешь; образы Возрождения и античной Греции встречаются чаще всего; Италия владеет мечтами поэта, даже эпитафии почти все итальянские. Но во всех этих стихотворениях чувствуется знатный иностранец, для которого необязательны законы страны, который любит, но не любит, интересуется, но не знает, и надменно не хочет перевоплощаться. Только в стихотворениях, по священным Востоку, да, пожалуй, в народных русских, тоже сильно окрашенных в

восточный колорит и напоминающих по пестроте узора персидские ковры, только в них находишь силу и простоту, доказывающую, что поэт — у себя, на родине.

Как же должно относиться к Вячеславу Иванову? Конечно, крупная самобытная индивидуальность дороже всего. Но идти за ним другим, не обладающим его данными, значило бы пускаться в рискованную, пожалуй, даже гибельную авантюру. Он нам дорог, как показатель одной из крайностей, находящихся в славянской душе. Но, защищая целостность русской идеи, мы должны, любя эту крайность, упорно говорить ей «нет» и помнить, что не случайно сердце России — простая Москва, а не великолепный Самарканд.

До сих пор ни критика, ни публика не знают, как относиться к Николаю Клюеву. Что он — экзотическая птица, странный гротеск, только крестьянин, по удивительной случайности пишущий безукоризненные стихи, или провозвестник новой силы, народной куль туры?

По выходе его первой книги «Сосен перезвон» я говорил второе; «Братские песни» укрепляют меня в моем мнении. Автор говорит о них в предисловии: В большинстве они сложены до первой моей книги или в одно время с нею. Не вошли же они в первую книгу, потому что не были записаны мною, а передавались устно или письменно помимо меня... Именно так и складываются образцы народного творчества, где-нибудь в лесу, на дороге, где нет возможности да и охоты записывать, отделять, где можно к удачной строфе приделать неуклюжее окончание, поступиться не только грамматикой, но и размером. Пафос Клюева — все тот же, глубоко религиозный:

Отгул колоколов, то полновесно-четкий,
То дробно-золотой, колдует и пьянит.
Кто этот, в стороне, величественно-кроткий,
Б одежде пришлеца, отверженным стоит?

Христое для Клюева — лейтмотив не только поэзии, но и жизни. Это не сектантство отнюдь, это естественное устремление высокой души к небесному Жениху... Монашество; аскетизм ей противны; она не позволит Марии обидеть кроткую Марфу:

Не оплакано бывшее,
За любовь не прощено,
Береги, дитя, земное,
Если неба не дано.

Но у нее есть гордое сознание, ставящее ее над повседневностью:

Мы — глашатаи Христа,
Первенцы Адама.

Вступительная статья В. Свенцицкого грешит имен но сектантской узостью и бездоказательностью. Вскрывая каждый намек, философски обосновывая каждую метафору, она обесценивает творчество Николая Клюева, сводя его к пересказу учения Голгофской церкви.

Первое поколение русских модернистов увлекалось, между прочим, и эстетизмом. Их стихи пестрели красивыми, часто бессодержательными словами, названиями. В них действительно, по словам Бальмонта, «звуки, краски и цветы, ароматы и мечты, все сошлись в со гласный хор, все сплелись в один узор». Реакция появилась во втором поколении (у Белого и Блока), но какая-то нерешительная, скоро кончившаяся. Третье поколение пошло в этом направлении до конца. М. Зенкевич и еще больше Владимир Нарбут возненавидели не только бессодержательные красивые слова, но и все красивые слова, не только шаблонное изящество, но и всякое вообще. Их внимание привлекло все подлинно отверженное, слизь, грязь и копоть мира. Но там, где Зенкевич смягчает бесстыдную реальность своих об разов дымкой отдаленных времен или отдаленных стран, Владимир Нарбут последователен до конца, хотя, может быть, и не без озорства. Вот, например, начало его стихотворения «Лихая тварь»:

Крепко ломит в пояснице,
Тычет шилом в правый бок;
Лесовик кургузый снится
Верткой девке — лоб намок.
Напирает, нагоняет,
Рявкнет, схватит вот-вот-вот:
От онуч сырых воняет
Стойлом, ржавчиной болот и т. д.

Галлюцинирующий реализм!

Показался бы простой кунсткамерой весь этот под бор сильного земляного, кряжистого словаря, эти мало российские словечки,

неожиданные, иногда нелепые рифмы, грубоватые истории, — если бы не было стихотворения «Гадалка», В нем объяснение мечты поэта, зачарованной и покоренной обступившей ее материей:

Слезливая старуха у окна
Гнусавит мне, распластывая руку:
«Ты век жила и будешь жить — одна.
Но ждет тебя какая-то разлука»
Вся закоптелая, несметный груз
Годов несущая в спине сутулой —
Она напонила степную Русь
(Ковыль да таборы), когда взглянула,
И земляное злое ведовство
Прозрачно было так, что я покорно
Без слез, без злобы — приняла его,
Как в осень пашня — вызревшие зерна.

И в каждом стихотворении мы чувствуем различные проявления того же земляного злого ведовства, стихийные и чарующие новой и подлинной пленительностью безобразия.

Охотники побрюзжать утверждают, что в наше время стало очень легко писать стихи. Отчасти они правы, — мы, действительно, переживаем поэтическое Возрождение. На стихи обращено особое внимание, интересоваться ими считается элегантно, и неудивительно, что их появляется все больше и больше... Но писать хорошие стихи теперь так же трудно, как и всегда. Вот хотя бы гр. Петр Бобринский. Его стихи метрически правильны, опрятны по рифмам, довольно образны, но в них нет ни силы, ни умеренности, ни правильного чередования света и тени, всего, что мы привыкли требовать от стихов, чтобы счесть их поэзией. В малокультурных

кругах такую сплошную красоту принято считать эстетизмом. Но, ведь, это то же, что называть гастрономом человека, поедającego ложкой сахар.

Это опасный признак, и скорее можно простить забавные описки, вроде — «базальтовое ложе из роз», чувства, носимые «под сердцем», «зазубренные латы» или двустыше — «в порыве — боги, гордо мы велели нам оседлать донского жеребца», Все это указывает только на крайнюю молодость автора и удерживает от окончательного приговора.

Перевод Александром Дейчем знаменитой поэмы Уайльда «Сфинкс» бесспорно заслуживает быть отмеченным. Он первый сделан размером подлинника и до вольно близок к оригиналу.

Однако, у Уайльда «Сфинкс» не только интересно задуманное, но и великолепно исполненное произведение, и как одним из сильнейших средств воздействия на читателя, лучше всего передающим лирическое волнение, поэт пользуется переносом предложения из одной строфы в другую. В поэме их несколько, и всякий раз эти переносы знаменуют перелом темы. Переводчик, в погоне за буквой, не заметил этого и дал лишь очень добросовестный пересказ. Следует быть благодарным и за это.

А. Блок, М. Кузмин

Александр Блок. Собрание стихотворений в трех книгах.

Книга первая: Стихи о Прекрасной Даме.

Книга вторая: Нечаянная радость.

Книга третья: Снежная ночь. Москва, кн-во Мусагет.

М. Кузмин. Осенние озера. Вторая книга стихов. М., к-во Скорпион.

Обыкновенно поэт отдает людям свои творения. Блок отдает самого себя.

Я хочу этим сказать, что в его стихах не только не разрешаются, но даже не намечаются какие-нибудь общие проблемы, литературные, как у Пушкина, философские, как у Тютчева, или социологические, как у Гюго, и что он просто описывает свою собственную жизнь, которая на его счастье так дивно богата внутренней борьбой, катастрофами и озарениями.

«Я не слушал сказок, я простой человек» — говорит Пьеро в «Балаганчике», и эти слова хотелось бы видеть эпиграфом ко всем трем книгам стихотворений Блока. И вместе с тем он обладает чисто пушкинской способностью в минутном давать почувствовать вечное, за каждым случайным образом — показать тень гения, блюдущего его судьбу. Я сказал, что это пушкинская способность, и не отрекись от своих слов. Разве даже «Гавриилиада» не проникнута, пусть странным, но все же религиозным ощущением, больше чем многие пухлые томы разных Слов и Размышлений? Разве альбомные стихи Пушкина не есть священный гимн о таинствах нового Эроса?

О блоковской Прекрасной Даме много гадали. Хотели видеть в ней — то Жену, облеченную в Солнце; то Вечную Женственность, то символ России. Но если поверить, что это просто девушка, в которую впервые был влюблен поэт, то мне кажется, ни одно стихотворение в книге не опровергнет этого мнения, а сам образ, сделавшись ближе, станет еще чудеснее и бесконечно выиграет от этого в художественном отношении. Мы поймем, что в этой книге, как в «Новой жизни» Данте, «Сонетах» Ронсара, «Вертере» Гете и «Цветах зла» Бодлера, нам явлен новый лик любви; любви, которая хочет ослепительности, питается предчувствиями, верит предзнаменованиям и во всем видит единство, потому что видит только самое себя; любви, которая лишней раз доказывает, что человек — не только усовершенствованная обезьяна. И мы будем на стороне поэта, когда он устами того же Пьеро крикнет обступившим его мистикам: «Вы не обманете меня, это Коломбина, это моя невеста! Во второй книге Блок как будто впервые оглянулся на окружающий его мир вещей и, оглянувшись, обрадовался несказанно. Отсюда ее на звание. Но это было началом трагедии. Доверчиво восхищенный миром поэт, забыв разницу между ним и собой, имеющим душу живую, как-то сразу и странно легко принял и полюбил все — и болотного попка, Бог знает чем занимающегося в болоте, вряд ли только лечением лягушиных лап, и карлика, удерживающего рукой маятник и тем убивающего ребенка, и чертенят, умоляющих не брать их во Святые Места, и в плубине этого сомнительного царства, как царицу, в шелках и перстнях Незнакомки, Истерию с ее слугой, Алкоголем.

Незнакомка — лейтмотив всей книги. Это обман кое обещание материи — доставить совершенное счастье и невозможность, но не чистая и безгласная, как звезды, смысл и правда которых в том, что они недостижимы, — а дразнящая и зовущая, тревожащая, как луна. Это — русалка города, требующая, чтобы влюбленные в нее отреклись от своей души.

Но поэт с детским сердцем, Блок не захотел пуститься в такие мировые авантюры. Он предпочел смерть. И половина «Снежной ночи», та, которая раньше составляла «Землю в снегу», включает в себе постоянную и упорную мысль о смерти, и не о загробном мире, а только о моменте перехода в него. Снежная Маска — это та же Незнакомка, но только отчаявшаяся в своей победе и в раздражении хотящая гибели для ускользающего от нее любовника. И в стихах этого периода слышен не только истерический восторг или истерическая мука, в них уже чувствуется торжественное приближение Духа Музыки, побеждающего демонов. Музыка — это то, что соединяет мир земной и мир бесплатный. Это — душа вещей и тело мысли. В скрипках и колоколах «Ночных часов» (второй половины «Снежной ночи») уже нет истерии, — этот период счастливо пройден поэтом. Все инии четки и тверды, и в та же время ни один образ не очерчен до замкнутости в самом себе, все живы в полном смысле этого слова, все трепетны, зыблются и плывут в «отчизну скрипок запредельных». Слова — как ноты, фразы — как аккорды. И мир, облагороженный музыкой, стал по человечески прекрасным и чистым — весь, от могилы Данте до линиялой занавески над больными геранями.

В какие формы, дальше выльется поэзия Блока, я думаю, никто не может сказать, и меньше всех он сам.

Поэзия М. Кузмина — «салонная» поэзия по преимуществу, — не то, чтобы она не была поэзией подлинной и прекрасной; наоборот, «салонность» дана ей, как некоторое добавление, делающее ее непохожей на других. Она откликнулась на все, что за последние годы волновало петербургские гостиные. Восемнадцатый век под Сомовским углом зрения, тридцатые годы, русское раскольниковство и все то, что занимало литературные кружки: газеллы, французские баллады, акrostихи и стихи на случай. И чувствуется, что все это из

первых рук, что автор не следовал за модой, но сам принимал участие в ее творении.

Как и «Сети», первая книга М. Кузмина, «Осенние озера» почти исключительно посвящены любви. Но вместо прежней нежной шутливости и интимности, столь характерных для влюбленности, мы встречаем пылкое красноречие и несколько торжественную серьезность чувственного влечения. Костер разгорелся и из приветного стал величественным. Пусть упоминаются все знакомые места — фотография Буасона, московский «Метрополь», — читателю ясно, что мечтами поэта владеет лишь один древний образ, мифологический Амур, дивно оживший «голый отрок в поле ржи», мечущий золотые стрелы. Его, только его угадывает поэт и в модном смокинге и под форменной треуголкой. Этим и объясняется столь странное в современных стихах повторение слов «лук», «стрелы», «пронзить», проколоть, что при иных условиях показалось бы нестерпимой риторикой.

Один и тот же Амур с традиционным колчаном слетает к поэту в полдень из золотого облака и сидит с ним в шумливой зале ресторана. И там, и тут — тот же «знакомый лик», Это безумие, да, но у него есть и другое название — поэзия.

Несколько особняком, но в глубоком внутреннем соответствии с целым, стоят в книге отдел восточных газелл — «Венок весен» — и «Духовные стихи» с «Праздником Пресвятой Богородицы». В первых, овеванных тенью Гафиза, пылкое красноречие чувственности, о котором я говорил выше, счастливо сочеталось с яркими красками восточной природы, базаров и празднеств. М. Кузмин прошел мимо героической поэзии бедуинов и остановился на поэзии их городских последователей и продолжателей, к которой так идет и изысканные ритмы, и жеманная затрудненность оборотов, и пышность словаря. В его русских стихотворениях второе лицо чувственности — ее торжественная серьезность — стало религиозной просветленностью,

простой и мудрой вне всякой стилизации. Словно сам поэт молился в при волжских скитах, зажигал лампы перед иконами старинною письма. Он, который во всем чувствует от блеск Иного, будь то Бог или Любовь, он имеет право сказать эти победные строки:

Не верю солнцу, что идет к закату.
Не верю лету, что идет на убыль,
Не верю туче, что темнит долину,
И сну не верю — обезьяне смерти —
Не верю моря лживому отливу,
Цветку не верю, что твердит: «Не любит!» —

Среди современных русских поэтов М. Кузмин занимает одно из первых мест. Лишь немногим дана в удел такая изумительная стройность целого при свободном разнообразии частных; затем, как выразитель взглядов и чувств целого круга людей, объединенных общей культурой и по праву вознесенных на гребне жизни, он — почвенный поэт, и, наконец, его техника, находящаяся в полном развитии, никогда не заслоняет собой образа, а только окрыляет его.

С. Городецкий, Вл. Бестужев

Сергей Городецкий. Ива. Пятая книга стихов. Изд. Шиповник. СПб., 1913. Ц. 2 р.

Вл. Бестужев. Возвращение. Изд. Цех Поэтов. СПб., 1913. Ц. 1 р. 20 к.

Большая радость для нас всех Сергей Городецкий. Всего семь лет тому назад появился он в литературе и уже успел сделать столько, что глаза разбегаются. Ряд книг стихов, несколько книг рассказов, стихи и сказки для детей, статьи по вопросам литературы, живописи, теории искусства, переводы, предисловия, — словом, во всех областях, где представляется возможность мыслить и говорить, везде — Сергей Городецкий. Эта безудержность творческих сил, отсутствие колебания перед выполнением задуманного и единообразие стиля, при самых различных попытках, обличают натуру стремительную и крепкую, вполне достойную героического двадцатого века.

Сергей Городецкий начал, как символист, потом объявил себя сторонником мифотворчества, теперь он «акмеист». В «Иве» есть стихи, отмеченные печатью каждого из этих трех Периодов. Стихи символические, в которых образ по сравнению с ритмом играет чисто служебную роль — слабее других. Прикоснувшийся к глубинам славянства, Сергей Городецкий чувствует, что мера стиха есть не стопа, а образ, как в русских песнях и былинах, и как бы ни было сильно переживание, глубока мысль, они не могут стать материалом поэтического творения, пока не облеклись в живую и осязательную плоть самоценного и дееспособного образа. Отсюда — бледность и вялость его символических попыток, потому что 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...

Мифотворческий период Сергея Городецкого весьма многозначителен и, прежде всего, потому что поэт впал в ошибку, думая, что мифотворчество — естественный выход из символизма, тогда как оно есть решительный от него уход. Миф — это самодовлеющий образ, имеющий свое имя, развивающийся при внутреннем соответствии с самим собой, — а что может быть ненавистнее для символистов, видящих в образе только намек на «великое безликое», на хаос, Нирвану, пустоту? Поэтому метод символический неприменим к мифотворчеству. Срыв Сергея Городецкого показал нам это. Его «Виринеи» (интересно задуманные, глубоко прочувствованные, благодаря импрессионизму изложения и отсутствию перспективы) — только рассказ о событиях, а не сами события, и мы можем только верить, что все было так, как рассказывает поэт, а не верить в это.

Мечтающий о мифе Сергей Городецкий понял, что ему необходима иная школа, более суровая и плодотворная, и обратился к акмеизму. «Акмеизм» (от слова акме — расцвет всех духовных и физических сил) в сущности и есть мифотворчество. Потому что, что же, если не мифы, будет создавать поэт, отказавшийся и от преувеличений, свойственных юности, и от бескрылой старческой умеренности, равномерно напрягающий все силы своего духа, принимающий слово во всем его объеме, и в музыкальном, и в живописном, и в идейном, — требующий, чтобы каждое создание было микрокосмом. Критика не раз отмечала у символистов преобладание подлежащего над сказуемым. Акмеизм нашел это сказуемое в логически музыкальном, непрерывном, на протяжении всего стихотворения, развитии образа-идеи.

«Странники», «Нищая», «Волк» являются представителями мужской стихии акмеизма в стихах Сергея Городецкого, цикл «Пытая

жизнь» — женской. Мне кажется, последняя — ближе поэту. Потому что, несмотря на великолепный задор и лапидарность выражений в стихах первой категории, в них есть какая-то мягкость и нежная задумчивость, что лучше всего определяет сам автор.

...Как будто звуки все любовные
И ласковые все. слова.

Вл. Бестужев начинал свою поэтическую деятельность вместе с ранними русскими символистами, и только в этом году вышла его первая книга. В этом, да и во многом другом, он напоминает Ю. Балтрушайтиса. Однако, Балтрушайтис, как-никак, принимал участие в жизни своего кружка, и его голос звучал, хотя и негромко, в общем хоре символистов. При чтении же стихов Вл. Бестужева возникает досадное чувство, слов— но узнал что-нибудь хорошее слишком поздно, когда оно уже не нужно.

Первое и бесспорное достоинство стихов Вл. Бестужева в их певучести. Кажется, поэта больше всего пленяют переливы гласных, ускорения и замедления ритма, и он совершенно не обращает внимания ни на что другое. Попробуем, например, разобрать/ следующее стихотворение, одно из лучших в книге:

Ты слышишь — как в реке холодной
Поет незвучная вода, —
Она бежит струёй свободной
И не устанет никогда.
И мы вечернею порою,
Едва померкнет небосклон,

Отходим к вечному покою, —
И в тишину, и в мирный сон;
И усыпительно, и сладко
Поет незвучная вода, —
Что сон ночной, что сумрак краткий —
Не навсегда, не навсегда...

Если отделять понятие реки от понятия воды, то эпитет «холодный» может быть применим только к последней; эпитет «свободный» по отношению к слову «струя» ничего не говорит нашему воображению; так же бесполезно сообщение, что вода «не устанет никогда», потому что никто в этом и не думал сомневаться. Затем, во второй строфе многократный вид сказуемого доказывает, что разговор идет о сне, тогда как под «вечным покоем» принято подразумевать смерть. Слово «тишина» лишено силы и значения (вспомним хотя бы «Молчание» Эдгара По), потому что какая же это тишина, если слышно, как поет вода? «Сумрак краткий не навсегда» — плеоназм. Четыре «и» подряд в двух строках (девятой и десятой)* неприятны для слуха. И, в конце концов, во всем стихотворении сказано очень мало. Все эти ошибки характерны и для других стихов Вл. Бестужева. Стремящиеся скрыть бедность мысли и образа ходульностью тем и выражений, составленные из неверно употребленных клише, эти стихи тем не менее «поют» и поэтому не могут быть выброшены из поэзии.

* Гумилев ошибся: он имеет в виду стихи восьмой и девятый.

Б. Гуревич и др.

Борис Гуревич. Вечно человеческое. Книга космической поэзии., СПб. Ц. 2р.

Александр Тиняков (Одинокий). Navis nigra. Книга стихов. К-во Гриф. М., 1912. Ц. 75 к.

Ник. Животов. Южные цветы. Стихотворения. Книга вторая. 1912. Ц. 1 р.

В современную нам литературную эпоху, когда символизм проник в толпу и перестал удовлетворять святую жажду нового, появились толпы мародеров, производящие шум и треск и мечтающие поцарствовать хоть один день. Григорий Новицкий, за ним эго-футуристы выпустили манифесты, высокопарной безграмотностью превосходящие даже афиши провинциальных кинематографов. Из этой толпы следует выделить Бориса Гуревича (хотя отнюдь не за его манифест и стихи), потому что он искренно увлекается своими теориями и его невежество — невежество ученое. Разрабатываемое им учение «сциенцизма» — только вульгаризация идей Ренэ Гиля, уже доказавших свою несостоятельность. В погоне за темами, взятыми из области науки, Борис Гуревич имеет в виду не живого, божественно-загадочного современного человека, а какого-то отвлеченного, среднего, для которого Дантом окажется поэт, заменивший ощущение Бога знанием точных наук. Разумеется, такая мечта только пережиток увлечения позитивизмом шестидесяти-семидесятих годов прошлого столетия, но характерно, что даже эпигоны нигилизма надеются произвести переворот в искусстве. Неужели. в символизме не было ничего, что прозвучало бы для них, как «руки прочь»? Борис Гуревич не заслуживает большего внимания, как поэт чем как теоретик. Его стихи несамостоятельны, вялы, многословны и нередко безграмотны.

Хорошие стихи талантливого Александра Тинякова (Одинокого), известного читателям по «Весам», «Перевалу» и «Аполлону», очень проигрывают в книге. Прежде казалось, что они на периферии творчества поэта, что они только вариации каких-то других, нечитанных, полно заключающих его мечту, теперь мы видим, что этой мечты нет, и что блеск их — не алмазный блеск, а стеклянный.

Главное в них, это темы, но не те, неизбежные, которые вырастают из глубин духа, а случайные, найденные на стороне. Поэтому и сами стихотворения ощущаешь, как всегдашних детей вчерашнего дня. Александр Тиняков — ученик Брюсова, но как прав был Андрей Белый, говоря, что брюсовские доспехи раздавят хилых интеллигентов, пожелавших их надеть. Тиняков — один из раздавленных.

Первая книга Ник. Животова «Ключья нервов» многих заинтересовала смелостью выдумок и какой-то крепостью, сквозящей в необыкновенно небрежном исполнении. На него возлагались надежды, как на поэта, могущего упорным трудом достичь значительной высоты. Надежд этих Ник. Животов не оправдал, доказательство этому — «Южные цветы». Все мы знаем, что тонкий вкус — понятие весьма растяжимое и во всяком случае не самое ценное в поэте, но полное отсутствие вкуса делает окончательно неприемлемой книгу Ник. Животова. Оно обескрыливает его мысли и словно язвами проказы покрывает его образы. Никогда еще, кажется, мне не приходилось читать более грубой книги стихов.

В. Иванов и др.

Вячеслав Иванов. Нежная тайна. Лепта. СПб., изд. Оры. Ц. 1 р. 25 к.

Вадим Гарднер. От жизни к жизни. М., изд. Альциона. Ц. 1 р. 50 к.

