

Валерий Яковлевич Брюсов

Русские символисты



Валерий Брюсов

Русские символисты

«Public Domain»

Брюсов В. Я.

Русские символисты / В. Я. Брюсов — «Public Domain»,

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

Содержание

От издателя	5
Ответ	6
Зоилам и аристархам	9
«К. К. Случевский. Поэт противоречий»[16]	11
«Н. М. Минский. Опыт характеристики»[17]	15
«К. Д. Бальмонт»	20
Статья первая. «Будем как солнце!»[20]	20
Статья вторая. «Куст сирени»[23]	27
Конец ознакомительного фрагмента.	29

Валерий Брюсов

«Русские символисты»

От издателя

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

Кроме того, я считаю нужным напомнить, что язык декадентов, странные, необыкновенные тропы и фигуры, вовсе не составляет необходимого элемента в символизме. Правда, символизм и декадентство часто сливаются, но этого может и не быть. Цель символизма — рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение.

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

Издатель 1893

¹ Разумное основание (фр.).

² До востребования (фр.).

Ответ

Очаровательная незнакомка!

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

Впрочем – надо Вам отдать справедливость – Вы снисходительнее, чем наши критики. Те просто предлагали отправить меня в сумасшедший дом, Вы же допускаете, что я сделался символистом по ошибке, «из подражания, может быть, невольного». При этом Вы разъясняете, что символисты бывают трех родов: мистификаторы, которые, не надеясь на талант, хотят взять оригинальностью, люди душевно ненормальные и несчастные заблудшие, к которым Вы великодушно причисляете меня и которые еще могут возвратиться на истинный путь. «Произведения таких лиц, восклицаете Вы дальше, не могли образовать новой школы! И в самом деле! Что общего между теми разнородными творениями, которые называют символическими? Не сходятся ли отдельные поэты только в одном, в желании написать что-нибудь постранный и непонятный! Пусть кто-нибудь попробует просто ответить на вопрос, „в чем сущность символизма“ – и я уверена, это ему не удастся».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Таким образом, каждое символическое произведение мне удастся подвести под один из моих трех видов. Вы, конечно, уже по моим определениям заметили, что я нахожу между ними общего. Очевидно, во всех трех случаях поэт передает ряд образов, еще не сложившихся в полную картину, то соединяя их как бы в одно целое, то располагая в сценах и диалогах, то просто перечисляя один за другим. Связь, даваемая этим образам, всегда более или менее случайна, так что на них надо смотреть, как на вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя. Поэтому-то символизм можно называть, как непоследовательно делаете и Вы, – «поэзией намеков».

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

Из этого следует, что не только поэт-символист, но и его читатель должны обладать чуткой душой и вообще тонко развитой организацией. В символическое произведение надо вчитаться; воображение должно воссоздать только намеченную мысль автора. Поэтому Ваше

последнее обвинение, что «круг читателей символической поэзии должен быть очень узок», остается в своей силе, но я не думаю, чтобы это было сильным доводом против символизма. Ведь и стихотворения Гейне доступны не всякому. Символизм имеет свою область и своих читателей, пусть же другие школы признают это, а сам он пусть довольствуется тем, что ему принадлежит.

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

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

Валерия Брюсова. 1894

Зоилам и аристархам

Наши издания подвергались такой беспощадной критике со стороны и мелких и крупных журналов, что нам кажется необходимым выяснить свое отношение к ней.

Прежде всего мы считаем, что большинство наших критиков были совершенно не подготовлены к той задаче, за которую брались. Оценить новое было им совсем не под силу, и потому приходилось довольствоваться общими фразами и готовыми восклицаниями. Все негодующие статейки и заметки не только не нанесли удара новому течению, но по большей части даже не давали своим читателям никакого представления о нем. Да и негодование-то относилось больше к заглавию, и мы убеждены, что появившись те же стихи без открытого названия школы, их встретили бы вовсе не с таким ужасом. Не обошлось дело и без курьезов. Так, одна рецензия утверждала, что у нас сносны только переводы,³ а другая, что переводы слабее всего;⁴ кто-то серьезно предлагал считать символизмом все, перед чем можно воскликнуть «черт знает что такое»;⁵ были такие, что сомневались в самом существовании Брюсова и Миропольского;⁶ столь дерзко казалось называть себя русскими символистами.

Разбирая первые два выпуска, гг. рецензенты старались, по крайней мере, доказывать свои слова, делать цитаты, указывать на то, что, по их мнению, было погрешностями против языка; впрочем, и тогда некоторые находили возможным говорить о наших книжках, не читав их.⁷ Появление «Романсов без слов» поставило гг. рецензентов в более затруднительное положение; подлинника они не знали, и потому им пришлось прибегнуть к голословным осуждениям.⁸

Трудно уловить серьезные обвинения в общем хоре упреков и насмешек, но, кажется, вот три главных пункта, к которым чаще всего обращаются наши судьи. 1) Символизм есть болезнь литературы, с которой борются и на Западе; следовательно, прививать ее нам совершенно не нужно.⁹ 2) В нашей русской литературе символизм не более как подражание, не имеющее под собой почвы.¹⁰ Наконец, 3) – нет таких настроений, которые не могли бы быть изображены помимо символизма.¹¹

Первое обвинение слишком неопределенно; оно не указывает прямо недостатков символизма, потому что не можем же мы считать таким указанием ламентации гг. рецензентов на то, что они не понимают наших стихотворений; прежде чем сослаться на теорему, что поэзия должна быть общедоступной, надо это еще доказать. Кроме того, подобные жалобы слишком обычны при появлении в литературе нового течения, и история достаточно поколебала их авторитет. На второе обвинение мы ответим, что для нас существует только одна общечеловеческая поэзия (это, понятно, не противоречит предыдущему) и что поэт, знакомый с западной литературой, уже не может быть продолжателем только гг. Меев и Апухтиных; впрочем, русский символизм имел и своих предшественников – Фета, Фофаиова. Третье обвинение направлено собственно против теории г. Брюсова, изложенной во 2 вып.,

³ «Новое время», № 6476.

⁴ «Всемирная илл.», № 1319.

⁵ «Русское богатство», 1894 г., № 11.

⁶ «Север», 1894 г., № 21.

⁷ «Звезда», 1894 г., № 13, повторяет в цитате опечатку «Нов. врем.»

⁸ «Труд», 1895, № 2, и «Неделя», 1895, № 11.

⁹ «Наблюдатель», 1895, № 2.

¹⁰ Id. и «Нов. вр.».

¹¹ «Неделя», 1894, № 48.

которую он и не выдавал за нашу общую программу;¹² мы укажем, однако, что пример Фета, на которого ссылается рецензент, говорит скорее за нас; многие стихотворения Фета смело могут быть названы символическими – таковы, напр.: Ночь и я, мы оба дышим... Сад весь в цвету... Я тебе ничего не скажу... Давно в любви отрады мало... Ты вся в огнях...

Мы встретили и еще одно очень определенное обвинение: «За французскими декадентами была новизна и дерзость идеи – писать чепуху и хохотать над читателями, когда же г. Б. пишет „золотистые феи“, это уже не ново, а только не остроумно и скучно». Считать весь западный символизм с рядом журналов, посвященных ему, с последователями в Германии, Дании, Швеции, Чехии – за результат мистификации нескольких шутников – тоже достаточная дерзость идеи, но мнение по меньшей мере легкомысленное.¹³

В свое время возбудили интерес еще рецензии г. Вл. С.¹⁴ В них действительно попадаются дельные замечания (напр., о подражательности многих стихотворений г. Брюсова в 1-м вып.), но г. Вл. С. увлекся желанием позабавить публику, что повело его к ряду острот сомнительной ценности и к умышленному искажению смысла стихотворений. Говорим «умышленному»: г. Вл. С., конечно, должен легко улавливать самые тонкие намеки поэта, потому что сам писал символические стихотворения, как, напр., «Зачем слова...».¹⁵

На этом мы и покончим и не будем разбирать других заметок, потому что они (может быть, некоторых мы не знаем) представляют из себя простые перепечатки из других газет и журналов или бездоказательные насмешки и осуждения; ведь не обязаны же мы спорить со всяким, кто станет на большой дороге и начнет произносить бранные слова.

1895

¹² См. Р. С. вып. 2-й, стр. 6, и еще интервью «Московские декаденты», «Новости дня», №№ 4024 и 4026.