А. Скалдин. Стихотворения. СПб., изд. Оры. Ц. 1 р.

А. Рославлев. Цевница. СПб., изд. Союза. Ц. 1 р.

Я. Любяр. Противоречия, (три тома). СПб., Цена каждого тома 60 к.

Всеволод Курдюмов. Пудренное сердце. СПб., Ц. 75 к.

Вадим Шершеневич. Carmina. М. Ц. 1 р. 25 к.

Много поэтов побывало в рядах символистов, многие были горды, нося это звание, но в настоящее время только двое остались при знамени, лишь двоим вручены ключи русского символизма. Эти двое — Вячеслав Иванов и Федор Сологуб.

Вячеслав Иванов — поэт молодой, то есть далеко еще не прошедший всех путей своего развития, но пути эти перестали быть показательными для русской поэзии, они нужны и радостны только для самого поэта. Для других у него все те же лозунги, несомненно» истинные, но, увы, общеизвестные:

... Отвергший Голубя ступень
В ползучих наречется Змиях...
...Как двойственна душа магнита,
Так Плоти Страсть с Могилой слита,
С Рождением — Скорбь.

И, наконец, как высшее постижение:
...Тайна, — нежна.

Совершенно очевидно, что дело не в лозунгах, а в пафосе и во всем сопутствующем ему складе души. Действительно, надо признать, что ни в одной книге своей Вячеслав Иванов не поднимался еще на такие высоты.

Стих его приобрел силу уверенности и стремительности, образы — четкость и красочность, композиция — ясность и прекрасную простоту. На каждой странице чувствуется, что имеешь дело с большим поэтом, достигшим полного расцвета своих сил. Но как далек этот индивидуальный, одинокий расцвет от того равновесия всех способностей духа, которое теперь грезится многим ... Между Вячеславом Ивановым и акмеизмом пропасть, которую не заполнить никакому таланту...

Вадим Гарднер, при всей неопытности, отличающей молодых поэтов, написал прелестную книгу легких стихов. Конечно, еще вопрос, может ли подлинная поэзия быть легкой и не есть ли это легкость только кажущаяся, но Вадим Гарднер этого вопроса себе не ставит. Он вполне поверил словам музы:

«Ты оттого мне любезен, что с нежного ясного детства
Предан цветам и мечте, ты с ручейками дружил».

Но стыдливая мечтательность для поэта таит многие опасности. Гарднер не избежал ни одной из них. Порой он водянист, порой слащав, порой высокопарен и чаще всего развязен. И страшно за талантливого поэта, что он может навсегда остаться дилетантом.

А. Скалдин в своих стихах — двойник Вячеслава Иванова, бедный, захудалый двойник. Старательно и безрадостно подбирает он ритмы, образы и темы метра и складывает их, как какие-нибудь кубики. Это не ученичеству, иногда столь полезное. Настоящий ученик всегда приходит к учителю со своим содержанием, в его видимой покорности всегда, виден задор будущего освобождения. Безволие и дряблость стихов А. Скаладина — дурной признак. В книге нет ничего (не считать же подражательную способность?), что заставляло бы поверить в него, как в поэта. Но он недурной версификатор и подсмотрел кое-что в лаборатории Вячеслава Иванова.

У стихов Сергея Соловьева есть два крупные недостатка: они преднамеренны, а потому не разнообразны и эта преднамеренность родилась из очень бедной фантазии. Схемы завладели Сергеем Соловьевым: то он разбирает историю своего рода и мечтает создать синтез из путаницы культур и сословий, то совершенно схоластически сводит новую русскую культуру к трем началам и тоже думает вывести из этого будущий русский Ренессанс. Такое стремление во что бы то ни стало подвести всему итоги путем математически — точного сложения не есть ли доказательство, что поэт, отвергает значительность нашего времени и совсем не доверяет будущему? Ведь это тот же пресловутый мистический анархизм, вера в близкий конец света. Отсюда для поэзии результаты крайне плачевные: то упражнения на исторические и мифологические темы, то ним ловкое наивничанье «под» старых поэтов. Талантливый поэт, автор многих прекрасных строф и стихотворений своей новой книгой Сергей Соловьев разочаровывает верящих в него.

Александр Рославлев давно перестал считаться в рядах поэтов. Лет шесть-семь тому назад на него возлагались кое-какие надежды, думали, что, пройдя период ученичества, он найдет себя. Но вскоре выяснилось, что, это ученичество было только грубое и бестолковое захватывание чужих приемов, тем, мыслей, переживаний. Так же обстоит дело и теперь. Новые книги Александра Рославлева, не имея свежести начала, пугают своей «поэзиеподобностью». «Цевница» отличается только тем, что в ней больше плохих стихотворений.

Я. Любяр, дебютирующий сразу тремя книжками, многословен больше, чем это приличествует поэту. Ведь радость поэзии именно в том, чтобы сказать одной-двумя строками то, на что прозаику понадобилась бы целая страница. Этого Я. Любяр не знает, как не знает и большинства самых элементарных законов стихосложения. В иногда певучих, чаще топорных стихах, он, не стесняясь ничем, рассказывает все, что думает и чувствует. К счастью для него и для читателя, мысли эти остры и часто хорошо-серьезны, чувства глубоки и своеобразны. Отсутствие подражательности делает книгу еще интереснее. Хотелось бы, чтобы Я. Любяр поскорее усвоил технику поэзии и стал настоящим поэтом, а не только заманчивым обещанием.

«Пудренное сердце» Всеволода Курдюмова — одна из самых неприятных книг сезона, уже потому, что она крайне характерна для того бесшабашного эстетического снобизма, который за последнее время находит все больше и больше последователей и почитателей. В ней бесцеремонное обращение с русским языком даже не пытается прикрыться флагом какой-нибудь из новых школ, производящих опыты в этом направлении, иногда очень рискованные. В ней, как и в первой книге, актерские трюки «под занавес». В тех местах, где поэт думает подражать Кузмину, его неловкость доходит до крайних пределов. И страннее всего то, что они современны, эти стихи, они по плечу и должны нравиться посетителям кинематографов, запоздалым

гимназистам и... всем — около одиннадцати часов вечера гуляющим по Невскому. Но разве для «них» существует литература?

Прекрасное впечатление производит книга Вадима Шершеневича. Выработанный стих (редкие шероховатости едва дают себя чувствовать), непритязательный, но выверенный стиль, интересные построения заставляют радоваться его стихам. Он умеет повернуть строфу, не подпадая под ее власть. Изысканные рифмы у него не перевешивают строки. В эйдологии (системе образов) он ученик Александра Блока, иногда более покорный, чем это хотелось бы видеть. Но уже проглядывает в его стихах стремление к четкости и договоренности, как бунт против настроения раннего немецкого романтизма в русской поэзии. Мне кажется, идя по этому пути, он может воплотить многое из того ценного, что уже брезжит в «Carmina». И, может быть, тогда только он освободится от устаревшей литературности, которая иногда холодит его лучшие стихи.

Садок Судей

Кружок писателей, объединившихся для издания этого сборника, невольно внушает к себе доверие, как и несомненной своей революционностью в области слова, так и отсутствием мелкого хулиганства. Главное внимание он уделяет пересмотру стилистических проблем и стремится вернуть слову ту крепость и свежесть, которая утеряна им от долгого употребления. К сожалению, в погоне за стилем упускаются из виду требования ритмики и композиции, и таким образом произведения не имеют той цельности, которая сделала бы их значительными.

Подбор авторов не вполне удачен. В. Маяковский имеет много общего с эго-футуристами. Елена Гуро приближается к Борису Зайцеву и нео-импрессионистам. Дешевая красивость Б. Лившица иногда неприятна. Самыми интересными и сильными можно назвать В. Хлебникова и Николая Бурлюка.

**«Стихи Нелли», И. Северянин, В. Хлебников,
О. Мандельштам, гр. В. Комаровский, И.
Анненский, Ф. Сологуб**

В книгоиздательстве «Скорпион» вышла на первый взгляд загадочная книга — «Стихи Нелли», с посвящением Валерия Брюсова. Нелли — слово несклоняемое, и не знаешь, поставлено оно в родительном или дательном падеже. Один критик думал даже, что это стихи Брюсова, но последний письмом в редакцию отказался от них.

Поэтический подвиг этой книги — у каждой книги стихов есть свой подвиг — задуман глубоко и своеобразно: каждый образ — все равно, мечты или действительности — воспринять с галлюцинирующей ясностью, почувствовать в нем абсолютную его ценность, не этическую, а эстетическую. Пристрастие к материальной культуре заставляет поэта забывать разницу между временным и вечным, потому что и время, и вечность он хочет воспринимать, как мгновение. Круг поляны для негр тот же персидский ковер, синие стрекозы подобны маленьким монопланам. Что ему за дело, что стрекозы порхали еще тогда, когда не было не только моноплана, но и человека, что круг поляны увидит гибель всего живого и сделанного руками, — он любит жизнь, а не мир, каприз и ошибки своего сознания, а не законы бытия объектов. Это бытие он ощущает крайне слабо, люди и вещи для него не более значительны и действенны, чем абстракции. В свои объятия он принимает не женщину, а «чужую восторженность» и «страсти порыв» покоит на холодных руках. Когда я читаю эти строки, мне невольно вспоминается традиционный образ матери, качающей, вместо мертвого ребенка, куклу или полено...

Но большая, непоправимая ошибка заложена в основу каждой трагической судьбы, и поэт сознает ее, горько восклицая: «Магия ваша

пустой декорацией зыблется...» И почти, на каждой странице этой книги чувствуется дверь в другой, настоящий мир, куда так хорошо убежать от неосторожно пригретых развязных» кошмаров повседневности: от тахты кавказской, графа из «Эльдорадо», бокала ирруа... Поэт из репортера превращается в творца истинной реальности, истинной, потому что вечно творимой, в шекспировского Просперо:

Там зыблются пальмы покорно,
Беззвучно журчат ручейки;
Там зебры, со шкурой узорной,
Копытом вздымают пески.
Там ангелы, крылья раскинув,
Чтоб пасть перед Господом ниц,
Глядят на слонов-исполинов,
На малых причудливых птиц.
Там вечный Адам, пробужденный
От странного, сладкого сна,
На Еву глядит, изумленный,
И их разговор — тишина ...

Книга «Стихи Нелли» напоминает мне «Золотой горшок» Гофмана. Как в последнем все эффекты построены на противопоставлении мещанского житья немецкого городка огненным образам восточных преданий, так и здесь сопоставлено снобическое любование красотами городской жизни с великолепием творений «Вечного Адама», пробужденного от сна. В упрек русскому поэту можно поставить только несвязность этих двух мотивов: они никак не вытекают один из другого, и поэт, соблазненный желанием благословить решительно все, вместо мужских твердых «да» и «нет», говорит обоим нерешительное «да».

О «Громокипящем кубке», поэзах Игоря Северянина, писалось и говорилось уже много. Сологуб дал к ним очень непринужденное предисловие, Брюсов хвалил их в «Русской Мысли», где полагалось бит их бранить.

Книга, действительно, в высшей степени характерная, прямо культурное событие. Уже давно русское общество разбилось на людей «книжки и людей газеты, не имевших между собой почти никаких точек соприкосновения. Первые жили в мире тысячелетних образов и идей, говорили мало, зная, какую ответственность приходится нести за каждое слово, проверяли свои чувства, боясь предать идею, любили, как Данте, умирали, как Сократы, и, по мнению вторых, наверное, были похожи на барсуков... Вторые, юркие и хлопотливые, врезались в самую гущу современной жизни, читали вечерние газеты, говорили о любви со своим парикмахером, о бриллиантине со своей возлюбленной, пользовались только готовыми фразами или какими-то интимными словечками, слушая которые каждый непосвященный испытывал определенное чувство неловкости. Первые брились у вторых, заказывали им сапоги, обращались с официальными бумагами или выдавали им векселя, но никогда о них не думали и никак их не называли. Словом, отношения были те же, как между римлянами и германцами накануне великого переселения народов.

И вдруг — о, это «вдруг» здесь действительно необходимо — новые римляне, люди книги, услышали юношески-звонкий и могучий голос настоящего поэта, на волапюке людей газеты говорящего доселе неведомые «основы» их странного бытия. Игорь Северянин — действительно поэт и к тому же поэт новый. Что он поэт — доказывает богатство его ритмов, обилие образов, устойчивость композиции, свои и остро-пережитые темы. Нов он тем, что первый из всех поэтов настоял на праве поэта быть искренним до вульгарности.

Спешу оговориться. Его вульгарность является таковою только для людей книги. Когда он хочет «восторженно славить рейхстаг и Бастилию, кокотку и схимника, порывность и сон», люди газеты не видят в этом ничего неестественного. О рейхстаге они читают ежедневно, с кокотками водят знакомство, о порывистости и сне говорят охотно, катаясь с барышнями на велосипеде. Для Северянина Гете славен не сам по себе, а благодаря... Амбруазу Тома, которого он так и называет «прославитель Гете». Для него «Державиным стал Пушкин», и в то же время Он сам — «гений Игорь Северянин». Что же, может быть, он прав. Пушкин не печатается в уличных листках, Гете в беспримесном виде мало доступен провинциальной сцене ... Пусть за всеми «новаторскими» мнениями Игоря Северянина слышен твердый голос Козьмы Пруткова, но ведь для людей газеты и Козьма Прутков несколько не комичен, недаром кто-то из них принял всерьез «Вампуку».

Другое лицо Игоря Северянина тоже нам уже знакомо. Как не узнать радости гимназисток, «писем» Апухтина, хотя бы в этих строках:

Не может быть, вы лжете мне, мечты!
Ты не сумел забыть меня в разлуке...
Я вспомнила, когда, в приливе муки,
Ты письма сжечь хотел мои... сжечь!.. ты!..

или в этих:

... Ребенок умирал. Писала мать.
И вы, как мать, пошли на голос муки,
Забыв, что ни искусству, ни науке
Власть не дана у смерти отнимать.

Опять-таки поэт прав: многих такие стихи трогают. до слез, а что они стоят вне искусства своей дешевой театральностью, это не важно. Для того-то и основан вселенский эго-футуризм, чтобы расширить границы искусства...

Повторяю, все это очень серьезно. Мы присутствуем при новом вторжении варваров, сильных своею талантливостью и ужасных, своею небрежливостью. Только будущее покажет, «германцы» ли это, или... гунны, от которых не останется и следа.

Виктор Хлебников еще не выпускал своих стихов отдельной книгой. Но он много сотрудничал в изданиях Гилей, Студии Импрессионистов и т. п., так что о нем уже можно говорить, как о поэте вполне определившемся. Его творчество распадается на три части: теоретические исследования в области стиля и иллюстрации к ним, поэтическое творчество и шуточные стихи. К сожалению, границы между ними проведены крайне небрежно, и часто прекрасное стихотворение портится примесью неожиданной и неловкой шутки или еще далеко не продуманными словообразованиями.

Очень чувствуя корни слов, Виктор Хлебников намеренно пренебрегает флексиями, иногда отбрасывая их совсем, иногда изменяя до неузнаваемости. Он верит, что каждая гласная заключает в себе не только действие, но и его направление: таким образом, бык —

тот, кто ударяет, бок — то, во что ударяют; бобр — то, за чем охотятся, бабр (тигр) — тот, кто охотится и т. д.

Взяв корень слова и приставляя к нему произвольные флексии, он создает новые слова. Так, от корня «сме» он производит «смехачи», «смеево», «смеюнчи-ки», «смеянствовать» и т. д. Он мечтает о простейшем языке из одних предлогов, которые указывают направление движения. Такие его стихотворения, как «Смехачи», «Перевертень», «Черный Любирь», являются в значительной мере словарем такого «возможного» языка.

Как поэт, Виктор Хлебников заклинательно любит природу. Он никогда не доволен тем, что есть. Его олень превращается в плотоядного зверя, он видит, как на «верниссаже» оживают мертвые птицы на шляпах дам, как с людей спадают одежды и превращаются — шерстяные в овец, льняные в голубые цветочки льна.

Он любит и умеет говорить о давнопрошедших временах, пользоваться их образами. Например, его первобытный человек рассказывает:

... Что было со мной
Недавней порой?
Зверь, с ревом гаркая
(Страшный прыжок,
Дыханье Жаркое),
Лицо ожог.
Гибель какая!
Дыханье дикое,
Глазами сверкая,
Морда великая...
Но нож мой спас,

Не то я погиб.
На этот раз
Был след ушиб.

И в ритмах, и в путанице синтаксиса так и видишь испуганного дикаря, слышишь его взволнованные речи.

Несколько наивный шовинизм дал много ценного поэзии Хлебникова. Он ощущает Россию, как азиатскую страну (хотя и не приглашает ее учиться мудрости у татар), утверждает ее самобытность и борется с европейскими веяниями. Многие его строки кажутся обрывками какого-то большого, никогда не написанного эпоса:

Мы водяному деду стаей,
Шутя, почешем с смехом пятки,
Его семья простая
Была у нас на святки.

Слабее всего его шуточки, которые производят впечатление не смеха, а конвульсий. А шутит он часто и всегда некстати. Когда любовник Юноны называет ее «тетенька милая», когда кто-то говорит: «от восторга выпала моя челюсть», грустно за поэта.

В общем В. Хлебников нашел свой путь и, идя до нему, он может сделаться поэтом значительным. Тем печальнее видеть, какую шумиху подняли вокруг его творчества, как заимствуют у него не его достижения, а его срывы, которых, увы, слишком много. Ему самому

еще надо много учиться, хотя бы только у самого себя, и те, кто раздувают его неокрепшее дарование, рискуют, что оно в конце концов лопнет.

«Камень» О. Мандельштама — первая книга поэта, печатающегося уже давно. В книге есть стихи, помеченные 1909 годом. Несмотря на это, всех стихотворений десятка два. Это объясняется тем, что поэт сравнительно недавно перешел из символического лагеря в акмеистический и отнесся с усугубленной строгостью к своим прежним стихам, выбирая из них только, то, что действительно ценно. Таким образом книга его распадается на два резко разграниченные отдела: до 1912 года и после него,

В первом обще-символические достоинства и недостатки, но и там уже поэт силен и своеобразен. Хрупкость вполне выверенных ритмов, чутье к стилю, несколько кружевная композиция — есть в полной мере и в его первых стихах. В этих стихах свойственные всем юным поэтам усталость, пессимизм и разочарование, рождающие у других только ненужные пробы пера, у О. Мандельштама кристаллизируются в поэтическую идею-образ: в Музыку с большой буквы. Ради идеи Музыки он согласен предать мир —

Останься пеной, Афродита,
И слово в музыку вернись...

отказаться от природы —

И над лесом вечереющим
Стала медная луна;
Отчего так мало музыки
И такая тишина?

и даже от поэзии —

Отчего душа так певуча,
И так мало милых имен,
И мгновенный ритм — только случай,
Неожиданный Аквилон?

Но поэт не может долго жить отрицанием мира, а поэт с горячим сердцем и деятельной любовью не захочет образов, на которые нельзя посмотреть и к которым нельзя прикоснуться ласкающей рукой. Уже на странице 14 своей книги О. Мандельштам делает важное признание: «Нет, не луна, а светлый циферблат сияет мне...» Этим он открыл двери в свою поэзию для всех явлений жизни, живущих во времени, а не только в вечности или мгновении: для казино на дюнах, царскосельского парада, ресторанного сброда, похорон лютеранина. С чисто-южной страстью полюбил он северную пристойность и даже просто суровость обыкновенной жизни. Он в восторге от того «тайного страха», который внушает ему «карета с мощами фрейлины седой, что возвращается домой»; одной и той же любовью он любит «правоведа, широким жестом запахивающего шинель», и Россию, которая «чудовищна — как броненосец в доке — отдыхает тяжело». В похоронах лютеранина ему нравится более всего, что «был взор слезой приличной затуманен, и сдержанно колокола звонили». Я не

помню никого, кто бы так полно вытравил в себе романтика, не затронув в то же время поэта.

Эта же любовь ко всему живому и прочному приводит О. Мандельштама к архитектуре. Здания он любит так же, как другие поэты любят горы или море. Он подробно описывает их, находит параллели между ними и собой, на основании их линий строит мировые теории. Мне кажется, это самый удачный подход к модной теперь проблеме урбанизма.

С символическими увлечениями О. Мандельштама покончено навсегда, и, как эпитафия над ними, звучат эти строки:

И гораздо лучше бреда Воспаленной головы — Звезды, трезвая беседа, Ветер западный с Невы.

О «Первой пристани», книге стихов гр. Василия Комаровского, вышедшей в начале этой осени, до сих пор я нашел только одну рецензию, поверхностную и недоброжелательную. Книга, очевидно, не имела успеха, и это возбуждает горькие мысли. Как наша критика, столь снисходительная ко всем без разбору, торжествующая все юбилеи, поощряющая все новшества, так дружно отвернулась от этой книги не обещаний (их появилось так много неисполненных), а достижений десятилетней творческой работы несомненного поэта?

Гр. Василий Комаровский не заставляет нас следить за этой работой. Всего шесть, семь стихотворений ранних и слабых показывают нам, какой путь он прошел, чтобы достичь глубины и значительности его теперешних мысли и формы. Все стихи с 1909 года — уже стихи мастера, хотя отнюдь не учителя. Учителем гр. Комаровский, по всей вероятности, не будет никогда, самый характер его творчества, одинокого и скупого, по-] мешает ему в этом. Под

многими стихотворениями стоит подпись «Царское Село», под другими она угадывается. И этим разгадывается многое. Маленький городок, затерянный среди огромных парков с колоннами, арками, дворцами, павильонами и лебедями на светлые озерах, городок, освященный памятью Пушкина, Жуковского и за последнее время Иннокентия Анненоского, захватил поэта, и он нам дал не только специально царскосельский пейзаж, но и царскосельский круг идей.

Где лики медные Тиберия и Суллы
Напоминают мне угрюмые разгулы,
С последним запахом последней резеды,
Осенний тяжкий дым вошел во все сады,
Повсюду замутил золоченные блики,
И черных лебедей испуганные крики
У серых берегов открыли тонкий лед
Над дрожью новою темнолиловых вод...

Читая эти строки, вспоминаешь, и радостно вспоминаешь, Анри де Ренье и И. Анненоского. Близость по духу еще не есть ученичество. И самая мысль, столь блестяще осуществленная — слить эстетическую наблюдательность французского поэта с нервным лиризмом русского — указывает на творческую самостоятельность гр. Комаровского. Кроме того, в его стихах сильна, хотя и мало еще проявившаяся, но уже обладающая властью зачаровывать любовь к Византии или, вернее, к византийской идее. Конечно, о ней говорит он в этих строках:

...Почила Мать. Где перелетом жадным
Слетали сны на брачный кипарис —
Она струилась в Царстве Семиградном

В зияньи ледяных и темных риз!

В первом отделе собраны лиро-пейзажные стихотворения, очень «царскосельские», хотя и приписанные иногда по капризу автора к другим местам.

Во втором, отделе — лиро-эпические стихи, веселое блуждание по векам и странам. Рим в трех сонетах, опять Византия, Возрождение и прелестная «Песнь служанки», конечно, немецкой, с почтарем на высоких козлах, Фихте и господином бароном. В этих стихах радуется задор и точное, хотя совсем не археологическое знание мелочей быта.

Третий отдел — «Итальянские впечатления» — менее значителен, чем предыдущие, хотя, может быть, совершеннее в ритмическом отношении.

Два перевода в четвертом отделе — бодлеровского «Путешествия» и знаменитой «Оды к греческой вазе» Китса — очень неточны и страдают какой-то разнужданностью синтаксиса, хотя сделаны с большим подъемом.

Вышедшая в этом году в количестве ста нумерованных экземпляров вакхическая драма Иннокентия Анненского «Фамира Кифаред» — после; «Кипарисового ларца» самая значительная книга покойного поэта. Она является продолжением и завершением его более ранних попыток возродить античность, вроде «Иксиона», «Меланиппы Философа», «Лаодамии» и замечательного по глубине и новизне высказываемых там мыслей трактата «Античный мир в современной французской поэзии». Иннокентий Анненский, весь порыв, весь трепетание, был одинаково далек как и от мысли

Возрождения, что свет не впереди, а позади нас, то есть у древних греков, так и от современного желания помародерствовать в этом чужом и прекрасном мире, пользуясь готовыми идеями и звучными собственными именами. Он глубоко чувствует миф, как извечно существующее положение или, вернее, отношение между двумя непреходящими единицами, связанное с открывшей его эпохой только очень поверхностно. Лишь хороший вкус да стремление к прекрасной трудности (о ней, между прочим, он говорит в упомянутом выше трактате) помешали ему создать на канве мифа символически-аллегорические драмы. Он ни за что не хотел покинуть существующего, с его ярким, образным языком и нюансами психологии, ради унылой отвлеченности, но для трактовки мифа ему был необходим налет необычности, и он достигал его, причудливо соединяя античность с современностью. Его персонажи взяты из античного мира, они не делают ничего, что не было бы свойственно их эпохе, но их разговоры, за исключением обще-поэтической повышенности (драма написана в 1906 году), остро современны. Конечно, мы не знаем, как говорили древние греки, язык их поэтов — не разговорный язык, но все же нельзя поверить, чтобы в их словах звучали отголоски Бальмонта и Верлена. Иннокентий Анненский делает это вполне сознательно, даже как будто с вызовом, что доказывается и его анахронизмами, вроде знаменитой скрипки Аполлона. В «Фамире Кифареде» — два музыкальные мотива, разделенные, но необходимые друг другу: история самого Фамиры и фон, на котором она разыгрывается, хоры то безумных мэнэд, то веселых сатиров. Остов истории таков: «сын фракийского царя Филаммона и нимфы Аргиопы, Фамира или Фамирид — прославился своей игрой на кифаре; его надменность дошла до того, что он вызвал на состязание муз, но был побежден и в наказание лишён глаз и музыкального дара». И Анненский осложняет эту схему внезапной любовью нимфы к своему сыну и рисует последнего мечтателем, чуждым любви и все-таки погибающим в сетях влюбленной в него женщины. Рок является в образе блистательно равнодушной музы Эвтерпы, о которой одно из действующих лиц говорит:

Надменная — когда меж нас проходит,
Рукою подбирает платье. Пальцы
И кольца хороши на розовых у ней
И тонких пальцах — только, верно, руки
Холодные — и все глядит на них
С улыбкою она — уж так довольна...

Фамира выжигает себе углем глаза и идет выпрашивать подаяния, преступная мать, превращенная в птицу, сопровождает его в скитаниях и вытаскивает жребии из уже бесполезной кифары. Они идут, словно с похмелья, а позади все звучит, еще слышнее в воспоминаниях, торжествующий и томный клич мэнад:

«Эвий, о бог, распали наш круг,
О, Дионис!
Видишь, как, томно сомлев, повис
Обруч из жарких, из белых рук,
О, Дионис!»

«Жемчужные светила» Федора Сологуба, являющиеся тринадцатым томом его собрания сочинений, содержат избранные стихи за тридцать лет поэтической деятельности. Для историка литературы они явятся бесценным пособием, так полно, так ярко отразились в них все смены приемов, настроений и тем русской поэзии. Тут и несколько слащавая просветленность восьмидесятых годов, и застенчивый эстетизм девяностых, потом оправдание зла, политика, богоискательство, проблемы пола и, наконец, мягкая ирония мудреца мира сего. Как большой поэт, Сологуб очень чуток к настроениям толпы и, нисколько не подлаживаясь к ней, живет тем же

темпом жизни, чем и объясняется его вполне заслуженная популярность. Кроме того, он новатор, и если это часто мешает его стихам быть совершенными, то они зато выигрывают в пронзительности, с которой они ударяют по сердцам.

В этой его книге есть несколько новых стихотворений, которые навсегда останутся в самых строгих, самых избранных антологиях русской поэзии: «Красота Иосифа», «Опять ночная тишина», «Светлый дом мой все выше» и «Зелень тусклая олив» — самые значительные.

С. Городецкий, А. Ахматова, Г. Иванов, В. Ходасевич и др.

Сергей Городецкий. СПб., изд-во Грядущий день. Ц. 1р.

Анна Ахматова. Четки. Изд. Гиперборей, СПб., 1914 Ц. 1р. 25 к.

Павел Радимов. Земная риза. Казань, 1914. Ц. 1 р.

Георгий Иванов. Горница. Изд. Гиперборей, СПб., 1914.

Владислав Ходасевич. Счастливый домик. Изд. Альциона, М., 1914. Ц. 1 р.

Jean Chuzeville. Anthologie des poetes russes. Paris, ed. Cres. Prix 3 fr. 50.

Поворотный пункт в творчестве поэта Сергея Городецкого — «Цветущий посох». Владелец неиссякаемой певучей силы (и в этом отношении сравнимый только с Бальмонтом), носитель духа веселого и легкокрылого, охотно дерзающего и не задумывающегося о своих выражениях, словом, кудрявый певец из русских песен, он наконец нашел путь для определения своих возможностей, известные нормы, дающие его таланту расти и крепнуть. Правда, благодаря этому теряется прежний его образ, образ забавника и причудника, «перебирателя струнок-струн», иногда гусельных, чаще балалаечных, но теперь мы можем ждать от его произведений прочности и красоты, достижимых только при соединении трех условий: глубокого бессознательного порыва, строгого его осознания и могучей воли при его воплощении.

Об этом же говорится и в авторском предисловии к сборнику «... будучи именно акмеистом, я был, по мере сил, прост, прям и честен в затуманенных символизмом и необычайно от природы ломких отношениях между вещью и словом. Ни преувеличений, ни распространительных толкований, ни небоскрежного осмысливания я»

не хотел, совсем употреблять. И мир от этого» вовсе не утратил своей прекрасной сложности, не сделался плоским».

«Цветущий посох» всецело состоит из восьмистиший, формы, впервые разработанной во Франции Мореасом. Она удобна тем, что дает возможность поэту запечатлеть самые мимолетные мысли и ощущения, которым никогда бы не выкристаллизироваться в настоящее стихотворение. Сборник таких, «восьмерок» дает впечатление очень непринужденного дневника, и за ним так легко увидеть лицо самого поэта, услышать интонацию его голоса.

Правда, было бы возможно иное отношение к своей задаче: у многих идей есть — антиподы, настолько им противоположные, что даже не угадываешь возможность синтеза. Их сопоставление в двух строках восьмерки вызывало бы один из самых ярких поэтических эффектов—удивление. Но для этого бы пришлось вскрывать сложные антиномии сознания, опять почувствовать мир опасным и чуть-чуть враждебным, а Сергей Городецкий уже нашел возможность благословить все это деятельное любование — лучшее открытие нашего молодого века.

Господи, сколько прекрасного
В мире всезвездном Твоем...

воскликает он, но, как акмеист, изображает не прекрасное, а свое ощущение от него. Да и что прекрасно само по себе или что никогда не может быть пре красным? В том-то и ошибка эстетов, что они ищут основания для радостного любования в объекте, а не в субъекте. Ужас, боль, позор прекрасны и дороги потому, что так неразрывно связаны со всезвездным миром и нашим творческим овладением

всего. Когда любишь жизнь как любовницу, в минуту ласк не различаешь где кончается боль и начинается радость, знаешь толь ко, что не хочешь иного.

Как жизнь любимая проклята,
Какое горькое вино
Мне в чаше кованного злата
Рукой прекрасною дано!
Но пью, не ведая соблазна:
Ужели зверь небытия
Протянет лапой безобразной
Мне ковш медового питья?

«Как! — воскликнут многие, — поэт отказывается от веры в загробную жизнь с райскими кущами, ангелами и бессмертием?» Да, отвечу я, и он истинный поэт: райские кущи даны ему здесь на земле, он чувствует присутствие ангелов в минуты вдохновенного труда а бессмертие... только поэты, да еще, пожалуй, их самые внимательные читатели знают, как растяжимо наше восприятие времени, и какие чудеса таит оно для умеющих им управлять! Сказал же Анненский, что «бесконечность только миг, дробимый молнией мученья». Вечность и миг — это уже не временные понятия и поэтому могут восприниматься в любой промежуток времени; все зависит от синтезирующего подъема созерцания.

Все на земле и все доступно человеку:
Ой, сосны красные, ой, звоны зарные,
Служите вечерю братьям!
Подайте, Сирены, ключи янтарные

К золоторжавым воротам.

У «Цветущего посоха» много недостатков, может быть, даже больше, чем позволено в наши дни для книги поэта с именем. Сергей Городецкий чаще рассказывает, чем показывает, есть восьмерки очень нескладные, есть и совсем пустые; есть ритмические недочеты — шестистопный ямб без цезуры после третьего слога, тот же шестистопный ямб, затесавшийся среди пятистопных; не редки общепрограммистические клише. Но ощущения, создавшие эту книгу, новы и победительны, и в эйдолологическом отношении она является ценным и крайне своевременным вкладом в поэзию.

В «Четках» Анны Ахматовой, наоборот, эйдолологическая сторона продумана меньше всего. Поэтесса не «выдумала себя», не поставила, чтобы объединить свои переживания, в центре, их какой-нибудь внешний факт, не обращается к чему-нибудь известному или понятному ей одной, и в этом ее отличие от символистов; но, с другой стороны, ее темы часто не исчерпываются пределами данного стихотворения, многое в них кажется необоснованным, потому что не доказано. Как у большинства молодых поэтов, у Анны Ахматовой часто встречаются слова: боль, тоска, смерть. Этот столь естественный и потому прекрасный юношеский пессимизм до сих пор был достоянием «проб пера» и, кажется, в стихах Ахматовой впервые получил свое место в поэзии. Я думаю, каждый удивлялся, как велика в молодости способность и охота страдать. Законы и предметы реального мира вдруг становятся на место прежних, насквозь пронизанных мечтою, в исполнение которой верил: поэт не может не видеть, что они самодовлеюще прекрасны, и не умеет осмыслить себя среди них, согласовать ритм своего духа с их ритмом. Но сила жизни и любви в нем так сильна, что он начинает любить самое свое сиротство, постигает красоту боли и смерти. Позднее, когда его дух, усталому быть все в одном и том же положении, начнет являться «нечаянная радость», он почувствует, что человек

может радостно воспринять все стороны мира, и из гадкого утенка, каким он был до сих пор в своих собственных глазах, он станет лебедем, как в сказке Андерсена.

Людам, которым не суждено дойти до такого превращения, или людям, обладающим кошачьей памятью, привязывающейся ко всем пройденным этапам духа, книга Ахматовой покажется волнующей и дорогой. В ней обретает голос ряд немых до сих пор существования, — женщины влюбленные, лукавые, мечтающие и восторженные говорят, наконец, своим, подлинным и в то же время художественно-убедительным языком. Та связь с миром, о которой я говорил выше и которая является уделом каждого подлинного поэта, Ахматовой почти достигнута, потому что она знает радость созерцания внешнего и умеет передавать нам эту радость.

Плотно сомкнуты губы сухие,
Жарко пламя трех тысяч свечей.
Так лежала княжна Евдокия
На сапфирной душистой парче.

И, согнувшись, бесслезно молилась
Ей о слепеньком мальчике мать,
И кликуша без голоса билась,
Воздух сияясь губами поймать.

А пришедший из южного края
Черноглазый, горбатый старик,

Словно к двери небесного рая,
К потемневшей ступеньке преник.

Тут я перехожу к самому значительному в поэзии Ахматовой, к ее стилистике: она почти никогда не объясняет, она показывает. Достигается это и выбором образов, очень продуманным и своеобразным, но главное — их подробной разработкой. Эпитеты, определяющие ценность предмета (как то: красивый, безобразный, счастливый, несчастный и т. д.), встречаются редко. Эта ценность внушается описанием образа и взаимоотношением образов. У Ахматовой для этого много приёмов. Укажу некоторые: сопоставление прилагательного, определяющего цвет, с прилагательным, определяющим форму:

... И густо плющ темнозеленый
Завил высокое окно.

или:

... Там малиновое солнце
Над лохматым сизым дымом...

Повторение в двух соседних строках, удваивающее наше внимание к образу:

... Расскажи, как тебя целуют,

Расскажи, как целуешь ты.

или:

... В снежных ветках чёрных галок,
Черных галок приюти.

Претворение прилагательного в существительное:
... Оркестр веселое играет ...

и т. д.

Цветовых определений очень много в стихах Ахматовой и чаще всего для желтого и серого, до сих пор самых редких в поэзии. И, может быть, как подтверждение неслучайности этого ее вкуса, большинство эпитетов подчеркивает именно бедность и неяркость предметов: протертый коврик, стоптанные каблуки, выцветший флаг и т. д. Ахматовой, чтобы полюбить мир, нужно видеть его милым и простым.

Ритмика Ахматовой служит могучим подспорьем ее стилистике. Пэоны и паузы помогают ей выделять самое нужное слово в строке, и я не нашел во всей книге ни одного примера ударения, стоящего на неударяемом слове, или, наоборот, слова, по смыслу ударного, без ударения. Если кто-нибудь возьмет на себя труд с этой точки зрения просмотреть сборник любого современного поэта, то убедится, что обыкновенно дело обстоит иначе. Для ритмики Ахматовой — характерна слабость и прерывистость дыхания. Четырехстрочная

строфа, а ею написана почти вся книга, слишком длинна для нее. Ее периоды замыкаются чаще всего двумя строками, иногда тремя, иногда даже одной. Причинная связь, которую она старается заменить ритмическое единство строфы, по большей части не достигает своей цели. Поэтессе следует выработать строфу, если она хочет овладеть композицией: Один непосредственный порыв не может служить основанием композиции. Вот почему Ахматова знает пока только последовательность логически развивающейся мысли или последовательность, в которой предметы попадают в круг зрения. Это не составляет недостатка ее стихотворений, но это закрывает перед ней путь к достижению многих достоинств.

По сравнению с «Вечером», изданным два года тому назад, «Четки» представляют большой шаг вперед.

Стих стал тверже, содержания каждой строки — плотнее, выбор слов — целомудренно-скупым, и, что лучше всего, пропала разбросанность мысли, столь характерная для «Вечера» и составляющая скорее психологический курьез, чем особенность поэзии.

Когда года два тому назад вышла первая книга Павла Радимова, на автора сразу возложили большие надежды, столько буйного задора, неожиданности в подходе к темам вложил он в свои «Полевые псалмы». «Земная риза» разочаровывает: по ней мы можем заключить, что имеем дело с поэтом, пожелавшим отмежевать себе небольшую область и дальше ее не высовывать носа. Таких поэтов, добровольно сузивших свое творчество, принято было называть стилизаторами. Я бы назвал их еще обиднее, потому что словно злой рок толкает их выбрать из всех поз самую слащавую и манерную. Поза, в которой заблагорассудилось застыть Павлу Радимову, это поза человека, благословляющего мир. Это, еще не плохо! Плохо то, что мир для него облеплен густым слоем сусального золота.

... Язык природы вдохновенной
Мне внятен, мудрый и простой,
И я душой своей нетленной
Сливаюсь с вечной красотой ...

сообщает он нам и этим выдает себя с головой. Язык природы действительно мудр, но совсем не прост, по крайней мере для человеческого чувства, и наше ощущение от мира никак не может уложиться в понятие красоты. Чтобы синтезировать таким образом, нужны слова тютчевские, громopodobные, синей молнией пронизывающие душу, а таких в словаре Радимова нет. Он гораздо приятнее, когда, сбрасывая картонную маску мудреца, как реалист описывает Башкирию, деревенские сценки, картины базара. Тут его цепкий глаз схватывает наряду с ненужным и нужное, яркую деталь, забавную аналогию. И его описания оживляет чисто-русская, даже народная, лукавая насмешливость. Хорошо читать его длинную поэму в гекзаметрах «Попадуду», историю только что окончившего семинариста, едущего с отцом по соседним приходам выбирать себе невесту. Ни на минуту не волнует она читателя, но он все время чтения слышит запах травы и лип, внимает стрекозам, «благовесту и пристойным речениям на букву «о» и любит всех этих скромных поповен с русыми косами в руку толщиной.

...Словно заря, выходя в небеса золотые, играет
Светлой улыбкой лучей на зеленом лугу и на дальнем
Лесе таинственно-синем, — так Маша к гостям появилась,
Вызвав у Федора видом прелестным волнующий трепет
И заставляя отца Александра с челом просветлевшим

Громко воскликнуть: «Ай, дочка у вас, королева, царевна!...»

У реализма есть много средств очаровывать душу, но ему нечего сказать, некуда позвать.

... О, кот, блуждающий по крыше,
Твои мечты во мне поют!..

... автор «Горницы» Георгий Иванов дорос до самоопределения. Подобно Ахматовой, он не выдумывал самого себя, но психология фланёра, охотно останавливающегося и перед пестро размалеванной афишей и перед негром в хламиде красной, перед гравюрой и перед ощущением, готового слиться с каждым встречным ритмом, слиться на минуту без всякого удовольствия или любопытства — эта психология объединяет его стихи. Он не мыслит образами, я очень боюсь, что он никак не мыслит. Но ему хочется говорить о том, что он видит, и ему нравится самое искусство речи. Вот почему его ассонансы звучат, как рифмы, свободные размеры, как размеры строго метрические. Мир для него распадается на ряд эпизодов, ясных, резко очерченных, и если порою сложных, то лишь в Понсор-дю-Терайлевском духе. Китайские драконы над Невой душат случайного прохожего, горбун, муж шансонеточной певицы, убивает из ревности негра, у уличного подростка скрыт за голенищем финский нож ... Конечно, во всем этом много наивного романтизма, но есть и инстинкт созерцателя, желающего от жизни прежде всего зрелища.

Стих Георгия Иванова — соединение эпической сухости с балладной энергией. Вот, например, отрывки из стихотворения

«Осенний фантом»:

Отчаянною злостью
Перекося лицо,
Размахивая тростью,
Он вышел на крыльцо ...
... Разбрызгивая лужи, —
По улицам шагал,
Одно другого хуже
Проклятья посылал...
... А мог бы стать счастливым,
Веселым болтуном,
Бесчинствовать за пивом,
Не зная об ином.
Осенний ветер — грубым
Полетом тучи рвал,
По водосточным трубам
Холодный дождь бежал.
И мчался он со злостью,
Намокший ус крутя,
Расщепленную тростью
По лужам колотя.

Можно опасаться, что Георгию Иванову наскучит быть только поэтом и захочется большего размаха, прозаического повествования. Но и в этом случае мы должны запомнить его, как талантливого адепта занимательной поэзии, поэзии приключений, насадителем которой у нас был в своих стихах Всеволод Крестовский — традиция редкая, но заслуживающая всяческого внимания, хотя бы уже, потому, что ее провозвестником был Жуковский.

Первая книга стихов Владислава Ходасевича вышла в 1908 году, вторая только теперь: И за шесть лет ему захотелось собрать только тридцать пять стихотворений. Такая скупость очень выгодна для поэта. Мы не привыкаем ни к его мечте, ни к его интонациям, он является к нам неожиданный, с новыми интересными словами, и не засиживается долго, оставляя после себя приятную неудовлетворённость и желание новой встречи. Такими были и Тютчев, и Анненский, а как их любят!

Ходасевич имеет право быть таким милым гостем. Он не скучен; до такой степени не. скучен, что даже не парадоксален. Когда с ним не соглашаешься и не сочувствуешь ему, то все-таки веришь» и любишься. Правда, часто хотелось бы, чтобы он говорил увереннее и жесты его были свободнее. Европейец по любви к деталям красоты, он все-таки очень славянин по какой-то особенной равнодушной усталости и меланхолическому скептицизму. Только надежды или страдания могут взволновать такую душу, а Ходасевич добровольно, даже с некоторым высокомерием, отказался и от того, и от другого:

Увы, дитя! Душе неуголенной
Не снишься ль ты невыразимым сном?
Не тенью ли приходишь омраченной,
С букетом роз, кинжалом и вином?
Я каждый шаг твой зорко стерегу.
Ты падаешь, ты шепчешь, — я рыдаю,
Но горьких слов расслышать не могу
И языка теней не понимаю.

В стихах Ходасевича, при несколько вялой ритмике и не всегда выразительной стилистике, много внимания уделено композиции, и это-то и делает их прекрасными. Внимание читателя следует за

поэтом легко, словно в плавном танце, то замирает, то скользит, углубляется, возносится по линиям, гармонично заканчивающимся и новым для каждого стихотворения. Поэт не умеет или не хочет применить всю эту энергию ритмического движения идей и образов к созиданию храма нового мироощущения, он пока только балетмейстер, но танцы, которым он учит — священные танцы;

Жан Шюзвиль, выпустивший в Париже в своих переводах «Антологию русских поэтов», ограничил свою задачу последним периодом, русской поэзии, от Вл. Соловьева до Алексея Н. Толстого. В книгу вкрался только один до крайности досадный пробел: нет Сергея Городецкого, и роль представителя народных мотивов в русской поэзии отведена Алексею Н. Толстому, бывшему в зависимости, во все течение своей краткой поэтической карьеры, от того же Городецкого.

Но, несмотря на этот промах, книгу надо приветствовать не только, как первую вполне серьезную попытку ознакомить Францию с нашей поэзией, но и как антологию, по подбору имен и произведений не имеющую себе равных в России. Каждому поэту предпослана статья, интересно и достаточно осторожно оценивающая свойства его творчества и его положение в литературе. И легко помириться с тем, что Брюсов в переводе стал звучать, как Вьеле-Грифэн, что Блок оказался очень похожим на Метерлинка. Переводчик сам поэт (его книга стихов «La Route poudroyée» вышла несколько лет тому назад), и нет ничего удивительного, что он ловит соответствия чужих ритмов с родными даже там, где это соответствие лишь мнимое. Особенно его надо поблагодарить за смелость, с какою он заменяет рифму ассонансом, стремясь точно передать образ, выразить особенность речи. Читая эту книгу, чувствуешь, как что-то прибавляется к прежнему представлению о поэтах, и начинаешь верить парадоксу, что для того, чтобы понять вполне какого-нибудь поэта, надо его прочесть переведенным на все языки.

Как хорошо звучат трубы Вячеслава Иванова:

Hier encore l'assaut des titans
Ruait les colonnes guerrieres
Dont les larges flancs palpitants
Craquaient sous l'essieu des tonnerres

или удивительно переданная-нежность Сологуба:

Elisabeth, Elisabeth,
Entends mon voeu!
Je meurs, je meurs, Elisabeth,
Je suis en feu.
Muette, hélas! Ta voix, muette;
En vain je prie;
Elle est bien loin, Elisabeth,
Dans sa patrie...

и, наконец, веселое лукавство М. Кузмина:

— «Julie, a quoi bon cet aveu?
N'est-ce point assez qu'un tel feu
Vous cause mille ardeurs maudites».
— «Oui. Mais j'ai vu le camelia
Qui, hier, au bal, vous rallia
Tel coup d'oeil. — Vous y repondites!
— «J'en jure, par tous mes aieux,

Que je n'en veux qu'a vos beaux yeux
Aveugles — Et fi d'Amanda!»

Библиография крайне неполна и для некоторых поэтов доходит только до 1910 года. Предисловие Валерия Брюсова, сжатое и содержательное, не давая русскому читателю ничего нового, прекрасно объяснит иностранцу положение русской поэзии в ее недавнем прошлом. Что это уже прошлое, думает и Жан Шюзвиль, который напечатал в «Mercure de France» (1 ноября 1913 г.) интересную, но грешащую крайней неосведомленностью, статью о новейшей русской поэзии.

М. Левберг, Т. Чурилин и др.

- Мария Левберг. Лукавый странник. П., 1915. Ц. 60 к.*
Л. Берман. Неотступная свита. П., 1915.
Михаил Долинов. Радуга. П., 1915. Ц. 75 к.
Александр Корона. Лампа Аладина. П., Ц; 1 р. 25 к.
Чролли. Гуингм. П., 1915. Ц. 25 к.
Анатолий Пучков. Последняя четверть луны. П., 1915. Ц. 1 р.
Тихон Чурилин. Весна после смерти. М., 1915.
Гр. А. А. Салтыков. По старым следам. П., 1915. Ц. 1 р. 25 к.
Князь Г. Гагарин. Стихотворения. П., 1915.
Владимир Прусак. Цветы на свалке. П., 1915. Ц. 1 р.

Стихи Марии Левберг слишком часто обличают поэтическую неопытность их автора. В них есть почти все модернистические клише, начиная от изображения себя, как рыцаря под забралом, и кончая парижскими кафе, ресторанами и даже цветами в шампанском. Приблизительность рифм в сонетах, шестистопные строчки, вдруг возникающие среди пятистопных, — Словом, это еще не книга, а только голос поэта, заявляющего о своем существовании.

Однако, во многих стихотворениях чувствуется подлинно поэтическое переживание, только не нашедшее своего настоящего выражения. Материал для стихов есть: это — энергия в соединении с мечтательностью, способность видеть и слышать и какая-то строгая и спокойная грусть, отнюдь не похожая на печаль.

...Я вышел как-то из дома,
Без взрослых, совсем один.
Со мною встретились гномы

В саду у пестрых куртин.

Все с ветками темной ели,
И только один с жезлом;
Они смеялись и пели,
И звали меня в свой дом.

Так звонко они смеялись,
Как будто им было смешно,
Смешно, что они притворялись
Веселыми очень давно...

Эти и последние в книге стихи показывают, что Мария Левберг начинает учиться овладевать своим материалом с тем сознательным упорством и бессознательной удачей, какие даются в удел только поэтам.

Л. Берман в своей исключительно приятно изданной книге является гораздо более совершенным поэтом. У него есть свое мироощущение, скептицизм в применении к повседневности, переходящий в высших планах в совестливость духа. Ничего совсем плохого в книге нет, очень многие строфы радуют своей неожиданностью, точностью и певучестью. Внушает тревогу только отсутствие своих тем, достаточно ярко очерченных, значительных переживаний, ощущения трагической обреченности искусству. Поэт

довольствуется интересным сопоставлением, удачным эпитетом, звонкой строкой, чтобы из этого сделать стихотворение:

Ты часто поздно над Невой
Проходишь поступью усталой;
Тоска нескромной синевой
Обводит глаз твоих провалы.
Не поднимая головы,
Следишь в раздумьи молчаливом,
Как туфель черные тесьмы
Тройным сплетаются извивом.
Принять ли подлинно за ложь
Твои небрежные признанья,
Что восемь жизней ты живешь,
Храня о всех воспоминанья?..

Будем надеяться, что некоторая бледность стихов Л. Бермана происходит только от благородной неуверенности в своих силах и желания какой бы то ни было ценой в каждом случае одерживать победу над темой.

У Михаила Долинова есть предвзятая мысль — писать, как писали французские поэты XVIII века и их русские эпигоны. Всегда подозрительно, когда поэт хочет быть не самим собой, а кем-то иным. Невольно думается, что у него нет своих заветных мыслей, впервые рожденных сочетаний слов. В лучшем случае, вместо поэзии получается искусное рукоделие, но обыкновенно Муза, присутствующая при создании каждой ритмической речи, мстит пренебрегшему ею каким-нибудь особенно обидным способом. Так вышло и в данном случае. М. Долинов бесспорно культурен, умеет писать стихи, но он какой-то Епиходов поэзии, и неудача — она такая

же крылатая, как ее сестра, удача — преследует его на каждом шагу, заставляя совершать ряд неловкостей:

Нагорный ключ благословенной лени!
Я преклонил косматые колени...

...и лишь затем выясняется, что разговор идет не о человеке, а о фавне.
Я заколдован небылицами,
Я вижу сон по воле Феба:
Как будто розы стали птицами
И быстро улетели в небо!

...в этой совсем не плохой строфе слово «быстро» вызывает остро-комический и, увы, не предусмотренный поэтом эффект.

Увы, не помню майской даты,
Весь день валяюсь, как чурбан...
Твой белый мрамор розами увит,
И цепью связаны четыре тумбы...

Я совсем не выбирал, и почти в каждой строфе есть что-нибудь подобное. И в этом море промахов тонут действительно удачные строфы, показывающие, что не поэтом назвать Долинова нельзя:

...Или в сырой тени боскетов,
С любимой девушкой вдвоем,
Читает признанных поэтов,
Глядясь в глубокий водоем...

Книга Александра Короны прежде всего производит впечатление большой беззастенчивости. Называется она «Книгою песен». В первых же двух стихотворениях знаменитая пушкинская рифма «Зарема-гарема» повторяется пять раз. В песнях Суламифи переложения из «Песни-Песней» смешаны с собственными стихотворениями. Почти все остальное слишком откровенно навеяно Пьером Луисом и «Александрийскими песнями» Кузмина. Эпитеты случайны и неряшливы, о любви к звуковой стороне слова нет и помину, и все-таки там, где поэт выходит за пределы надуманных тем о свободной любви и смелых морях, он обнаруживает, если не индивидуальность, то во всяком случае талант:

Нарцисс

Почему, влюбленный юноша,
Ты стремишься к берегам реки,
Где холодный ветер, в час полуденный,
Залетает в тростники?
Почему, влюбленный юноша,
К одиночеству склоняясь, ты спешишь,
Неуклонно к одиночеству
С птицей легкою летишь?
Почему, склоняясь в одиночестве

Над водой прозрачною, кого-то ждешь?
В непонятное влюбленный юноша,
Ты поешь и не поешь.

Это стихотворение показывает, что «певучая сила» у Александра Короны есть, но она появляется только там, где он не заставляет ее служить чужим образам и мыслям.

В стихах Чролли есть и легко достижимая певучесть, и эффективность, но приблизительность эпитетов и условно-красивые образы. Они безусловно стоят на среднем уровне того, как можно теперь писать стихи. Однако, из этого не следует, что так пишут многие. Одни ценою частых неудач стремятся к большему своеобразие и значительности, другие, не будучи в силах достичь и этого уровня, ударяются в крайность новых течений, чтобы хоть как-нибудь замаскировать свое бессилие. Стихи Чролли совсем не плохи, они только безнадежно неинтересны, как что-то уже давно слышанное, и не от Брюсова или Блока, а от их случайных подражателей. Таким поэтам, как Чролли, надо ждать какого-нибудь сильного потрясения, большой радости или печали, многозначительной встречи, чтобы их косный язык научился своим словам, чтобы их скованная душа создала себе действительно дорогой ей мир, А до тех пор их удел — ученически-правильные перепевы, как например:

Приплывть корабля

Его пьянил восторг открытий и падений,
И бурь, и битв, и бед в неведомом краю,
И в море звал его покою чуждый гений,

И дерзко вспенил он покорную струю.
О, что за смертный бой, какие стоны, скрипы,
Треск мачт и парусов он в безднах пережил,
Последние мольбы, задушенные хрипы
И яростный напор неукротимых сил!

Анатолий Пучков — отличный образчик не-поэта. Ему решительно нечего сказать, и он путается в словах и ритмах, как в каких-нибудь крепких тенетах. В его — стихах трудно разобрать, где кончается метафора, где начинается недоразумение. Самые редкие, самые звучные рифмы в них становятся тусклыми, как «розы-грёзы». В книге часто встречаются футуристические словечки, один из отделов определен, как вторая тетрадь «Русских символистов». Но не будем гадать, кто он, футурист или символист. Его стихи вне этих определений, потому что, прежде всего, не принадлежат к поэзии.

Стихи Тихона Чурилина стоят на границе поэзии и чего-то очень значительного, и увлекающего. Издавна повелось, что пророки вкладывают в стихи свои откровения, моралисты — свои законы, философы — свои умозаключения. Характерен факт, что почти все сумасшедшие начинают писать стихи. Всякое ценное или просто своеобразное мироощущение стремится быть выраженным именно в стихах. Причины этого было бы слишком долго выяснять в этой короткой заметке. Но, конечно, это стремление в большинстве случаев не имеет никакого отношения к поэзии.

Тихон Чурилин является счастливым исключением. Литературно он связан с Андреем Белым и — отдаленнее — с кубо-футуристами. Ему часто удается повернуть стихи так, что обыкновенные, даже истертые слова приобретают характер какой-то первоначальной дикости и новизны. Тема его — это человек, вплотную подошедший к сумасшествию, иногда даже сумасшедший. Но в то время, как

настоящие сумасшедшие бессвязно описывают птичек и цветочки, в его стихах есть строгая логика безумия и подлинно бредовые образы.

Побрили Кикапу — в последний раз.
Помыли Кикапу — в последний раз.
С кровавою водою таз
И волосы его
Куда-с?
Ведь вы сестра?
Побудьте с ним хоть до утра...

Тема самоубийства, как возможность уйти от невыразимого страдания жизни, тоже привлекает поэта. Ей он обязан лучшим стихотворением в книге.

Конец клерка

Перо мое, пиши, пиши,
Скрипи, скрипи в глухой тиши.
Ты, ветер осени, суши
Соль слез моих — дыши, дыши.
Перо мое, скрипи, скрипи.
Ты, сердце, силы все скрепи.
Скрепись, скрепись. Скрипи, скрипи,
Перо мое, мне вещь купи.
Веселый час и мой придет —
Уйду наверх, крошечный крот,
И золотой, о злой я мот
Отдам — и продавец возьмет.

Возьму и я ту вещь, возьму,
Прижму я к сердцу своему.
Тихонько, тихо спуск сожму,
И обрету покой и тьму.

Хочется верить, что Тихон Чурилин. останется в литературе и применит свое живое ощущение слова, как материала, к менее узким и специальным темам.

Князь Г. Гагарин — это какой-то усовершенствованный Ратгауз. Неужели же наряду с другими традициями существует традиция бездарности, бессилия умственного и поэтического? И неужели эта традиция продолжает выдавать себя за какую-то пресловутую «старую школу»?

У князя Г. Гагарина стих певучее, темы разнообразнее, чем у его прототипа, но так же главные части каждого предложения составляют совершенно пустые по содержанию метафоры. Никакой внутренней связи между словами нет, они держатся только потому, что напечатаны одно за другим. Запомнить их возможно только, если закрыть уши ладонями и зубрить, зубрить, как когда-то зубрили гимназисты. А ведь известно, что легкая запоминаемость стихов — один из бесспорнейших признаков их достоинства.

Мысли мои — беспокойное море;
С грянями жизни в немолчном раздоре
Бьется и стонет прибой.
Скалы нагие, бесплодные кручи,
Вы породите мне отклик созвучий,

Отклик пучины морской.

Я привел это стихотворение целиком, чтобы меня не упрекнули в голословности.

Гр. А. А. Салтыков, должно быть, очень приятный собеседник. Он много читал, путешествовал, бесспорно учен. В крайнем случае, мы могли бы от него ждать книги путевых впечатлений, исследования о древне-италийской религии, наконец, даже повести, милой своей старомодной сентиментальностью. Но ему совсем не следует писать стихи. Он беспомощно путается в размерах и рифмах, его выражения неловки, и мысли жидки в стальной броне сонетов, его излюбленной формы. Он не может обходиться без клише, и его клише — самые истертые, самые унылые.

...У берега лишь шум... пустынно; одинока,
Тиха морская даль... Плывут туманы там,
И море и земля задумались глубоко;
Ривьера светлая отдалась тихим снам.

Кажется, трудно достичь большей меры неблагозвучности речи и невыразительности образа.

Наиболее интересный отдел в книге, «Святой год», написанный в форме сильно упрощенного венка сонетов, посвящен описанию религиозного значения двенадцати месяцев. Но для чего-то автор заставляет их рекомендоваться самим, что всегда несколько комично.

К тому же рекомендуются они на какой-то дикой помеси русского и латинского:

«Я — Juno Sospita, я — Juno Populona...
Inturna Януса и вместе Dea bona.
Я Марса Nerio, я Fauna ранних дней»...

Никакой комментарий не заставит такие стихи показаться поэзией. Книга гр. А. А. Салтыкова — недоразумение, произошедшее от того, что у нас так мало понимают сущность и пределы поэзии.

Если вспомнить андреевский рассказ «В тумане», нам многое прояснится в стихах Владимира Пруссака. Без этого непонятно, почему он ломается, представляя то сноба скверного пошиба а la Игорь Северянин, то опереточного революционера, провозглашающего, что искусство выше жизни, и наполняющего свои стихи именами любимых авторов. Почему он не пишет о продуманном, а не о придуманном, если хочет быть поэтом, а не флибустьером в поэзии — а, кажется, он действительно этого хочет? Помимо неврастеничности, жидкости и слабости духа, неспособности выбирать и бороться за выбранное, качеств, общих с героем Андреева, у Владимира Пруссака есть как будто мысль, очень, распространенная у молодых поэтов и крайне для них губительная — желание быть не таким, как другие, пусть мельче и пошлее, только не как другие. Но, увы, только пройдя общий для всех людей путь, можно обрести свою индивидуальность, и нет такого смрадного закоулка мысли, где бы уже не сидел какой-нибудь шевелящий усами мыслитель-таракан.

Свалка? — сколько угодно свалок в литературе. Обольщение гимназисток — и столько-то гимназисток не наберется, сколько их

обольщали в стихах и прозе. Веселые прогулки с проститутками воспевались сотни раз. Все это кажется новым только от того, что легко забывается. Каких-нибудь три-четыре года, как появился эго-футуризм, а каким старым и скучным он уже кажется. Владимиру Пруссаку надо сперва рассеять в своих стихах туман шаблона, чтобы о нем можно было говорить, как о поэте.

Г. Адамович, Г. Иванов, М. Лозинский, О. Мандельштам

Георгий Адамович. Облака. Стихи. Изд. Гиперборей, П., 1916. Ц. 1 р.

Георгий Иванов. Вереск. Вторая книга стихов. Изд. Альциона, П., 1916. Ц. 1 р. 25 к.

М. Лозинский. Горный ключ. Стихи. Изд. Альциона, П., 1916. Ц. 1 р. 25 к.

О. Мандельштам. Камень. Стихи. Изд. Гиперборей, П., 1916. Ц. 1 р. 25 к.

В своей первой книге «Облака» Георгий Адамович является поэтом, во многом неустановившимся. Ему не хватает ни технического опыта, ни навыка угадывать, когда чувство созрело для воплощения. В книге есть и совсем незначительные стихотворения, и стихотворения, которые спасает один блестящий образ, одна удачная строфа. Однако, везде чувствуется хорошая школа и проверенный вкус, а иногда проглядывает своеобразие мышления, которое может вырасти в особый стиль и даже мировоззрение.

Я говорю сейчас о даре кстати расцветить грубую, серую ткань повседневных переживаний и впечатлений золотыми нитями легенды. Слыша граммофон, от которого кажется, что грустит околоточный и у попадьи ноют зубы, поэт вспоминает, «как, услышав ночной гудок, троянские суда отплыли с добычей дивной на восток». В бледном, без всякого развития, типично-юношеском стихотворении рассказывая, что он куда-то плывет, не по реке или по морю, а скорее всего по жизни, поэт вдруг восклицает: «Иль чудная лодка станет у золотых Вавилонских стен».

Но он не любит холодного великолепия эпических образов, он ищет лирического к ним отношения и для этого стремится увидеть их просветленными страданием. Чтобы сказать о сиринах, ему надо пожалеть их, безголосых:

Стоцветными крутыми кораблями
Уж не плывут по небу облака,
И берега занесены песками,
И высохла стеклянная река.

Но в тишине еще синеют звезды,
И вянут затонувшие венки,
Да у шатра разрушенного мерзнут
Горбатые седые старики.

И сиринам, уж безголосым, снится,
Что из шатра, в шелках и жемчугах,
С пленительной улыбкой на устах,
Выходит Шемаханская царица.

Этот звук дребезжащей струны — лучшее, что есть в стихах Адамовича, и самое самостоятельное.

О последнем я упомянул потому, что в книге порой встречаешь перепевы строчек Ахматовой, а для одного стихотворения пришлось даже взять эпиграф из «Баллады» Иннокентия Анненского, настолько они совпадают по образам.

Новая книга Георгия Иванова распадается на два отдела: собственно «Вереск» и стихи из книги «Горница». Я займусь только первым, так как о «Горнице» уже говорилось на страницах «Аполлона».

У «Вереска» есть объединяющая его задача — желание воспринимать и изображать мир, как смену зрительных образов. И стремление к красивости неизбежно приводит поэта к ретроспективизму и описанию произведений искусства. Читая его, мы точно находимся в антикварной лавке. Вот старый портрет прапрадеда Василя, грубый, ученически-плоской работы, годный лишь для воспроизведения в «Столице и Усадьбе» (таково же и стихотворение). Ватный паяц с ватным псом. Бисерный кисет — и автор дает точное, как в каталоге, его описание. «Кофейник, сахарница, блюдце» и т. д. — словом, целый сервиз, причем поэт подробно перечисляет, кто и как из него пил. И наконец — альбом старинных цветных литографий, которые так приятно рассматривать, и непременно в лупу. Одна непохожа на другую, одна неожиданней другой, и все радуют напоминанием о жизни и природе, вполне уложившихся в линии и краски. В этих своих произведениях Георгий Иванов показывает себя и умелым мастером стиха, и зорким наблюдателем. Он умеет из мелких подробностей создать целое и движением стиха наметить свое к нему отношение:

Как хорошо и грустно вспоминать
О Фландрии неприхотливом люде:

Обедают отец и сын — а мать
Картофель подает на плоском блюде.

Зеленая вода блестит в окне,
Желтеет берег с неводом и лодкой.
Хоть солнца нет, но чувствуется мне
Так явственно его румянец кроткий.

Неяркий дух над жизнью трудовой,
Спокойной и заманчиво нехрупкой —
В стране, где воздух, пахнувший смолой,
И рыбаки не расстаются с трубкой.

Стихи Георгия Иванова пленяют своей теплой вещностью и безусловным с первого взгляда, хотя и ограниченным, бытием.

Однако, есть не только стихи, есть и поэт. И так грустно не встречать в «Вереске» прежних милых и простых песенок, слегка «под Верлена», читая которые не знаешь, ощущение ли так легко оковывается ритмом, или ритм сам порождает ощущение, в то время как рифмы звенят словно хлопанье детских ладошек в такт незатейливой пляске. Три любовные стихотворения конца книги, очень в кузминской манере, нисколько не поправляют дела. Что это? Почему поэт только видит, а не чувствует, только описывает, а не говорит о себе, живом и настоящем? Ведь он по-прежнему слышит

ритм, эту творящую волю стиха. Пример — великолепное и редкое сочетание ямбов и хориямбов в следующем стихотворении:

Уж рыбаки вернулись с ловли,
И потускнели валуны,
Лег на соломенные кровли
Розово-серый блеск луны.

Насторожившееся ухо
Слушает медленный прибой:
Плещется море мерно, глухо,
Словно часов старинный бой.

И над тревожными волнами
В воздухе гаснущем, бледна —
За беспокойными ветвями
Приподнимается луна.

Мне хотелось бы закончить этот краткий очерк вопросом, для того чтобы поэт ответил мне на него своей следующей книгой. Это не предсказание. У меня нет оснований судить, захочет ли и сможет ли Георгий Иванов серьезно задуматься о том, быть или не быть ему| поэтом, то есть всегда идущим вперед.

«Горный ключ» — хорошее название для книги М. Лозинского, потому что она так же однородна, так же идет из глубины, но ничего об этой глубине не рассказывает ... М. Лозинский напряженно и страстно старается осознать свой очень своеобразный и уединенный мир, и его стихи — только черновые записи, помогающие ему при этой работе.

Они ждут читателя с той же судьбой, которому покажется важным и нужным разобраться в них, как в истрепанной рукописной карте далекого острова, полной кляксами и помарками. Такие выражения, как «седой покров испепеленного былого», «свет безответных знамений», «в неизъяснимый град слагаемого строя», «пепел мгновений», «клинок блеснувшей боли» — все это наспех придуманные, условные знаки для обозначения, может быть, подлинных переживаний и прежде всего нуждаются в переводе.

Эта мысль, что о таинственном надо говорить таинственно, о неведомом — в неведомых доселе сочетаниях слов, роднит М. Лозинского с некоторыми нашими поэтами-символистами: М. Волошиным, Ю. Балтрушайтисом, Вл. Гиппиусом.

Однако, расшифровав криптограммы Лозинского, видишь, что не потерял времени даром. То, о чем он говорит, значительно и прекрасно; и подвиг, который он только пытался совершить — подвиг высокий. Он хотел вспомнить «невспоминаемое слово», и порою мы действительно верим, что оно уже мучило его губы;

Терялись луг и небеса
Во влажной мгле и убеленной.
Я слышал женщин голоса,
Слабеющие удаленно.

Все было чувству моему
Так недосказанно-знакомо,
Как будто я сейчас пойму,
Что было раньше, где-то дома...

или:

Я сегодня целый день
Слышал голос пчел незримых,
Точно пламенную сень
Кружев, зноем шевелимых.

...

Много слов и песен есть
Для сердец, лучам послушных.
Им слышна о дальнем весть,
Тишина лугов воздушных ...

Становится постепенно ясным, почему Лозинский, как поэт, лишен памяти зрительной и слуховой. Он так упорно напрягает свою память, припоминая райские напевы и воздушные луга, что ему

некогда, да и не хочется, вслушиваться в земные звуки, вглядываться в земные вещи. Наша жизнь для него темница» и он не достаивает ее даже осуждения, а только пристально смотрит вверх, и его усталому от напряжения взгляду неясно мелькают порой фантомы голубого неба и ослепительных лучей.

Это приводит его к романтической надменности, и почти каждое его стихотворение можно выдать за монолог Манфреда, Люцифера, Каина и прочих пышных масок позднего романтизма. Не обходится дело и без более новых литературных реминисценций, главным образом из Бальмонта, и «Песнь о кораблях» напоминает «Мертвые корабли».

О. Мандельштама уже около десяти лет знают и ценят в литературных кругах. Но только что вышедший «Камень» является единственной его книгой, потому что маленькая брошюра под тем же названием быстро разошлась и почти не отражала сложных путей творчества ее автора.

Прежде всего важно отметить полную самостоятельность стихов Мандельштама; редко встречаешь такую полную свободу от каких-нибудь посторонних влияний. Если даже он наталкивается на тему, уже бывшую у другого поэта (что случается редко), он перерабатывает ее до полной неузнаваемости. Его вдохновителями были только русский язык, сложнейшим оборотам которого ему приходилось учиться, и не всегда успешно, да его собственная видящая, слышащая, осязающая, вечно бессонная мысль.

Эта мысль напоминает мне пальцы ремингтоньстки, так быстро летает она по самым разнообразным образам, самым причудливым ощущениям, выводя увлекательную повесть развивающегося духа.

Первый период творчества Мандельштама, приблизительно с 1908 по 1912 год, проходит под знаком символизма, поскольку это зыбкое слово объясняет нам что-то. Поэт стремится к периферии сознания, к довременному хаосу, в царство метафоры, но не гармонирует его своей волей, как это делают верующие всех толков, а только испуган несоответствием между ним и собою. «Silentium» с его колдовским призыванием до-бытия — «останься пеной Афродита, и, слово, в музыку вернись» — не что иное, как смелое договаривание верленовского «L'Art poetique». Он чувствует в таинственном подлинную опасность для своего человеческого «я» и боится ее звериным страхом:

Что если, над модной лавкою
Мерцающая всегда,
Мне в сердце длиной булавкою
Опустится вдруг звезда?

У него даже метафора «О, маятник душ строг / Качается глух, прям» приобретает почти зоологическое бытие. Однако, он еще не зоркий, он живет точно в полусне и так верно сам определяет свое состояние восклицанием:

Неужели я настоящий,
И действительно смерть придет?

Перелом совершается в стихотворении:
Нет, не луна, а светлый циферблат

Сияет мне, и чем я виноват,
Что слабых звезд я осязаю млечность?

И Батюшкова мне противна спесь:
Который час, его спросили здесь —
А он ответил любопытным: вечность!

С этой поры поэт становится адептом литературного течения, известного под названием акмеизма. Он» прекрасно использовал знание, что ни один образ не имеет самостоятельного значения и нужен лишь затем, чтобы как можно полнее выявить душу поэта. Теперь он говорит о своей человеческой мысли, любви или ненависти и точно определяет их объекты. Силой вещей, как горожанин, он стал поэтом современного города, хотя и не дивится, как заезжий пошехонец, автомобилям и трамваям и, заходя в библиотеку, не вздыхает, о том, сколько написали люди, а прямо берет нужную книгу.

Встречные похороны, старик похожий на Верлена, зимний Петроград, Адмиралтейство, дворники в тяжелых шубах — все приковывает его внимание, рождает в нем мысли, такие разнообразные, хоть и объединенные единым мироощущением.

Все для него чисто, все предлог для стихотворения: и прочитанная книга, содержание которой он по-своему пересказывает («Домби и сын»), и лубочный романтизм кинематографических пьес («Кинематограф»), концерт Баха, газетная заметка об имябожцах, дачный теннис и т. д., и т. д.

Хотя все-таки он чаще всего думает об архитектуре, о твердых парижской Notre-Dame и Айя-Софии, и это — жадный взгляд ученика на творение мастера, ученика, смеющего воскликнуть: «Из тяжести недоброй и я когда-нибудь прекрасное создам».

Но у человека есть свойство все приводить к единству; по большей части он приходит этим путем к Богу. О. Мандельштам пришел к кумиру — его, любившего реальность, но не забывшего своего трепета перед вечностью, пленила идея Вечного Города, цезарский и папский Рим. Туда несет он усталые от вечных блужданий мечты и оттуда слышит архангельский хор, провозглашающий Славу в Вышних Богу и на земле мир и в человецех благоволение:

...И голубь не боится грома,
Которым церковь говорит:
В апостольском созвучьи:
Кота! Он только сердце веселит.

Я повторяю это имя
Под вечным куполом небес,
Хоть говоривший мне о Риме
В священном сумраке исчез!

Однако, и Рим — только этап в творчестве Мандельштама, только первый пришедший в голову символ мощи и величественности

творческого духа. Поэт уже находит менее общие, более действенные образы для выражения того же чувства:

...Театр Расина! Мощная завеса
Нас отделяет от другого мира;
Глубокими морщинами волнуя,
Меж ним и нами занавес лежит:
Спадают с плеч классические шали,
Расплавленный страданием, крепнет, голос,
И достигает скорбного закала
Негодованием раскаленный слог...

Я опоздал на празднество Расина!

...

Все это касается проблем художественного восприятия. Проблемы художественного творчества намечаются в глубоких и прекрасных стихотворениях: «Отравлен хлеб и воздух выпит» и «Я не слышал рассказов Оссиана», не считая более раннего «Отчего душа так певуча».

Я наметил только некоторые линии в творчестве О. Мандельштама, но думаю, что и этого довольно, чтобы показать, с каким значительным и интересным поэтом мы имеем дело. В «Камне» есть погрешности, слабые и запутанные стихотворения,

режущие ухо ошибки против языка, но об этом не хочется ни думать, ни говорить при чтении такой редкой по своей ценности книги.

М. Струве. Стая.

Вот стихи хорошей школы. Читая их, забываешь, что М. Струве — поэт молодой и что «Стая» — его первая книга. Уверенность речи, четкость образов и стройность композиции заставляют принимать его стихи без оговорок. Об отсутствии у него большого поэтического опыта можно догадаться только по косвенным признакам. Во-первых, почти все стихи написаны ямбом. Слов нет, ямб прост, подвижен, звучен, с его помощью поэту хорошо гранить мысль, как алмаз на колесе. Но то, что все темы и порывы чувства легко укладываются в ямб, показывает их однообразие. Поэт еще не услышал хореических скрипок, дактилического гонга, анапестического колокола и. ритма священных плясок, присущего амфибрахию; у него нет слов, которые необходимо подчеркнуть в паузных размерах.

Затем опять-таки большинство стихотворений начинается описанием природы, упоминанием о каком-нибудь предмете. Лирическое волнение слишком слабо, чтобы вырваться непосредственно, оно ищет повода, почти оправдания. Кроме того, слишком мало тем затронуто в этой книге. Впечатления от пейзажей, четко очерченные, несколько бедны, может быть именно от этой их четкости и бесспорности. Тема больной совести, одна из любопытнейших традиций русской литературы, идущая от Некрасова и Достоевского к Леониду Андрееву, интереснее, но М. Струве пока не нашел своего разрешения поставленных ею вопросов.

Все вышесказанное не может служить ни упреком, ни предостережением. Каждый поэт развивается по им самим созданным, или, вернее, с ним родившимся законам, и торопливость здесь бывает прямо вредна. Вспомним, что глубокие реки всегда имеют медленное течение.

Константин Ляндау. У темной двери

Эта книга — книга человека, изощенного в культуре стиха, углубленного в самого себя, думающего, грустящего, мечтающего, но едва ли поэта. Ведь поэт всегда господин жизни, творящий из нее, как из драгоценного материала, свой образ и подобие. Если она оказывается, страшной, мучительной или печальной, значит, таковой он ее захотел. Даже загадкам жизни поэт радуется, как наездник резким скачкам коня.

Для Ляндау все непонятно или неясно: вопросительных знаков в его книге больше, чем во всякой другой. Что он может, сообщить миру, он, спрашивающий даже, отчего «томительна усталость совершенного греха?» Ведь это предел неумения творчески разбираться в жизни. «Ходить, как призрак неживой» едва ли дело поэта, если поэты — Пушкин, Гюго и Байрон. «Боюсь сказать, что я хочу» — это признание настолько досадно, что даже перестает быть трогательным.

Есть наивные критики, полагающие, что это особый вид поэзии, задумчивый, нежный и хрупкий. Пусть они не поленятся пересмотреть все сборники стихов на любом языке за последние сто лет. Добрая половина их написана именно так, и никто не в силах вспомнить имена их авторов. То, что так легко и прочно забывается, обладает даром всегда казаться новым. У К. Ляндау все же есть великая заслуга: он двумя строчками объяснил нам психологию такого творчества:

В ночной тиши заманчиво скрипенье
Пера над сонной белизной...

Мы можем слушать звоны лиры Аполлона или трели флейты
Пана, — к чему нам скромный скрип пера?

Два некролога: К. М. Фофанов и В. В. Гофман

[1]

Умер К. М. Фофанов. В его лице русская поэзия потеряла последнего видного представителя того направления, которое характеризуется именами Голенищева-Кутузова, Апухтина, Надсона, Фруга и др. В эпоху затишья восьмидесятых и девяностых годов он говорил о свете добра, о весне, мае, соловьях и ландышах и заставлял себя слушать. Его образы, спокойные, не навязчивые, были тихо-красивы, хотя напоминали пейзажи, какие рисовались в те года. Но иногда он загорался силой выражения и глубиной мысли. Таковы его стихотворения: «Декадентам», «Чудовище» и «Северный Полюс».

Он был подлинный поэт, но из тех скромных поэтов, о которых в своем знаменитом стихотворении мечтал Лонгфелло, на вечер отрекаясь от «грандиозных поэтов, носителей громких имен, чьи стоны звучат еще эхом в глухих коридорах времен».

[2]

В Париже застрелился В. В. Гофман. Покойный написал много рассказов и статей, много переводил с немецкого, но все же самым ценным литературным наследством после него остались две книги стихов: «Книга Вступлений» и «Искус». Первая особенно имела успех в литературных кругах. Почти невиданная вещь — она сразу выдвинула покойного поэта и заставила считаться с ним, как с несомненной величиной. Свободный и певучий стих, страстное любование красотой жизни и мечты, смелость приемов и пышное

разнообразие образов, им впервые намеченных и впоследствии вошедших в поэзию, — вот отличительные черты этой книги.

Во второй книге эти достоинства сменяются более веским и упругим стихом, большей сосредоточенностью и отчетливостью мысли.

Этими двумя книгами, несмотря на раннюю кончину, В. В. Гофман обеспечил себе почетное место среди поэтов второй стадии русского модернизма.

Приложения

Гр. А. К. Толстой

1

Алексей Толстой сам описал свою жизнь в письме к итальянскому профессору де Губернатису, которое мы приводим ниже. Нам остается только добавить несколько подробностей.

Родителями Алексея Толстого были гр. Константин Петрович Толстой и Анна Алексеевна Перовская, побочная дочь известного вельможи, гр. Алексея Кирилловича Разумовского. Их брак был несчастлив, и, спустя несколько недель после рождения ребенка, супруги разошлись навсегда.

Поэт был широкоплеч, несколько грузен, отличался богатырским здоровьем и большой физической силой: гнул пальцами медные пятаки и сплетал зубцы вилки, как женскую косу. В молодости чертами лица он напоминал Льва Толстого, с которым находился только в весьма отдаленном родстве. Характера он был мягкого, легко поддающегося женскому влиянию, сперва влиянию матери, умной и властолюбивой, потом жены Софьи Андреевны Миллер, рожденной Бахметевой, одной из образованнейших женщин своего времени. В нем своеобразно сплеталась любовь к философии и постижению тайн бытия с беззлобным, но метким и изящным юмором.

Около половины своей жизни он провел за границей, большей частью в Германии, которую, подобно многим русским половины прошлого века, готов был счесть своей второй родиной.

Умер он 28 сентября 1875 г. вследствие отравления морфином, к которому, страдая астмой, вынужден был прибегать.

В сороковых годах, когда Алексей Толстой выступил на литературное поприще, героический период русской поэзии, характеризующийся именами Пушкина и Лермонтова, закончился. Новое поколение поэтов, Толстой, Майков, Полонский, Фет, не обладало ни гением своих предшественников, ни широтой их поэтического кругозора. Современная им западная поэзия не оказала на них сколько-нибудь заметного влияния, ясность пушкинского стиха у них стала гладкостью, лермонтовский жар души — простой теплотой чувства.

Творчество Алексея Толстого отличается повышенной жизнерадостностью. В его лирике мы видим не только переживания, но и их рамку, обстоятельства породившие их; в исторических балладах — не только описание событий, но и оценку их, часто своеобразную, выясняющую их значение для нас. Убежденный поборник свободы, ценитель европейской культуры, Толстой любит вспоминать киевский период русской истории, гражданственность и внутреннюю независимость Киевской Руси, ее постоянную и прочную связь с Западом. Московский период вызывает в нем ужас и негодование, а отголосок его в современности — острую и смелую насмешку. Из-за этого его пьесы запрещались к постановке, стихи —

к напечатанию. Но это не привлекало к нему симпатий передовой молодежи, мнением которой поэт искренне гордился, хотя не мог и не хотел подделываться под ее вкус. Напротив, в ряде стихотворений он боролся с царившим в его время материалистическим отношением к жизни, провозглашая себя жрецом чистой красоты и сторонником искусства, что не нравилось тогдашней передовой критике и вызывало с ее стороны немало нападков. Он сам очень верно определяет свое положение между двумя полюсами русской общественной мысли:

Двух станов не боец, но только гость случайный
За правду я бы рад поднять мой добрый меч,
Но спор с обоими — досель мой жребий тайный,
И к клятве ни один не мог меня привлечь;
Союза полного не будет между нами —
Не купленный никем, под чье б ни стал я знамя,
Пристрастной ревности друзей не в силах снести,
Я знамени врага отстаивал бы честь.

Впервые в печати Алексей Толстой выступил с повестью «Упырь», изданной под псевдонимом Красногорского, в 1841 году. Тогда же он начинает работать над большим романом из эпохи Иоанна Грозного «Князь Серебряный», которому суждено появиться в печати только в шестидесятых годах. С 1854 года поэт печатается постоянно. В продолжение десяти лет появляются почти все его лирические стихотворения и большая часть поэм. К этому же периоду относятся его шутки и пародии под псевдонимом Кузьмы Пруткова,

написанные совместно с его двоюродными братьями — Алексеем и Владимиром Жемчужниковыми. Затем следует многолетняя работа над драматической трилогией «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович» и «Царь Борис», прерываемая писанием исторических баллад. Драма из новгородской жизни «Посадник» не была окончена, так как начало ее не было одобрено женой поэта, — и появилась только после его смерти.

Наибольшим распространением пользовался роман «Князь Серебряный», вышедший в десятках изданий и переведенный на все европейские языки. Стихотворения и трилогия тоже переиздавались много раз.

О Некрасове

Анкета поэтам. Н. С. Гумилеву

1. Любите ли вы стихотворения Некрасова?

Да. Очень.

2. Какие стихотворения Некрасова вы считаете лучшими?

Эпически-монументального типа: «Дядя Влас», «Адмирал вдовец», «Генерал Федор Карлыч фон Штубе», описание Тарбагатая в «Дедушке», «Княгиня Трубецкая» и др.

3. Как вы относитесь к стихотворной технике Некрасова?

Замечательно глубокое дыхание, власть над выбранным образом, замечательная фонетика, продолжающая Державина через голову Пушкина.

4. Не было ли в вашей жизни периода, когда его поэзия была для вас дороже поэзии Пушкина и Лермонтова?

Юность: от 14 до 16 лет.

5. Как вы относились к Некрасову в детстве?

Не знал почти, а что знал, то презирал из-за эстетизма.

6. Как вы относились к Некрасову в юности?

Некрасов пробудил во мне мысль о возможности активного отношения личности к обществу. Пробудил интерес к революции.

7. Не сказалось ли влияние Некрасова на вашем творчестве?

К несчастью, нет.

8. Как вы относитесь к известному утверждению Тургенева, будто в стихах Некрасова «поэзия и не ночевала»?

Прозаик не судья поэту.

9. Каково ваше мнение о народолюбии Некрасова?

У Некрасова к народу отношение иностранца. Не виновна ли в этом его польская кровь?1

10. Как вы относитесь к распространенному мнению, будто Некрасов был безнравственный человек?

Вижу в его безнравственности лишнее доказательство его сильного темперамента.

1. Позднейшими исследованиями установлено, что мать Некрасова была украинкой.

Вожди новой школы

К. Бальмонт
Валерий Брюсов
Федор Сологуб

Русская поэзия имела прекрасное прошлое. Такие поэты, как Пушкин, Баратынский, Тютчев, Лермонтов, Некрасов, позволили ей стать в уровень с поэзией других европейских народов. Но переменившиеся условия жизни, рост городов, расцвет филологии, открытия западной поэзии, все это очень долго оставалось ей чуждым. Только приблизительно в начале XX века она расцветает вновь, и хочется верить, что надолго.

Если не говорить о предшественниках, три имени характеризуют начало это[го] рассвета [sic].

Первым из них проявил себя К. Бальмонт. Он много путешествовал, много переводил. Собрание сочинений Шелли, Кальдерона, «Сакунтала», «Барсова шкура» (грузинский национальный эпос) и т. д. — вот его подарки русской литературе.

Но главная его заслуга не в этих переводах — она в его стихах. Сейчас многие оспаривают достоинство его стихов. Находят их слишком красивыми, неточными по выражению, бедными и манерными по мысли. Это может быть верно, но не так он писал лет двенадцать тому назад. Три его книги того периода, «Горящие здания», «Будем как солнце» и «Только любовь», несмотря на то, что и

там есть слабые стихи, навсегда останутся в памяти каждого прочитавшего их.

К. Бальмонт первый догадался о простой как пален и старой как мир, но очень трудной для понимания истине, что поэзия состоит в конце концов из слов, так же как живопись из красок, музыка из чередования звуков. Он догадался также, что слова, произнесенные в первый раз, живут, произнесенные во второй раз существуют и наконец произнесенные в третий раз только пребывают.

С ним буйно ворвались в мирно пасущееся стадо старых слов, всех этих «влюбленностей, надежд, вер, девушек, юношей, цветов и зорь» новые слова: «дьяволы, горбуны, жестокости, извращенности» — все, что он сам картинно назвал «кинжальными словами». Правда, за ними слышно только шуршание бумаги, а не отдаленный ропот жизни, но так пленительны его ритмы, так неожиданны выражения, что невольно хочется с него начать очерк новой русской поэзии. И так приятно вдруг встретиться с женщиной, про которую сказано:

У нее глаза морского цвета,
У нее неверная душа

или с горбуном:

Посмотри — у горбуна
Так насмешливо лицо,
Эта странная спина,

Сатанинское кольцо.

...

И невольно душит смех
И ликуешь как змея,
Оттого что тайный грех
Искаженье бытия —

и со многими еще, но больше всего с самим поэтом, таким, каким он является в одном из своих лучших стихотворений: Отчего мне так душно, отчего мне так скучно?

Я совсем остываю к мечте,
Дни мои равномерны, жизнь моя однозвучна,
Я стою на последней черте.
Только миг остается, только миг легкокрылый,
И уйду я от бледных людей,
Почему же я медлю пред раскрытой могилой,
Не спешу в неизвестность скорей?
Я не прежний веселый полубог вдохновенный,
Я не гений певучей мечты,
Я угрюмый заложник, я тоскующий пленный,
Я стою у последней черты.
Только миг остается, и душа альбатросом
Унесется к неведомой мгле.
Я устал приближаться от вопросов к вопросам,
Я жалею, что жил на земле.

О стихотворных переводах

I

Существуют три способа переводить стихи: при первом переводчик пользуется случайно пришедшим ему в голову размером и сочетанием рифм, своим собственным словарем, часто чуждым автору, по личному усмотрению то удлиняет, то сокращает подлинник; ясно, что такой перевод можно назвать только любительским.

При втором способе переводчик поступает в общем так же, только приводя теоретическое оправдание своему поступку; он уверяет, что, если бы переводимый поэт писал по-русски, он писал бы именно так. Этот способ был очень распространен в XVIII веке. Поп в Англии, Костров у нас так переводили Гомера и пользовались необычайным успехом. XIX век отверг этот способ, но следы его сохранились до наших дней. И теперь еще некоторые думают, что можно заменять один размер другим, например, шестистопный пятистопным, отказываться от рифм, вводить новые образы и так далее. Сохранённый дух должен оправдать все. Однако, поэт, достойный этого имени, пользуется именно формой, как единственным средством выразить дух. Как это делается, я и постараюсь наметить сейчас.

II

Первое, что привлекает внимание читателя и, по всей вероятности, является важнейшим, хотя часто бессознательным, основанием для создания стихотворения — это мысль или, точнее, образ, потому что поэт мыслит образами. Число образов ограничено, подсказано жизнью, и поэт редко бывает их творцом. Только в его отношении к ним проявляется его личность. Например, персидские поэты мыслили розу, как живое существо, средневековые — как символ любви и красоты, роза Пушкина — это прекрасный цветок на своем стебле, роза Майкова — всегда украшение, аксессуар, у Вячеслава Иванова роза становится мистической ценностью и т. д. Понятно, что во всех этих случаях и выбор слов, и сочетание их существенно иные. В пределах одного и того же отношения существуют тысячи оттенков: так, реплики байроновского Корсара, на фоне психологически-цветистого описания его автором, выделяются своей лаконичностью и техническим подбором выражений. Эдгар По в своей глоссе к «Ворону» говорит о подводном течении темы, чуть намеченной и тем самым производящей особенно сильное впечатление. Если кто-нибудь, переводя того же самого «Ворона», передал бы с большей тщательностью внешне-фабульные движения птицы и с меньшей — тоску поэта по мертвой возлюбленной, тот согрешил бы против замысла автора и не выполнил бы взятой на себя задачи.

III

Непосредственно за выбором образа перед поэтом ставится вопрос о его развитии и пропорциях. То и другое определяет выбор числа строк и строфы. В этом переводчик обязан слепо следовать за автором. Невозможно сокращать или удлинять стихотворение, не меняя в то же время его тона, даже если при этом сохранено

количество образов. И лаконичность, и аморфность образа предусматриваются замыслом, и каждая лишняя или недостающая строка меняет степень его напряженности.

Что же касается строф, то каждая из них создает особый, непохожий на другие, ход мысли. Так, сонет, давая в первом катрене какое-нибудь положение, во-втором — выявляет, его антитезу, в первом терцете намечает их взаимодействие и во втором терцете дает ему неожиданное разрешение, сгущенное в последней строке, часто даже в последнем слове, почему оно и называется ключом сонета. Шекспировский сонет с нерифмованными между собой катренами гибок, податлив, но лишен достаточной силы; итальянский сонет с одними женскими рифмами мощно-лиричен и торжественен, но мало пригоден для рассказа или описания, для чего прекрасно подходит обыкновенный. В газели одно и то же слово, иногда выражение, повторяясь в конце каждой строки (европейцы неправильно разбивают ее на две), создает впечатление пестрого орнамента или заклинания. Октава, растянутая и просторная, как ни одна строфа, подходит для спокойного и неторопливого рассказа. Даже такие простые строфы, как четверостишие или двестишие, имеют свои особенности, учитываемые поэтом, хотя бы бессознательно. К тому же для сколько-нибудь серьезного знакомства с поэтом необходимо знать, какие строфы он предпочитал и как ими пользовался. Поэтому точное сохранение строфы является обязанностью переводчика.

IV

В области стиля переводчику следует хорошо усвоить поэтику автора по отношению к этому вопросу. У каждого поэта есть свой собственный словарь, часто подкрепленный теоретическими соображениями. Ворд-сворт, например, настаивает на употреблении

разговорного языка. Гюго — на пользовании словами в их прямом значении. Эредиа — на их точности. Верлен, наоборот, на их простоте и небрежности и т. д. Следует выяснить также — это особенно важно — характер сравнений у переводимого поэта. Так, Байрон сравнивает конкретный образ с отвлеченным (знаменитый пример у Лермонтова — «Воздух чист и свеж, как поцелуй младенца»), Шекспир — абстрактный с конкретным (пример у Пушкина — «Когтистый зверь, грызущий сердце, совесть»), Эредиа — конкретный с конкретным («Как стая кречетов, слетев с родимых скал... прощались с Палосом бойцы и капитаны»), Кольридж берет образ сравнения из числа образов данной пьесы («и пела каждая душа, как та моя стрела»), у Эдгара По сравнение переходит в развитие образа и т. д. В стихах часто встречаются параллелизмы, повторения полные, перевернутые, сокращенные, точные указания времени или места, цитаты, вкрапленные в строфу, и прочие приемы особого, гипнотизирующего воздействия на читателя. Их рекомендуется сохранять тщательно, жертвуя для этого менее существенным. Кроме того, многие поэты обращали большое внимание на смысловое значение рифмы. Теодор де Банвиль утверждал даже, что рифмующие слова, как руководящие, первыми возникают в сознании поэта и составляют скелет стихотворения: поэтому желательно, чтобы хоть одно из пары срифмованных слов совпадало со словом, стоящим в конце строки оригинала.

Необходимо предупредить большинство переводчиков относительно употребления таких частиц, как «уже», «лишь», «ведь» и т. д. Все они обладают могучей выразительностью и обыкновенно удваивают действенную силу глагола сказуемого. Их можно избежать, производя выбор между равнозначными, но неравносложными словами, каких в русском языке множество, например: «дорога — путь», «Господь — Бог», «любовь — страсть» и т. д., или же прибегая к усечениям, как «ветер — ветр», «мечтанье — мечта», «песня — песнь» и проч.

Славянизмы же или архаизмы допустимы, и то с большой осторожностью, лишь при переводе старых поэтов, до Озерной Школы и романтизма, или стилизаторов, вроде Вильяма Морриса в Англии, а во Франции Жана Мореаса.

V

Наконец, остается звуковая сторона стиха: ее труднее всего передать переводчику. Русский силлабический стих еще слишком мало разработан, чтобы воссоздать французские ритмы; английский стих допускает произвольное смешение мужских и женских рифм, которое не свойственно русскому. Приходится прибегать к условной передаче: силлабические стихи переводить ямбами (изредка хорейми), в английские стихи вводить правильное чередование рифы, прибегая там, где это возможно, к одним мужским, как более характерным для языка. Тем не менее, этой условности необходимо строго придерживаться, потому что она создалась не случайно и по большей части действительно дает впечатление адекватное впечатлению подлинника.

У каждого метра есть своя душа, свои особенности и задачи: ямб, как бы спускающийся по ступеням (ударяемый слог по тону ниже неударяемого), свободен, ясен, тверд и прекрасно передает человеческую речь, напряженность человеческой воли. Хорей, поднимающийся, окрыленный, всегда взволнован и то растроган, то смешлив; его область — пение. Дактиль, опираясь на первый ударяемый слог и качая два неударяемые, как пальма свою верхушку, мощен, торжественен, говорит о стихиях в их покое, о деяниях богов и героев. Анапест, его противоположность, стремителен, порывист, это стихии в движенья, напряженье нечеловеческой страсти. И амфибрахий, их синтез, баюкающий и Прозрачный, говорит о покое

божественно-легкого и мудрого бытия. Различные размеры этих метров тоже разнятся по их свойствам: так, четырехстопный ямб всего чаще употребляется для лирического рассказа, пятистопный — для рассказа эпического или драматического, шестистопный — для рассуждения и т. д. Поэты нередко борются с этими свойствами формы, требуют от них иных возможностей и подчас успевают в этом. Однако, такая борьба никогда не проходит даром для образа, и потому ее следы необходимо сохранить в переводе, точно соблюдая метры и размер подлинника.

Вопрос о рифмах много занимал поэтов: Вольтер требовал слуховых рифм, Теодор де Банвиль — зрительных, Байрон охотно рифмовал имена собственные и пользовался составными рифмами, парнасцы — богатыми, Верлен, наоборот, — потушенными, символисты часто прибегают к ассонансам. Переводчику следует выяснить себе характер рифм автора и следовать ему.

Крайне важен также вопрос о переносе предложения из одной строки в другую, так называемый *enjambement*. Классические поэты, как Корнель и Расин, не допускали его, романтики ввели в обиход, модернисты развили до крайних пределов. Переводчику и в этом следует считаться со взглядами автора.

Из всего сказанного видно, что переводчик поэта должен быть сам поэтом, а, кроме того, внимательным исследователем и проникновенным критиком, который, выбирая наиболее характерное для каждого автора, позволяет себе, в случае необходимости, жертвовать остальным. И он должен забыть свою личность, думая только о личности автора. В идеале переводы не должны быть подписными.

Желающий двинуть вперед дело техники перевода может пойти и дальше: например, выдерживать рифмы подлинника, передавать

силлабический стих таким же русским, подыскать слова для передачи характерных говоров (английского солдатского языка Киплинга, парижского жаргона Лафорга, синтаксиса Малларме и пр.). Разумеется, для рядового переводчика это ни в какой мере не обязательно. Повторим же вкратце, что обязательно соблюдать: 1) число строк, 2) метр и размер, 3) чередование рифм, 4) характер enjambement, 5) характер рифм, 6) характер словаря, 7) тип сравнений, 8) особые приемы, 9) переходы тона, Таковы девять заповедей для переводчика; так как их на одну меньше, чем Моисеевых, я надеюсь, что они будут лучше исполняться.

О Верхарне

По поводу издания на русском языке его драмы. «Монастырь».

Представить себе можно только то, что есть в нас или вне нас. Ни о чем другом не может возникнуть даже самое смутное подозрение. Стихийных духов в природе нет, следовательно, они часть нас самих, или, вернее, наши истинные образы, какими они Являются умеющему смотреть. Это наши собственные души, которые то вместе с воздухом обтекают мир, невинно прикасаясь ко всему, то зыбко волнуются, всегда устремляясь вверх, подобно огню, то, как гномы, ищут красное золото в самых черных глубинах мысли. Каждому дана то та, то другая возможность, но неравноценны они перед лицом жизни и перед нашим лицом. Издавна гномы считались ниже других духов, а душа Верхарна, о котором я буду говорить, — душа гнома. Вот почему, преклоняясь перед Верхарном, как перед поэтом и творцом новых литературных форм, надо отвергнуть его, как мирового гения.

Верхарн — певец жизни и в то же время бреда. В этом его заслуга и его вина. В самом деле, чем, как не бредовым безумием, должна показаться жизнь, схваченная в ее течении и не освященная ни воспоминанием о прошлых веках, ни предчувствием будущих?

Такая жизнь не имеет права на свое «да» в искусстве, она может только пугать, — пугала Достоевского, пугает современных поэтов. Но Верхарн выступил ее бойцом. В целом ряде своих книг он прославляет вещи, их молчаливую косную душу и таких же молчаливых и косных людей. Скрытым, но нечеловеческим усилием воли он заставил себя взглянуть на жизнь и сказать, что он увидел.

А увидел он многое: «брюхо и вымя» грязных животных, женщину в черном, ждущую «того, чей окровавлен нож», банкира, — не то мирового повелителя, не то ядовитого паука, — обезумевшие деревни и города со щупальцами, и много, и много еще; Увидел и не ужаснулся, принял как свой мир.

Зато в трех его книгах («Les Sous», «Les Debacles», «Les Flambeaux noirs») слышен яростный вопль нибелунга Альбериха, отказавшегося от любви ради властной мысли и богатства образов и вдруг понявшего невыгодность этого обмена. Сравнение Верхарна с Альберихом напрашивается само собой. Насколько мне известно, еще никто не отметил интересного факта, что Верхарн ни разу не высказал своего *credo* относительно любви и вообще избегал касаться этого явления. Стихи в книге «*Toute la Flandre*» ничего не доказывают, — это только картины, навеянные художнику его задумчивой страной.

Мало того, любовь, в самом общем смысле слова, есть связь отдельного, и у Верхарна совершенно отсутствует чувство этой связи. В двух наиболее характерных для него книгах («*Les Visages de la vie*» и «*Les Forces tumultueuses*») он дает ряд фигур-символов, но для каждой отведено особое стихотворение, и каждая безнадежно одинока.

И стих у него уверенный, в одно и то же время тяжелый и быстрый, как бы созданный, чтобы разделять, а не связывать. В нем слышится стук молота о наковальню, и, как отблеск подземного пламени, чудится безумье неистовых страстей. Не случайно полюбил он наименее разработанный, наиболее трудный «свободный стих». Упругие мускулы хотят неподатливого материала.

Творчество Верхарна — это кладовая, где хранятся дивные сокровища, но не ему суждено вывести их на свет.

Подобно угрюмому гетевскому Вагнеру, создает он гомункулов, чтобы те насмеялись над ним, улетаая с солнечным Фаустом. И уже огненный Локи, Брюсов, похитил у него золотое кольцо — тему современного города, и в его руках она засветилась светом новым и вечным.

Во Франции не любят Верхарна, хотя и преклоняются перед ним. Ему скорее место в России или даже в Норвегии, где, по выражению Уайльда, нет солнца, но зато работает мысль.

В драме «Монастырь» особенно ярко выступают все достоинства и все недостатки Верхарна. Это скорее трагедия, чем драма — борьба героя с роковым грехом чрезмерности, изначально заложенным в него и ведущим к гибели. Но опять Верхарн обошелся с задачей слишком по-своему и вместо логически развивающегося действия дал ряд неподвижных образов-статуй. Но эти образы прекрасны: вот дом Балтазар из знаменитого рода, уже десять лет скрывающий в стенах монастыря свой черный грех — убийство отца. Его посещают неслыханные видения, огненные мысли жгут его мозг, и он погибает в тот миг, когда всенародным покаянием хочет освободиться от этих страшных мук.

Вот Приор, зарисованный тонкими, но твердыми штрихами — в нем вся изысканность гибнущей церковной аристократии — его руки белы и думы надменны.

Вот дом Марк, подобный Франциску Ассизскому, монах-дитя, не сознающий своей чистоты и увлеченный, зачарованный огненной страстностью Балтазара.

И Фома — Верхарн только наметил его облик — этот самый оригинальный, самый свежий тип во всей драме. Он из тех монахов, которые создали средневековую науку и наметили пути для современной. Он интригует, он хитер и даже коварен, но как человек бескорыстно «преданный своей идее. И в его мечтах образ грядущего рационалистического мира приобретает грандиозность, в которой отказывают ему современные люди.. Верхарн умеет находить в душах сокровенное, но самое важное, с неожиданной стороны подходить к своим любимцам.

Перевод г. Эллиса плох в литературном отношении и часто искажает смысл подлинника. Но в нем ценно то, что он не затушевывает фигуры Верхарна, девственно-грубые мысли которого требуют и необработанного языка.

О французской поэзии XIX века

Надо написать исследование по крайней мере в двадцать томов, чтобы сколько-нибудь обстоятельно рассмотреть и определенные школы, и подводные течения французской лирики XIX века. Это одна из наиболее значительных и сложных страниц всемирной поэзии.

И когда мы видим такое исследование всего в одном пухлом томе, да еще считая переводы, мы можем с уверенностью сказать, что познакомимся не с предметом, а только с мнением составителя. Так и есть. Как критик и историк литературы, Валерий Брюсов встает в этой книге во весь рост. Он сразу подчиняет себе свою тему и гипнотизирует читателя, доказывая, до чего она проста. Вот романтизм, ведущий свое начало от Андре Шенье, от него выход через Теофиля Готье к парнасцам. Парнасцы попали в зачарованный круг формы и условности, Стефан Малларме и Поль Верлен разрывают этот круг — отсюда символизм. Последний в свою очередь разбивается на три основные течения: чистый символизм Анри де Ренье, бельгийскую школу Жоржа Роденбаха и научную поэзию Рене Гиля. И по обыкновению Брюсов пожелал скрыть себя за этой великолепно-простой системой, так что мы, видя здание, только по отдаленному эхо последних ударов можем догадаться, кем оно воздвигнуто.

Правильно ли, однако, такое хронологическое деление на школы? Не следует ли отнести Альфреда де Виньи к символистам или, по крайней мере, к парнасцам, как тоже несомненным творцам символа, отметить, как важный симптом, неустанные проблески классицизма (за последнее время хотя бы в лице Мореаса)? Хорошо ли обращать серьезное внимание на «научную поэзию», мертворожденную уже по одному тому, что ее теория создалась раньше практики?

Хотелось бы, чтобы Брюсову эти вопросы были безразличны: он сказал свое мнение, свой каприз, может быть, — пусть другие ломают из-за него копья.

Но есть средство узнать душу поэта, как бы искусно он ее ни скрывал. Надо вчитаться в его стихи, по вспыхивающим рифмам, по внезапным перебоям ритма угадать биенье сердца. И как приятно заметить читателю, что неистовые фанфары Гюго в переводе Брюсова стали значительно тише, что дикий Роллина оказался способным к холодной нежности, что образы Верлена могут быть четкими. Зато Леконт де Лиль ничего не потерял из своего великолепия, Стефан Малларме из своей глубины и изысканности.

По этим признакам можно опять угадать чисто брюсовское тяготение к классичности, не академиков и не плакальщиков Эллады, а к истинной классичности гениев всех веков и стран.

Теофиль Готье

I

Еще до 1866 года, когда группа парнасцев открыла свой журнал «Le Ramasse Contemporain» стихами Теофиля Готье, его одного из всех романтиков признавая не только своим, но и maîtreм, и даже до 1857 года, когда Бодлер, посвящая Теофилю Готье свои «Цветы Зла», назвал его непогрешимым поэтом и совершеннейшим волшебником французской словесности, мнение о безусловной безупречности его произведений разделялось во всех кругах, не чуждых литературе. И несмотря на то, что это мнение вредило поэту в глазах толпы, которая считала холодным — его, нежного, застывшим — его, бесконечно жадного до жизни, неспособным понимать других поэтов — его, заключившего в одном себе возможности французской поэзии на пятьдесят лет вперед, — он любил настаивать на этом качестве и возводил его в принцип, дразня гусей.

Действительно, как бы следуя завету Пушкина:

«Лишь юности и красоты поклонником быть должен гений», Готье любил описывать сказочные богатства, принадлежащие веселым молодым людям, расточающим их на юных, прекрасных и всегда немного напоминающих кошек, женщин, — этих молодых людей, любовные признания которых звучат как дерзкое и томное: — «Цинтия, торопитесь», и женщин, вносящих в слишком светлый мир любви сладкое ощущение холода смерти. Учитель и друг Бодлера, он

не поддавался соблазну безобразного, очарованию сплина, а странное и экзотическое любил только до тех пор, пока оно не теряло пластичных форм. Да, впрочем, может быть и это он воспринимал как свое, повседневное, он, узнавший чары опиума в причудливых залах отеля Rimodan, объездивший чуть не все закоулки Европы и Востока.

В «Эмалях и камнях» он равно избегает как случайного, конкретного, так и туманного, отвлеченного; он говорит о свойствах, как явлениях, о белизне, о контральто, о тайном сродстве предметов, черпая образы из всех стран и веков, что придает его стихотворениям впечатление гармоничной полноты самой, жизни. И в то же время он умеет не загромаждать своих произведений излишними подробностями, пренебрегает импонировать читателю своей эрудицией. Вот что он рекомендовал одному начинающему драматическому автору: «возьми просто-напросто Жеронта, Изабеллу и Криспина; размести их вокруг мешка с деньгами и начинай; не надо больше ничего и ты можешь сказать все, что захочешь», — и он сам следовал этому правилу в своих комедиях, только большей закругленностью контуров и изяществом деталей отличавшихся от мольеровских.

Выбор слов, умеренная стремительность периода, богатство рифм, звонкость строки — все, что мы беспомощно называем формой произведения, находили в Теофиле Готье ярого ценителя и защитника. В одном сонете он возражает «ученому», пытавшемуся умалить значение формы:

Но форма, я сказал, как праздник пред глазами:

Фадернским ли вином налит или водой —
Не все ль равно! кувшин пленяет красотой!

Исчезнет аромат, сосуд же вечно с нами.

И это он провозгласил беспощадную формулу — «Lart robuste seui a letemite», пугающую даже самых пылких влюбленных в красоту.

Что же? Признаем Теофиля Готье непогрешимым и только непогрешимым, отведем ему наиболее почетный и наиболее посещаемый угол нашей библиотеки и будем пугать его именем дерзких новаторов? Нет. Попробуйте прочесть его в комнате, где в узких вазах вянут лилии и в углу белеет тысячелетний мрамор — между поэмой Леконта де Лиля и сказкой Оскара Уайльда, этими воистину «непогрешимыми и только непогрешимыми», и он захлестнет вас волной такого безудержного «раблэистического» веселья, такой безумной радостью мысли, что вы или с негодованием захлопнете его книгу, или, показав язык лилиям, мрамору и «непогрешимым», выбежите на вольную улицу, под веселое синее небо. Потому что секрет Готье не в том, что он совершенен, а в том, что он могуч, заразительно могуч, как Раблэ, как Немврод, как большой и смелый лесной зверь ...

II

Теофиль Готье принадлежал к старой буржуазной фамилии, ни по состоянию, ни по положению в округе не уступавшей дворянским. Дед его, известный силач и ярый охотник, умер ста лет. Отец его, пламенный роялист и исключительно образованный человек, во время Великой. Революции организовавший побег дворян и духовенства из

Гласьерской тюрьмы в Авиньоне, умер восьмидесятилетним. Сам поэт родился 30 августа 1811 г. в Тарбе, на испанской границе, и первые впечатления детства были так сильны, что он всю жизнь тосковал по югу. Его неукротимый характер обнаружился рано. Трех лет перевезенный в Париж, он, увидев однажды солдат, говорящих по-гасконски, бросился к ним, уцепился за их платье, умоляя свезти его обратно в Тарб. Несколько лет позднее, получив от своего отца наказание в виде легкого удара, он настойчиво требовал, чтобы мать увезла его от человека, который бьет его, ее сына. Еще в ученические годы он прославился на Сене как искусный пловец и заслужил отличие в виде красных кальсон. Восемнадцати лет он поступил в ателье Риу и уже зарекомендовал себя как недюжинный художник, когда 25 февраля 1830 г., день первого представления «Эрнани» Виктора Гюго, заставил его переменить планы на будущее. В девятнадцатом веке любили вспоминать — одни с восторгом, другие с негодованием — о его длинных волосах и красном жилете, в котором он во главе банды художников явился в чопорный зал Французской Комедии и бешено аплодировал ультра-романтической пьесе, вызывая на ссору ее хулителей. Еще раньше Жерар де Нерваль представил его Виктору Гюго, и его почтительное восхищение так порадовало мэтра, что тот склонил его заниматься только литературой. Готье сделался поэтом.

В июле того же года появился первый сборник его стихов. Это случилось как раз в день июльской революции, и все издание осталось на руках Готье. Но не обескураженный этой неудачей, он в 1832 году издал поэму «Альбертус», сразу сделавшую его имя известным в кругах литературной молодежи. Это — еще чисто романтическое произведение с фабулой *a la* Гофман, с отступлениями *a la* Мюссе. Но оно кончается призывом к Раблэ и начинается следующими стихами, обличающими будущего автора «Эмалей и камней»:

На тихом берегу зеленого канала,
Где зыбь под барками спокойно задремала, —

Ушедший в небо шпиль и окна чердаков,
И аспид старых крыш, где аист пляшет танец,
И грохот кабаков, приюта буйных пьяниц, —
Фламандский городок Теньера вам готов.

Его узнали вы? Вы видите: вон ива,
Как девушка в воде, склоняется лениво,
Рассыпав волосы, вон церкви острие,
Вон утки на краю дождем размытой ямы...
Картине солнечной не достает лишь рамы,
Гвоздя, чтоб прикрепить ее.

В 1833 году появилась его первая книга прозы и единственная сатирическая — «Les jeunes France», в которой он смеется над своими же соратниками романтиками, но смеется с такой заразительной веселостью, с такой любовью и до такой степени не щадя себя самого, что сами романтики были в восторге и начали видеть в молодом писателе достойного товарища и будущего великого поэта. Успех этой книги побудил издателя заказать Теофилю Готье «сенсационный роман», и через три года появилась «Mademoiselle de Maupin».

Эти три года были самыми счастливыми в жизни Готье. Красивый, богатый, принятый в лучшем обществе Парижа, он вел образ жизни салонного льва и дэнди, и его отцу приходилось запира́ть его, чтобы принудить к работе. Да и то он часто вылезал в окно — похвастать в Тюльерийском саду и на бульварах своими невероятной кройки жилетами. И в то же время в нем происходила глубокая внутренняя работа. Он должен был осознать свое отношение к романтизму.

В это время французский романтизм сводился в своем главном русле к ренессансу средневековья. Шел пересмотр этических оценок во имя эстетических. Мечтали в прошлом найти кипучие страсти, делающие человека прекрасным, примеры абсолютной доброты или абсолютного порока, все равно. Мускулистые руки жаждали поднять на щит героя.

Теофиль Готье хотел иного. Может быть, слишком поспешно объявивший себя пажом Виктора Гюго и до конца своих дней оставшийся ему верным, он лучше других сумел охранить себя от поэтического циклона, поднятого его учителем. Он не находил удовольствия изображать испанских или итальянских марионеток, и кровь, заливающая страницы романтических произведений, едва ли не казалась ему признаком дурного тона. Он уже познал величественный идеал жизни в искусстве и для искусства, идеал, которому мир может противопоставить одну только любовь. Но что, если любовь только зеркало, перед которым искусство принимает свои самые обдуманые, самые волнующие позы? Остается только смерть, но не человеку закала Готье испытывать головокружение перед этой глубиной. Для него она вся целиком укладывается в звонкие строфы «Comedie de la mort».

Ритм найден; оставалось только писать. Шедевры следовали за шедеврами. После «Mademoiselle de Maupin», этой энциклопедии любви, следовал «Фортунио», молодой раджа, расточающий в Париже свое сказочное богатство, «Жеттатура», юноша гибнущий под властью рока, «Две звезды» — роман приключений, «Капитан Фракасс» и др. Перечислить всё нет возможности. Полное собрание сочинений Теофиля Готье составило бы триста томов.

Видное место среди его произведений занимают его «Путешествия». Италия, Испания, Россия, Константинополь, Восток

ожили в них с их природой, искусством, памятниками, со всеми запахами и красками. Готье упрекали, что он почти ничего не пишет о жителях тех стран, которые он посетил. Madame de Girardin лукаво спросила его после выхода «Тга los montes»; «Тео, значит в Испании нет испанцев? « Но как турецкий султан, по закону объявляющий себя повелителем той земли, на которую он вступил, Теофиль Готье всюду входил завоевателем и чувствовал себя единственным обитателем страны, где находился в данную минуту. «Я отправился в Константинополь, чтобы быть мусульманином в свое удовольствие; в Грецию — для Парфенона и Фидия; в Россию — для снега, икры и византийского искусства; в Египет — для Нила и Клеопатры; в Неаполь — для Помпейского залива; в Венецию — для Сан-Марко и дворца Дожей. Ассимилироваться с нравами и обычаями страны, которую посещаешь, МОЙ принцип; и нет другого средства все видеть и наслаждаться путешествием».

Совсем иначе, с благоговением пилигрима и внимательного ученого, совершил он свое путешествие в область истории литературы. Уже усилиями Сент-Бева были освобождены от проклятия Буало, Ронсар, дю-Беллэ и др., но еще много оставалось забытых сильных поэтов. И Готье в своих «Les Grottesques» воскресил десять этих кавалеров шпаги и пера, авторов бесчисленных од к Уединенью и вакхических песен.

С 1836 по 1871, год смерти, Готье писал еженедельные фельетоны о театре, литературе и искусстве, сначала в «La Presse», потом в «Journal Officiel». И несмотря на то, что эта работа страшно тяготила его, отнимая время и силы, которые можно было бы употребить на писание стихов, так, что он с горечью называл свободное время десятой музой, — он занимался ею так заботливо и даже вдохновенно, что его фельетоны гремели по всему Парижу и им, более чем стихам и романам, он обязан своей популярностью при жизни.

Умер он шестидесяти одного года от болезни сердца, непосильной работой подорвав свое железное здоровье.

III

Прошло сорок лет со дня смерти Теофиля Готье. Мы много пережили за это время. Верлен требовал «оттенков и только оттенков» и заставил нас полюбить «серую песенку». Малларме учил нас писать стихотворения, более похожие на кабалистические знаки, на изображение какого-нибудь «Колеса Жизни» буддистов. Уайльд показал нам искусство — веселую игру, д'Аннунцио — искусство, корни которого таятся на глубине, где начинается различие рас. Верхарн чуть ли не пыткой заставил современность заговорить языком, свойственным ей одной. Брюсов поведал нам о демонах, которые всегда с нами, В. Иванов наметил певучие пути к внутреннему солнцу. И все же мы должны вспоминать, мы не смеем не вспоминать о Теофиле Готье.

Он последний верил, что литература есть целый мир, управляемый законами, равноценными законам жизни, и он чувствовал себя гражданином этого мира. Он не подразделял его на высшие и низшие касты, на враждебные друг другу течения. Он уверенной рукой отовсюду брал, что ему было надо, и все становилось чистым золотом в этой руке. Классик по темпераменту, романтик по устремлениям, он дал нам незабываемые сцены в духе поэзии «Озерной Школы», гетевского склада размышления о жизни и смерти, меланхолические и шаловливые картинки XVIII века. Его роман «Капитан Фракасс» — один из лучших образцов французской прозы по выдержанности языка и великолепию картин — написан по фабуле чуть ли не «romans populaires». В его пьесах — брызжущее остроумие и горячность романтизма уложились в рамки мольеровских комедий.

В его стихах смелость образов и глубина переживаний только оттеняются эллинской простотой их передачи.

В литературе нет других законов, кроме закона радостного и плодотворного усилия — вот о чем всегда должно нам напоминать имя Теофиля Готье.

Вьеле-Грифен

Франсис Вьеле-Грифэн родился в Норфольке (Сев.-Амер. Соед. Штаты) в 1864 г.

В ранней молодости он попал во Францию, где и остался навсегда. Впервые его стихи появились в печати в 1885 г., и с тех пор вплоть до нашего времени каждые два или три года появляется новый сборник его стихов. Прозы он никогда не писал, за исключением предисловий-манифестов, столь характерных для эпохи символизма.

Как символист, Вьеле-Грифэн задумал создать из всех своих произведений одно целое, то, что французы называют *oeuvre*, в котором он явился бы провозвестником какой-нибудь одной философской идеи. Такое самоограничение не могло не отразиться на его творчестве, лишив его прекрасной неожиданности, но оно же придало ему ясную стройность и убедительность точно выраженной мысли. Вот что пишет о нем тонкий критик, Танкред де Визан:

«История стихов Вьеле-Грифэна совпадает с историей его мысли... Под различными формами в них воплощена одна и та же мысль: идея жизни или творческой деятельности. В этом Грифэн поистине сын своего века... Никогда человек не почувствовал так сильно вместе с Ницше необходимость превзойти самого себя, творить новые ценности».

Любовь к жизни выражается у Грифэна любовью к мгновению и к природе. Он сознательно отвергает искусство парнасцев, как искусство для вечности, настаивая на праве каждого мига быть

запечатленным в его убегающем, ему одному свойственном, ритме. Тут опять-таки на него оказал влияние Ницше с своей идеей о вечном возвращении.

Природу он любит могучей и требовательной любовью. Она в его поэмах не только пейзаж, но такое же действующее лицо, как и люди, может быть даже более дорогое для поэта. Никогда он не скажет просто «дерево», но назовет его по имени — букком, каштаном или сикоморой. Одна ночь у него, не похожа на другую, и для каждой он в изобилии находит характеризующие только ее слова. Действие в его стихах меняется совершенно в зависимости от того, происходит ли оно осенью или весной. Подобно художникам импрессионистам, к которым он вообще очень близок по приемам, он не знает черного цвета и теневых сторон жизни, признаваясь, что для него «светлы все тени». По словам Реми де Гурмона, «с ним присоединяются к радостям обыкновенной и простой жизни, к мирным желанием, к вере в красоту, к непобедимой молодости природы».

Он многим обязан народной поэзии, но не черпает ее богатства беззастенчивой рукой, а находит возможность говорить ее голосом о своем, пережитом. Его роль в создании свободного стиха во Франции очень значительна; в его руках этот стих становится не только гибким и певучим, с неожиданным, перезвоном рифм и ассонансов, но и выразителем тех тайных оттенков мысли, которые не передашь в словах. Его «Кавалькада Изольды», печатаемая здесь, столь же чистый образчик символической поэмы, как «Атта Троль» Гейне — поэмы романтической. В ней действие не приурочено ни к какой определенной стране или эпохе. Всякий, самый невинный реализм, сколько-нибудь резкие повороты мысли или неожиданные образы вытравлены совершенно. Зато поэт широко пользуется способами иррационального воздействия на читателя, из которых главнейший — чередование различных звуковых моментов в разных частях поэмы: пение Изольды в ее саду, старик в шумной сумятице порта, веселые скачки по бесконечной дороге, женский голос во мраке, шелест нивы накануне жатвы.

Закончим опять словами Реми де Гурмона, который является в наше время наиболее влиятельным критиком на французском Парнасе: «С Франсисом Вьеле-Грифэном пришло что-то новое во французскую поэзию».

Гильгамеш, Вавилонский эпос

Не будучи ассириологом, я не задавался целью дать перевод, который имел бы научное значение. Для составления его я пользовался трудом: Paul Dhorme. *Choix de textes religieux assyro-babyloniens. Transcription, traduction, commentaire.* Paris, 1917, и изредка указаниями В. К. Шилейко, перу которого принадлежит печатаемое ниже введение. Желая сделать перевод приемлемым для всех, любящих поэзию, я позволил себе восстановить по догадке недостающие части некоторых строк, выкинуть утомительные повторения, свести в одно целое эпизоды, разъединенные лакунами и, когда бывал уверен, что говорю о том же, о чем и автор поэмы, несколькими фразами заполнить слишком уж досадные пробелы дошедших до нас таблиц. Ради легкости чтения, я, строго придерживаясь стихосложения подлинника, стремился создать для каждой строки подобие ритма, связывая их, кроме того, общими для всех женскими окончаниями. Я полагаю, что был вправе применить указанные выше приемы, потому что изумительно-прекрасная поэма о Гильгамеше должна быть достоянием всех, а не только узких специалистов. И пусть трудность работы послужит оправданием ее недостатков.

Поэма о старом моряке, С. Т. Кольриджа

Один путешественник XVIII века рассказал в своей книге о странном человеке. Это был помощник капитана, уже пожилой и всегда задумчивый. Он верил в призраков. Когда в пути их застигали бури, он утверждал, что это возмездие за смерть альбатроса, огромной белой птицы из породы чаек, которую он застрелил ради шутки. Воспользовавшись этим рассказом, Кольридж создал свою бессмертную поэму.

Самуэль Тэйлор Кольридж родился в 1772 г., умер в 1834. Он был сыном бедного деревенского, священника и еще в отрочестве обнаружил столь блестящие способности, что школа, в которой он учился, послала его на свой счет в университет, а это случалось очень редко. Но в университете он пробыл только два года — 1791-93-й — годы наиболее бурного взрыва Великой Французской Революции. Начальство университета заподозрило юношу Кольриджа в сочувствии идеям республиканцев, он вынужден был покинуть университет и нанялся солдатом в драгунский полк.

Живя в казармах, он, подобно нашему поэту Гавриилу Державину, его современнику, писал письма безграмотным солдатам, а они за это исполняли его работу в конюшнях. Через четыре месяца друзья освободили его из казармы, и тогда он начал заниматься литературным трудом, чему очень способствовало его знакомство с Робертом Саути, талантливейшим поэтом того времени. Вместе с Саути и еще несколькими юношами Кольридж затеял поездку в Америку, чтобы основать там идеальную социалистическую колонию, но что-то помешало ему осуществить эту затею, и он всецело отдает себя литературной деятельности, пишет революционную трагедию

«Падение Робеспьера», не имевшую успеха у английской публики, читает лекции, издает газету.

Сильна влиял на Кольриджа, как и вообще на всю литературу той эпохи, знаменитый поэт Вордсворт, учивший своих современников, что для поэзии, живописи и вообще для искусства нет ничего недостойного внимания, и что уличный мальчик, катающийся по тинистому пруду в грязном корыте, для истинного поэта столь же значительный сюжет, как поход Александра Македонского в Персию.

Кольридж был один из талантливейших в той кучке поэтов, которая основала в Англии новую поэтическую школу под названием «Озерной». Ближайшие предшественники этой школы довольствовались описаниями, рассуждениями, рассказами, часто блестяще изложенными, но всегда поверхностными. Их поэзия то развлекала, то поучала читателя, но не трогала и не потрясала. Их темы были бедны, выбор слов ограничен, и чувствовалось, что они знают о жизни не больше, чем те, к кому они обращаются.

Поэты Озерной школы, Кольридж и его друзья, Вордсворт и Саути, выступили на защиту двух близких друг другу требований, — поэтической правды и поэтической полноты. Во имя поэтической правды, они отказались от условных выражений, ложной красоты языка, слишком легковесных тем, словом всего, что скользит по поверхности сознания, не волнует его и не удовлетворяет потребности в новом. Их язык обогатился множеством народных речений и чисто разговорных оборотов, их темы стали касаться того вечного в душе человека, что задевает всех и во все эпохи. Во имя поэтической полноты они пожелали, чтобы их стихотворения удовлетворяли не только воображению, но и чувству, не только глазу, но и уху. Эти стихотворения видишь и слышишь, им удивляешься и радуешься, точно это уже не стихи, а живые существа, пришедшие разделить твое одиночество.

Поэты Озерной школы охотно покидали Лондон и жили в провинции, в Кезике, на берегу знаменитого озера, которое они часто воспевали и от которого получили свое название. Уже в те дни вся средняя Англия была обширным садом, где посреди рощ и вод, пастбищ и нив были раскиданы чистенькие деревушки со старинными колокольнями, уходящими в бледно-голубое небо.

Все буйное, все героическое английской жизни сосредотачивалось у моря, в портовых городах, откуда каждую неделю отходили корабли к далеким колониям, увозя то божащихся и ругающихся, то надменных и холодных крепкоскулых и мускулистых людей. Эти были чужды поэтам «Озера», время их воспевания прошло с Байроном. Кольридж и его друзья полюбили мирную природу не столько ради нее самой, сколько из-за возможности постигать при помощи ее душу человека и тайну вселенной. Подлинное озеро, которому Кезикское было только внешним выражением, они искали в глубине своего духа и, смотрясь в него, постигали связь между собой всего живого, близость миров невидимого и видимого, бесконечно-радостную и действительную любовь. Нечто подобное бывало знакомо и нашим сектантам, как это видно из их песен. Нечто сродное проглядывает и в произведениях современных русских поэтов.

Лучшим поэтическим созданием Озерной школы справедливо считают Кольриджеву «Поэму о старом моряке». Она написана размером английских народных баллад, с повторениями тоже в народном духе. Это как бы приближает ее к читателю, которому хочется ее петь, как пелись когда-то поэмы, послужившие ее образцом. Повторения подчеркиванием наиболее значив тельных мест гипнотизируют нас, заражая напряженным волнением рассказчика. Рифмы, порой возникающие посередине строки, звеня в коротком размере, как колокольчики, усиливают магическую музыку поэмы.

Старик, герой поэмы, конечно, родом из глубины страны. За грех, в котором повинен каждый охотник, он мучится раскаянием всю свою жизнь. В морях, где байроновские герои развлекаются битвами и любовью прекрасных дикарок, он видит только духов, то грозящих, то прощающих. Но как мудро все это в кажущейся простоте, какая глубина мысли в этом взгляде на человека, как на заблудившегося ребенка! Ведь каждый из нас хоть раз в жизни был одинок, подобно старому моряку, так одинок, как, может быть,

Бывает только Бог,

и каждый, прочтя эту поэму, почувствует, подобно свадебному гостю, что и он «углубленней и мудрей»

Проснулся поутру.

Первый перевод этой поэмы на русский язык сделан в пятидесятых годах Ф. Миллером, второй — в девятисотых — Аполлоном Коринфским.

Баллады Роберта Саути

Один английский историк литературы трогательно сказал про Саути: «Не было ни одного поэта, который бы писал так хорошо и много и в то же время был так неизвестен, публике». Это верно по отношению к Западу. У нас же, благодаря переводам Жуковского и Пушкина, имя Саути гораздо известнее, чем у него на родине.

Роберт Саути родился в 1774 г. в Бристоле в семье небогатого торговца мануфактурой.

Воспитанием своим он обязан тетке со стороны матери, мисс Тайлер, в доме которой он пристрастился к чтению и познакомился с искусством, благодаря частым встречам с местными актерами. Он был исключен из средней школы за резкую статью о системе воспитания, помещенную в журнале, издававшемся учениками. Затем два года пробыл в Оксфордском университете, но мало вынес оттуда, занимаясь, главным образом, греблей и плаваньем. В этот же период своей жизни он познакомился и подружился с поэтом Кольриджем,* который был старше его на два года. Оба юноши, увлекавшиеся Французской Революцией, затеяли устроить в Америке социалистическую республику, где бы первое место было отведено поэтам, но недостаток средств помешал им приступить к осуществлению своего намерения. Тогда же Саути написал революционную поэму «Уот Тайяер»,** которая появилась в печати лишь много лет спустя. Под влиянием деятельности Наполеона, которого Саути считал врагом свободы, он начал ценить английские порядки и скоро сделался ярким приверженцем церкви и государства, что и вызвало резкую вражду к нему со стороны Байрона.

В Англии есть древний обычай выбирать из числа поэтов — поэта-лауреата (увенчанного лаврами). В 1813 г. таким поэтом, по настояниям Вальтер Скотта, был выбран Саути. С тех пор он жил, погруженный в свои книги и рукописи, и умер в 1843 г., оставив после себя 109 томов своих сочинений и одну из самых больших частных библиотек Англии.

Саути называют самым типичным представителем «Озерной Школы»,*** как Кольриджа — самым ярким и Вордсворта — самым глубоким. Из ряда лозунгов, брошенных этой школой, Саути больше всего обратил внимание на правду историческую и бытовую. Исключительно образованный, он охотно выбирал темами своих поэм и стихотворений отдаленные эпохи и чужие ему страны, причем стремился передавать характерные для них чувства, мысли и все. мелочи быта, сам становясь на точку зрения своих героев. Для этого он пользовался всем богатством народной поэзии и первый ввел в литературу ее мудрую простоту, разнообразие размеров и могучий поэтический прием повторений. Однако, именно это и послужило причиной его непризнания, потому что девятнадцатый век интересовался прежде всего личностью поэта и не умел увидеть за великолепием образов их творца. Для нас стихотворения Саути — это целый мир творческой фантазии, мир предчувствий, страхов, загадок, о которых лирический поэт. говорит с тревогой и в которых эпический находит своеобразную логику, только некоторыми частями соприкасающуюся с нашей. Никаких моральных истин, кроме, может быть, самых наивных, взятых как материал, невозможно вывести из этого творчества, но оно бесконечно обогащает мир наших ощущений и, преображая таким образом нашу душу, выполняет назначение истинной поэзии.

История литературы знает два типа баллад — французский и германский. Французская баллада — это лирическое стихотворение с определенным чередованием многократно повторяющихся рифм. Баллада германская — небольшая эпическая поэма, написанная в несколько приподнятом и в то же время наивном тоне, с сюжетом,

заимствованным из истории, хотя последнее не обязательно. Баллады Саути принадлежат именно к этому типу.

Сноски:

* Смотри выпуск № 19 Всемирной Литературы: Кольридж, «Поэма о старом моряке».

** Уот Тайлер — вождь революционного движения в Англии в конце четырнадцатого века, бывший кузнецом.

*** Об Озерной Школе см. выпуск № 19 «Всемирной Литературы».

Французские народные песни

Французским народным песням не повезло: в то время, как все другие нации с конца восемнадцатого века живо заинтересовались своей народной поэзией, обрабатывали ее и собирали, французы, восхищаясь чужими песнями, известными им в переводах, пренебрегали своими. Причины этому отчасти суровые требования их стихосложения, которым не всегда удовлетворяло народное творчество, отчасти расцвет романтической поэзии во Франции, насыщавший в читателях жажду новизны. Только с пятидесятих годов начинается во Франции собирание народных песен, и в конце века поэты Мореас, Метерлинк (позже Верхарн) научаются пользоваться ими для создания совершеннейших образцов французской поэзии. Французская песня известна нам с двенадцатого века. Но долгое время она не была характерно народной, а сливалась с общей поэзией. Только с шестнадцатого века начинается их разделение. Городская поэзия, аристократизируясь, отошла от своей сестры, и последнюю — стала хранить липа память народа, легкомысленная, изменчивая и капризная. Большинство дошедших до нас французских народных песен создавалось в семнадцатом веке, но все они подвергались позднейшей обработке, подновлявшей строение фраз и заменявшей вышедшие из употребления слова современными. Все они могут быть разделены на два основных типа: балладный, когда рассказывается какое-нибудь событие, особенно поразившее народное воображение, и лирический, с обязательным припевом, пение которого заменяло музыку или сопутствовало ей на деревенских балах. Несмотря на то, что во многих местностях Франции крестьяне говорят на особых наречиях, так называемых патуа, остатках древнего языка, вытесненного языком центральной Франции, народные песни написаны чистым французским языком. Когда крестьянин хочет творить, он ищет слова более изысканные, чем те, которые он слышит каждый день, особый поэтический язык. Несчастная лачуга, где он родился и вырос, становится для него замком его отца, лодка —

посеребренным кораблем и т. д. Подобное же явление мы замечаем порою и в русских песнях. В песню проникают только те слова старого языка, которые уже утратили всякое значение и стали просто звуковым украшением стиха, составляя его припев.

Среди песен, принадлежащих той или другой деревне, почти не бывает заслуживающих внимания. Это, по большей части описания местных событий, обольщений, драк, краж, грубые и наивные. Действительно замечательные песни бродят по всей Франции, порой и по Швейцарии, Италии, Испании, даже порой по Германии. Возможно, что они самостоятельно зарождались в каждой из этих стран; человеческий ум часто сталкивается с одними и теми же положениями, мыслями, из которых рождаются одинаковые сюжеты. Сходство басен Лафонтена со сказками негритянских народов, поэм древнегерманских с поэмами восточными, казалось бы, могло служить разительным примером. Однако, надо помнить, что прежде общение народов между собой было гораздо шире и оживленнее. Оно поддерживалось войнами, союзами, паломничествами и огромным скоплением народа на ярмарках. Кроме того, в среде народа были свои странствующие поэты, большей частью нищие слепцы, которые охотно заимствовали песни друг у друга и разносили их по всей западной Европе. Мотивы же своего творчества они часто получали в монастырях, где грамотные монахи, с целью увеличить приток паломников, охотно сообщали им истории, сложенные поэтами-специалистами.

Таким образом рассказы о пастушках через посредство изысканных пасторалей пришли в народную поэзию из древней Греции, другие — о рыцарских приключениях — из рыцарских романов, утех средневековых сеньеров и т. д.

В наши дни народная поэзия на Западе может считаться умершей. Уже в середине прошлого века крестьяне думали, что над ними смеются, когда их просили петь песни. Более развязные пели

испорченные городские романсы, обрывки из опер. Город и тут оказался поставщиком машинных изделий, вытесняющим любовно сделанную работу. Однако, благодаря стараниям таких терпеливых и образованных собирателей, как Бюто, Пюимегр, Флери и др., мы имеем достаточно образчиков этой своеобразной и пленительной поэзии.

С внешней стороны французские народные песни редко удовлетворяют требованиям, которые французский читатель предъявляет к стихам. Рифмы постоянно заменяются созвучиями, а иногда пропадают вовсе мужские и женские окончания стихов чередуются в беспорядке; цезуры отсутствуют, многие слова повторяются только, чтобы сохранить размер, который все-таки часто пропадает, и т. д.

Но все эти недостатки искупаются по-царски. Творец народной песни — брат творца сказок. Для него почти нет сравнений и вовсе нет метафор. Они тотчас переходят у него в развитие образа. Там, где обыкновенный поэт сравнил бы девушку с дикой уточкой, он заставляет девушку превратиться в эту птицу. Соловей, утешающий пастушку, переносит вести от нее к возлюбленному и обратно. Корабль, на котором должны плыть девушки, строится из слоновой кости и серебряных досок, а снасти на нем шелковые и паруса кружевные. Чудо так естественно входит в это творчество, так глубоко проникает его, что нам кажутся событиями иного мира и самые обыкновенные истории: возвращение мужа, похищение девушки.

Затем самая неопытность поэта часто служит ему на пользу. Не рассчитав хода темы, он постоянно должен выпутываться, чтобы как-нибудь закончить стихотворение, и делает это с такою грандиозной наивностью, что мы вполне удовлетворены. Это — искусство, которым только начинают овладевать современные поэты, заканчивая стихотворение, оставляя простор мечте читателя.

В этих песнях бежит и смеется веселая, как вино, и горячая, как солнце, галльская кровь. Зубоскальство над мужчиной и галантность по отношению к женщине — их главные темы. Однако, и кельтская задумчивость наложила на них свой отпечаток, и обе истории о Рено пленяют нас мрачным ужасом и трагизмом положения.

Выставка нового русского искусства в Париже

5 декабря н. ст. состоялась l'inauguration выставки нового русского искусства в Париже. Нужды нет, что в ней участвуют всего пять артистов и что помещение на rue Saumartin очень мало, — оригинальность замысла, дополненная большим художественным вкусом, искупает все. Устроители хотели здесь представить ту часть русского искусства, которая занимается воскрешением старинного стиля и, что еще интереснее, — старинной жизни. Поэтому здесь старательно изгнан элемент антикварности или подражательности, и художники еще раз хорошо доказали мысль, что тот, кто действительно поймет и полюбит русскую старину, найдет ее только в своем воображении.

Королем выставки является бесспорно Рерих (выставивший 89 вещей). Мне любопытно отметить здесь его духовное родство с крупным новатором современной французской живописи, Полем Гогеном. Оба они полюбили мир первобытных людей с его несложными, но могучими красками, линиями, удивляющими почти грубой простотой, и сюжетами дикими и величественными, и, подобно тому, как Гоген открыл тропики, Рерих открыл нам истинный север, такой родной и такой пугающий. Из больших картин Рериха наиболее интересна изображающая «Народ курганов», где на фоне северного закатного неба и чернеющих елей застыло сидят некрасивые коренастые люди в звериных шкурах; широкие носы, торчащие скулы — очевидно, финны, Белоглазая Чудь. Эта картина параллельна другой, бывшей в Salon d'Automne. Там тоже северный пейзаж, но уже восход солнца, и вместо финнов — славяне. Великая сказка историй, смена двух рас, рассказана Рерихом так же просто и задумчиво, как она совершилась, давно-давно, среди жалобно шелестящих болотных трав.

«Песня о викинге» — вещь изысканная по благородству красок, серых, синей и бледно-оранжевой: от сбегающего вечера еще суровее старые стены дедовского дома; белокурая грустная девушка поет о ком-то далеком, а пред нею, среди сверкающего облака в яростной схватке сшиблись две призрачные ладьи.

«Сокровище Ангелов» — камень с изображением дракона на одной стороне и распятого человека на другой. Это — вековое сопоставление добра и зла, и его Я ревниво охраняют толпы ангелов, прелестных ангелов XII века монастырской России.

Интересна была мысль поставить рядом Рериха и Билибина, одного — как представителя скандинавских и отчасти византийских течений в русском искусстве, другого — как поборника течений восточных. Билибину удалось создать ряд вещей чарующих и нежных, *des petites merveilles*, как сказал один известный француз, говоря о его картинах. Наверно, такие же грезы смущали сон Афанасия Никитина, Божьего человека, когда, опираясь на посох, он шел по бесконечным степям к далекому и чудесному царству Индейскому. Былина о Вольге, это самое величественное произведение русского духа, нашла в Билибине чуткого ценителя и иллюстратора, передавшего всю ее своеобразную красоту. Кроме «Вольги» на выставке есть его иллюстрации к «Золотому петушку», «Царю Салтану» и вещи, рисованные для «Золотого Руна».

Княгиня Тенишева выставила свои эмали и керамику и, кроме того, работы крестьянок Смоленской губернии, сделанные под ее наблюдением. Она и проповедуемое ею крестьянское искусство имеют большой успех в Париже, так что многие вещи уже проданы, некоторые даже французскому правительству.

Два остальные экспонента — архитектор Щусев и скульптор барон Раут фон Траубенберг — выставили очень мало, но оба, особенно последний, обнаруживают вкус и любовное изучение старины.

Выставка, несмотря на свою миниатюрность, производит вполне законченное впечатление.

Два салона

Весной открылись, как всегда, в Париже два художественные Салона — представители двух различных направлений, соперничающих между собой. Их борьба длилась долго и с переменным успехом. Но в этом году уже ясно, что преимущество на стороне Societe Nationale.

Начнем с Независимых. Любопытно, что они почти не совершенствуются. Те же приемы, те же сюжеты, как и в прошлые года. Они объясняют это трудностью разобраться в художественном наследии, которое оставили им Гоген и Сезанн. Но, чтобы судить о справедливости их утверждения, вспомним историю обоих мастеров.

Поль Гоген ушел не только от европейского искусства, но и от европейской культуры, и большую часть жизни прожил на островах Таити. Его преследовала мечта о Будущей Еве, идеальной женщине грядущего, не об утонченно-опасной «мучительной деве», по выражению Пушкина, а о первобытно-величавой, радостно любящей и безбольно рождающей.

Он искал ее под тропиками, такими, как они являются наивному взору дикаря, с их странной простотой линий и яркостью красок. Он понимал, что оранжевые плоды среди зеленых листьев хороши только в смуглых руках красивой туземки, на которую смотрят влюбленным взглядом. И он создал новое искусство, глубоко индивидуальное и гениально простое, так что из него нельзя выкинуть ни одной части, не изменяя его сущности.

Сезанну посчастливилось менее. Будучи уже автором многих картин, обнаруживающих большой вкус и знание техники, он внезапно взялся за отыскивание новых путей для искусства, приняв исходной точкой стиль ассирийцев и халдеян. Затворившись в своей мастерской, он начал упорно работать, стараясь прежде всего отделаться от прежних, мешавших ему, приемов творчества. Быть может, для искусства и запылала бы новая заря, но Сезанн умер в конце своей подготовительной работы, и первая выставка его картин периода исканий была ретроспективной.

К сожалению, то, что сам художник считал еще несовершенным, для его учеников сделалось предметом! подражания. На этой почве возник целый ряд уродливых вещей, вроде картин Блумфельда или Жеребцовой, где любовь к делу заменяется стремлением пооригинальничать каким-нибудь фокусом, ничего общего с искусством не имеющим.

Что касается учеников Гогена, то большинство их совершенно не поняло своего учителя. За исключением Анри Руссо, создавшего несколько прекрасных картин, где он с большой осторожностью воспользовался уроками Гогена, не выходя из сферы его сюжетов, они все пытаются смотреть взглядом дикаря на самые обыденные вещи и, конечно, терпят неудачу. Лишенные высокой идеи учителя, его вкуса и такта, их картины смешны, как был бы смешон голый негр на официальном приеме в Champs Elysees.

Вот два главные течения в Салоне Независимых. Есть еще импрессионисты, и прекрасные, как, например, Дирикс, работающий широкими пятнами, и Синьяк, создающий картины из тысячи точек, но их присутствие не так характерно для этого Салона, потому что теперь для них широко открыты двери и других выставок. Общий же фон, как и в прежние года, составляют ученические работы, робкие и

неуверенные, с которыми приходится иметь дело не критику, а учителю рисования.

В Салоне Societe Nationale мы встречаемся с другими явлениями. Здесь идея преемственности искусства торжествует, и искания сдержаны традицией. Главенствующие течения отметить трудно, почти невозможно. Каждый думает и работает по-своему. В отделе живописи Гайдара выставил своих очаровательных парижанок, хрупких, бледных, бесконечно изящных. Вдумчивый Зулоага дает нам странную Испанию, где крайнее уродство кажется новой красотой. У Динэ попрежнему мавританки, не черные француженки, как у его подражателей, а настоящие женщины-самки Востока, от тела которых раздражающе пахнет пряными духами. Но гвоздем выставки бесспорно является Вебер. Этот несравненный рисовальщик, мрачный фантаст, видящий предметы реальнее, чем они есть, и умеющий хохотать над их уродством, на этот раз дал большую композицию «La Guinguette», предназначенную для парижской Ратуши. Она изображает праздник в загородном саду и с первого взгляда кажется карикатурой, но, вглядываясь, вы почувствуете нечто более серьезное. Это — подлинный кошмар, где все смешное и отвратительное в человеке выставлено с беспощадной настойчивостью. Внезапный смех заменяется растерянной улыбкой, и Зритель уходит уже отравленный ядом, от которого бьется и кричит мысль художника. Его литографии притягивают и мучат не меньше.

В отделе скульптуры интересен чуткий Бугатти, в совершенстве постигший звериную душу. Его группа жираффов не уступает лучшим вещам Трубецкого. Огюст Родэн выставил «Орфея», «Тритона и Нереиду» и «Музу». Значение этого мастера хорошо известно всему миру, и в своих новых вещах он остался прежним Родэном, творцом по мощи близким к Микель-Анджело.

В отделе декоративного и прикладного искусства мы встречаемся с настоящей сокровищницей Венеры из бердслеевских сказок. Здесь

гений французов раскрывается в полной силе. Мебель черного дерева с инкрустациями слоновой кости, точеные из рога безделушки, эмалевые рамы для зеркал и пленительно разрисованные шелка — с избытком осуществляют мечты Джона Рескина о проведении красоты в жизнь. Этому отделу не уступает и отдел архитектуры. В нем особенно чарует серия фантазий Франсуа Гара на тему «Храм Мысли». Это — попытка угадать стиль будущего с его строгим великолепием, о котором томится современная душа. И заключительная картина этой серии «Вечер», где Храм Мысли предстает, странный и прекрасный, на фоне красного неба и темного вечернего моря, создает неведомый трепет новой близости к природе, которой не знали наши предки.

Салон Societe Nationale, как и в прежние года, явился лучшим выразителем французского искусства, на которое обращены глаза всего мира.

По поводу «салона» Маковского

Искусство является отражением жизни страны, суммой ее достижений и прозрений, но не этических, а эстетических. Оно отвечает на вопрос, не как жить хорошо, а как жить прекрасно. Но тут ему представляются два пути. Первый более легкий и эффективный — это стремление к утонченности, к переживаниям новым во что бы то ни стало, декаданс. Идущие по этому пути сперва совершенствуются в области формы, старое содержание облачают в новую для него изысканность, но потом наступает переворот. Чтобы дразнить притупленные нервы, недостаточно ликеров, нужен стоградусный спирт. Отсутствие формы начинает волновать больше, чем самая утонченная форма. Начинает казаться, что линии уже даны в самих красках, теряется чувство грани между элементами искусства, и преждевременный синтез становится в лучшем случае гротеском. Достижения художников этого разряда не двигают вперед наше художественное сознание — они только частный случай искусства, случайный каприз, отдых на дороге.

Второй путь — ренессанс. Наряду с декадентами, остро сознавшими свою неудовлетворенность прошлым, но не смогшими найти из нее выхода, появляются новаторы, которые идут к будущему, имея за собой весь искус старины. Как Микула Селянинович, близки они к духу земли; как Вольга Святославич, живут стремленьем к далеким и сказочным странам. Их можно отличить от декадентов уже тем, что их творчество богато приемами, разнообразно по темам, является микрокосмом и органическим целым, способным производить живое потомство.

Выставка «Салон» Сергея Маковского — все течения русской живописи последних лет — дает мне возможность иллюстрировать

мою мысль примерами.

Прекрасны Сомов и Бенуа: слегка жеманная грусть о прошлом, ненависть к современности, могучая техника и совершенный вкус чаруют своей неделанной последовательностью. Но оба они не нашего поколения, они уже сказали свои слова. Розы их творчества оказались махровыми, от них прямой выход к Петрову-Водкину. Бесспорно талантливый, способный ко многим и тонким восприятиям, Петров-Водкин не дал ничего законченного, его искусство — это искусство четвертого измерения. Он учился у Гогэна. И я только резюмирую мысль, уже высказанную мной («Весы», № 5, 1908), что Гогэн пошел по слишком индивидуальному пути, что он один мог пользоваться своими завоеваниями, что можно быть равным Гогэну, но быть как Гогэн нельзя. Пока Петров-Водкин типичный упадочник, и трудно предсказать, хватит ли у него силы сделаться работником возрождения.

Рерих — вот высшая степень современного русского искусства. Он глубоко национален, именно национален, а не народен. Не принимая современную Россию за нечто самоценное, законченное, он обращается к тому времени, когда она еще создавалась, ищет влияний скандинавских, византийских и индийских, но всех преображенных в русской душе. Манера его письма — могучая, здоровая, такая простая с виду и такая утонченная по существу — меняется в зависимости от изображаемых событий, но всегда раскрывает лепестки одной и той же души, мечтательной и страстной. Своим творчеством Рерих открыл непечатые области духа, которые суждено разрабатывать нашему поколению.

Люком-Маковская тоже работает над русскими сюжетами, но для нее Россия только красивая декорация, в ее картинах слишком много осторожной европейской культурности. Следует упомянуть и Шитова, художника с большим вкусом и умением создавать благородные красочные эффекты.

Отдельно от других стоит громадное полотно Бакста «Terror antiquus». Его замысел величественен. Античность понята не как розовая сказка золотого века, а как багряное зарево мировых пожаров. В ней еще слышен грохот бесчисленных орд, кровавые поверья, великие подвиги и преступления людей, одаренных нечеловеческой властью. Но увы! художник не справился со своей задачей, он не продумал ее до конца и, вместо символа, дал его схему, пусть интересную, но не отвечающую силе замысла. Как бы то ни было, для нашего времени особенно важно найти свое отношение к античности, и картина Бакста напоминает об этом.

Записка об Абиссинии

Прапорщик 5-го Гусарского
Александрийского полка
Российской Армии
Гумилев

Записка относительно возможности набора отрядов добровольцев для французской армии в Абиссинии

По своему политическому устройству Абиссиния делится на известное число областей: Тигрэ, Гондар, Шоа, Улиамо, Уоло, Галла Арусси, Галла Коту, Харрар, Да-накиль, Сомади и т. д.

Население Тигрэ составляет 2 000 000 жителей. Это превосходные воины, но к несчастью очень независимого и буйного нрава. К тому же, многие из них мусульмане и питают мало сочувствия к итальянцам.

В Гондаре и Шоа живет население от шести до семи миллионов чистокровных абиссинцев, почти сплошь православных и обладающих следующими качествами: духом дисциплины и подчинения вождям; храбростью и стойкостью в бою (это победители итальянцев); выносливостью и привычкой к лишениям — до такой степени, что человек опережает лошадь на пробеге в 30 километров и что при переходах, длящихся несколько недель, каждый человек несет на себе запас провианта необходимый для его прокормления. Будучи горцами, они способны выносить самый суровый климат.

Племена Улиамо и Уоло — это покоренные абиссинцами негры. Из них выходят хорошие воины, но они скорее годятся для обозных и санитарных частей. В эту же категорию можно отнести племя Галла Коту.

Племя Галла Арусси обладает теми же качествами, что и абиссинцы, и вдобавок гигантским ростом и атлетическим сложением. Данакильцы, сомалийцы и часть харраритов храбры, ловки и воинственны, но с трудом подчиняются дисциплине. Их можно было бы использовать для образования отрядов разведчиков, чистильщиков окопов и тому подобных заданий.

Помимо того, в Абиссинии имеются очень хорошие лошади и мулы. Средняя цена лошади равнялась до войны 25 франкам, а мула — 100 франкам. Всегда можно было бы получить несколько тысяч этих животных для военных надобностей.

Политическая обстановка в Абиссинии следующая: страна управляется императором (в данный момент — императрицей, которой помогает знакомый мне князь, 'рас Тафари, сын раса Маконена) и советом министров. Кроме того, в каждой области имеется почти независимый губернатор и ряд вождей при нем.

Чтобы начать набирать вождей с отрядами от 100 до 500 человек, необходимо получить разрешение от центрального и областных правительств. Расходы составят несомненно меньшую сумму, чем в такого же рода экспедициях в других частях Африки, благодаря легкости сообщений и воинственному нраву жителей.

Я побывал в Абиссинии три раза и в общей сложности провел в этой стране почти два года. Я прожил три месяца в Харраре, где я бывал у раса (деджача) Тафари, некогда губернатора этого города. Я жил также четыре месяца в столице Абиссинии, Аддис-Абебе, где познакомился со многими министрами и вождями и был представлен ко двору бывшего императора российским поверенным в делах в Абиссинии. Свое последнее путешествие я совершил в качестве руководителя экспедиции, посланной Российской Академией Наук.

Поэзия Бодлера

Теперь несомненно, что Бодлер один из величайших поэтов XIX века и во всяком случае наиболее своеобразный. Это конечно не значит, что он был чужд каких-либо влияний, тогда он не был бы великим, нет, просто эти влияния были настолько разнообразны и в то же время так глубоко восприняты и целостно слиты, что создали поэтическую индивидуальность, подарившую миру «новый трепет» (выражение Виктора Гюго). Из французов его учителями были Сент-Бев и Теофиль Готье. Первый научил его находить красоту в отверженном поэзией, в природных пейзажах, сценах предместий [?], в явлениях жизни обычной и грубой; второй одарил его способностью самый неблагородный материал превращать в чистое золото поэзии, умением создавать фразы широкие, ясные и полные сдержанной энергии, всем разнообразием тона, богатством виденья. Влияние этих двух мэтров на Бодлера было настолько сильно, что его по справедливости причисляют к романтикам, мнение» которое разделял и он сам. Затем его сверстник и друг Теодор де Банвиль в своих «Клоунских Одах» задумал путем применения неожиданных рифм создать новый род комического и этим натолкнул Бодлера на работу над редкими и новыми рифмами, что конечно отразилось на причудливости и изысканности его стиля.

С другой стороны, воспитывавшийся в Англии, превосходно знавший английский язык, Бодлер и там нашел близкие ему творческие умы. Не говоря уже о Байроне, этом кумире французского (так же как и русского) романтизма, впрочем, подарившем Бодлеру лишь поверхностно воспринятые последним темы мятежа и гордого отчаянья, Томас де Куниели и Эдгар По, поэты потайные и в свое время мало оцененные, оказали на него большое влияние. Они научили Бодлера особенности англо-саксонского воображенья, умению соединять, не смешивая, ужасное с прекрасным, нежное с жестоким, райское с адским, как в поэме Мильтона. Это от них в

поэзии Бодлера появились такие великолепные черные тона, счастье ужаса, блаженство отчаянья, радость неосуществимого желанья, и вторая их особенность, образность пышная, причудливая, пьяная, поддерживаемая парами опиума и алкоголя, столько же, сколько филологическим гурманством.

Между этими двумя влияниями — французским, полным ясности чистоты линий и латинской гармонии, и английским, над которым еще бродят черные тучи Нибелунгов, поэзия Бодлера подобна закатному небу, где борьба света и тени порождает на мгновенье храмы и башни нашей истинной родины, лица тех, кого мы могли бы действительно полюбить, лиловые моря, в которых бы мы утонули, благословляя смерть.

Однако, не одно случайное сочетание влияний создало Бодлера таким, как он есть, этому были и другие причины. Деятнадцатый век, так усердно унижавшийся и унижаемый, был по преимуществу героическим веком. Забывший Бога и забытый Богом человек привязался к единственному, что ему осталось, к земле, и она потребовала от него не только любви, но и действия. Во всех областях творчества наступил необыкновенный подъем. Люди точно вспомнили, как мало еще они сделали, и приступили к работе лихорадочно и в то же время планомерно. Таблица элементов

Менделеева явилась только запоздалым символом этой работы. — «Что еще не открыто?» — наперебой спрашивали исследователи, как когда-то рыцари спрашивали о чудовищах и злодеях, и наперебой бросались всюду, где оставалась хоть малейшая возможность творчества. Появился целый ряд новых наук, прежние получили неожиданное направление. Леса и пустыни Африки, Азии и Америки открыли свои вековые тайны путешественникам, и кучки смельчаков, как в шестнадцатом веке, захватывали огромные экзотические царства. В недрах европейского общества Лассалем и Марксом была открыта новая мощная взрывчатая сила — пролетариат. В литературе три великие течения, романтизм, реализм и символизм, заняли место наряду с веками царившим классицизмом.

Бодлер к поэзии отнесся, как исследователь, вошел в нее, как завоеватель. Самый молодой из романтиков, явившийся, когда школа уже наметила свои вехи, он совершенно сознательно наметил себе еще не использованную почву и принялся за ее обработку, создав для этого специальные инструменты. Вот что он сам говорит об этом в своих проектах предисловия к Цветам Зла: «Знаменитые поэты уже давно поделили самые цветущие области царства поэзии. Мне показалось забавным и приятным, тем более, что задача была трудной, извлечь Красоту из Зла. Эта книга, глубоко бесполезная и вполне невинная, написана только для моего развлечения и упражнения моей страстной любви к препятствиям...» «Рядом определенных усилий артист может возвыситься до стройной оригинальности; поэзия приближается к музыке просодией, корни которой уходят в человеческую душу глубже, чем это указывает любая классическая теория; поэт, который не знает точно, сколько каждое слово имеет рифм, не способен выразить какую-либо идею; поэтическая фраза может представить (и этим она близка к музыкальному искусству и математической науке) горизонтальную линию, линию прямую восходящую, линию прямую нисходящую... Может виться спирально, описывать полукруг или зигзаг; поэзия сближается с искусствами живописным, кулинарным и косметическим благодаря возможности выразить всякое ощущение сладости или горести, блаженства или ужаса соединением существительного с прилагательным, аналогичным или противоположенным; опираясь на мои принципы и располагая знанием, которое я берусь объяснить в двадцать уроков, каждый человек становится способным создать трагедию, которая будет освистана не более, чем всякая другая, или написать поэму достаточной длины, столь же скучную, как любая эпическая поэма...»¹

Вот язык, которым никто не говорит до Бодлера, да и после многие ли? Теофиль Готье, Верлен, кто же еще? Однако нельзя считать Бодлера поэтом, преданным исключительно форме, по той простой причине, что такие поэты просто не существуют и не могут существовать. «Поэт формы!» вот слово, которое утилитаристы бросают всегда истинным художникам. Что касается меня, то пока мне не отделят отчетливо в какой-либо фразе ее форму от содержания,

я буду утверждать, что это — два слова, лишенных смысла, подобно тому, как нельзя извлечь из физического тела качества, его образующие, т.е. его цвет, протяженность, плотность, не сведя его к пустой абстракции — одним словом, не уничтожив его, так нельзя отнять форму у идеи, ибо идея существует только в силу своей формы. Невозможно представить себе идею, которая не имела бы формы, так же как нет формы, которая не выражала бы идеи. «Это только куча глупостей, которыми живет критика...» Это отрывок из переписки Флобера. Приблизительно те же мысли в разных местах своих статей высказывает и Бодлер. Может быть даже особенности его тем вызываются чисто формальными особенностями его творческого аппарата, повышенным музыкальным чутьем — он один из первых во Франции оценил Вагнера, — любовью к смешанному словарю, где слова, резко противопоставляясь друг другу, приобретают неожиданность и телесность — в этом сказывается его раннее увлечение вульгарной латынью — стремлением к сложной композиции «порочных» сюжетов. Ясно, что темы любви, добра и красоты своей банальной мягкостью только притупили бы слишком острые зубцы подобной мельницы.

Странно было бы приписывать Бодлеру все те переживания, которые встречаются в его стихах. Чем тоньше артист, тем дальше его мысль от воплощения ее в действие. Веками подготовлявшийся переход лирической поэзии в драматическую в девятнадцатом веке наконец осуществился. Поэт почувствовал себя всечеловеком, мирозданием даже, органом речи всего существующего и стал говорить не столько от своего собственного лица, сколько от лица воображаемого, существующего лишь в возможности, чувств и мнений которого он часто не разделял.² К искусству творить стихи прибавилось искусство творить свой поэтический облик, слагающийся из суммы надевавшихся поэтом масок. Их число и разнообразие указывает на значительность поэта, их подобранность — на его совершенство. Бодлер является перед нами и значительным и совершенным. Он верит настолько горячо, что не может удерживаться от богохульства, истинный аристократ духа, он видит своих равных во всех обиженных жизнью, для него, знающего ослепительные вспышки красоты уже не отвратительно никакое

безобразье, весь позор повседневных городских пейзажей у него озарен воспоминаниями о иных сказочных странах. Перед нами фигура одинаково далекая и от приторной слащавости Ростана и от мелодраматического злодейства юного Ришпена. Зато и влияние его на поэзию было огромно.

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. Но для того, чтобы быть романтиком, ему не хватало ни культа чувства, ни театрального пафоса, ни характерного многословья. Для парнасцев он был слишком нервен, слишком причудлив, и он говорит не столько о вещах мира, сколько о вызываемых ими ощущениях. С символистами у него общего только то, что они у него заимствовали, главным образом, утонченная фонетика стиха, но ни ощущения многопланности бытия, ни желанья дать почувствовать за словами абсолютное у него не было. Чистыми бодлэрианцами оказались только два поэта — Морис Роллина (1846-1903), автор «Неврозов», и бельгиец Иван Жилькен (род. 1858), автор «Ночи». Оба они заимствовали у Бодлера его пессимизм, интерес к проявлениям личной и общественной истерии, любовь к редкому и подчас чудовищному. Роллина кончил как поэт деревни и крестьянства; Жилькен — как обличитель несовершенств социального строя.

Гораздо глубже было влияние Бодлера на поэтов, вышедших из парнасской школы, чтобы стать вождями символизма. Культ красоты и тоска по бесконечности достались Стефану Маллармэ, Поль Верлен для своих «Сатурнических Поэм» получил в наследство от Бодлера тоску, полную поэтических видений. Почти для всех символистов имя Бодлера было священным. Однако в двадцатом веке, когда в лице Поля Клоделя и Франсиса Жамма наметился во французской поэзии уклон к католицизму и величавой простоте средневекового ощущения жизни, Бодлеру поставили в вину его интеллектуальность, пессимизм и некоторую манерность, и молодое поколение поэтов отошло от него.

В России влияние Бодлера испытали два крупнейших представителя новой поэзии, Бальмонт и Брюсов, и множество других

менее значительных. Переводился Бодлер тоже много и часто, однако полный перевод его стихотворений (кроме нескольких мелочей, не вошедших в собрание его сочинений), сделанный размерами подлинника, появляется в нашем издании впервые.

1 Charles Baudelaire, Oeuvres posthumes, стр. 17, 18.

2 Эта теория выражена очень ярко, хотя в полупублицистической форме, поэзией Уота [sic!] Уитмэна.

Публикация проф. С. Грэхэм.

Печатается по автографу без даты (ЦГАЛИ 147 I 14). Как видно из примечания, этой статьей должен был открыться первый том сочинений Бодлера в издательстве «Всемирная литература» под редакцией Н. Гумилева. После расстрела Гумилева издательство исключило сборник из своих планов. Гумилев успел перевести для него 15 стихотворений Бодлера и отредактировать еще целых 25. В «Гумилевских чтениях» (Самиздат 1980, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 15) ошибочно говорится, что предисловие Гумилева «до наших дней не дошло».

*«Вестник Русского Христианского Движения». № 144. I - II _
1985*