¹³ Мы готовы думать, что сам критик не станет настаивать на нем, потому что в разборе 2-го вып. он уже считал, что теория г. Брюсова выясняет сущность символизма «в общем довольно верно». См. «Всем, илл.», № 1340.

¹⁴ «Вестник Европы», 1894, № 8, и 1895, № 1.

¹⁵ «Вестник Европы», 1892, № 10.

«К. К. Случевский. Поэт противоречий»¹⁶

*Я богу пламенно молился,
Я бога страстно отрицал.*

К. Случевский

Менее всего Случевский был художник. Он писал свои стихи как-то по-детски, каракулями, — не почерка, а выражений. В поэзии он был косноязычен, но как Моисей. Ему был нужен свой Аарон, чтобы передавать другим божеские глаголы; он любил выступать под чужой маской: Мефистофеля, «одностороннего человека», духа («Посмертные песни»), любил заимствовать чужую форму, хотя бы пушкинской поэмы. Когда же, в «Песнях из угла» например, он говорил прямо от себя, все у него выходило как-то нескладно, почти смешно, и вместе с тем часто пророчески сильно, огненно ярко. В самых увлекательных местах своих стихотворений он вдруг сбивался на прозу, неуместно вставленным словом разбивал все очарование и, может быть, именно этим достигал совершенно особого, ему одному свойственного, впечатления. Стихи Случевского часто безобразны, но это то же безобразие, как у искривленных кактусов или у чудовищных рыб-телескопов. Это — безобразие, в котором нет ничего пошлого, ничего низкого, скорее своеобразие, хотя и чуждое красоты.

Случевский начал писать в конце 50-х и начале 60-х годов. То была эпоха «гонения» на искусство, и стихи Случевского подверглись жестоким нападкам со стороны господствовавшей тогда критики... Нападки эти так повлияли на Случевского, что он прервал свою деятельность и в течение долгих лет (16 или 17) не соглашался печатать своих стихов... За это время он издал несколько полемических брошюр, направленных на защиту «чистого искусства»: «Явления русской жизни под критикою эстетики». Однако и по этим брошюрам, и по самому факту многолетнего молчания Случевского видно, что известную долю правды за своими противниками он если не признавал, то чувствовал. И этот внутренний разлад проникал всю душу Случевского, все его мирозерцание, все его творчество.

Вот почему значительную долю своих сил Случевский отдавал неблагоприятному делу: защитить и оправдать мечту, доказать права фантазии, установить реальность ирреального. Он делал это в стихах, и в прозе, и дружеских беседах, произносил свои защитительные речи с убежденным видом победителя, но, кажется, так до конца и не мог убедить самого себя. Иначе к чему стал бы он опять и опять возвращаться к уже решенным вопросам, доказывать уже доказанное? С какой робостью в своей поэме «В снегах» отваживается Случевский на олицетворение месяцев, как извиняется перед читателями за «чертовщину»! В своих старческих «Песнях из угла» Случевский, как лунатик, все влечется к тому же, словно преодоленному, противоречию и снова торжествует бессмертие мечты в одном из своих лучших созданий: «Ты не гонись за рифмой своенравной». Но где-то глубоко в его душе остается скрытое, подавленное, запретное сомнение в праведности своего дела — работы художника. Это сомнение разъедает его поэзию, останавливает его порывы, заставляет его, рожденного юным Фаустом, смеяться вместе с Мефистофелем...

Случевский был «доктором философии» одного из немецких университетов, и это было для него не пустым званием. В Случевском действительно жило неодолимое стремление к философскому, отвлеченному мышлению, вера в силу мысли. Часто, подвигаясь шаг за

¹⁶ Поминка по смерти К. К. Случевского (1904 г.).

шагом путем логических построений, достигал он таких же безмерных далей, какие открывались его прозрению как художника. Но это богатство даров было и его слабостью. Он не мог, не умел соединить, слить в одно – художественное созерцание и отвлеченную мысль. Он был то мыслителем, то поэтом. Его сознание, как тяжесть, лежало на крыльях его фантазии, пригнетало ее к земле, лишало полета, но едва его мысль, став твердой ногой, пыталась идти самостоятельным путем, как та же фантазия, взлетая опять, останавливала ее, отрывала от земли, влекла за собой. Разрываемое между этими двумя волями, творчество Случевского, как «Недоносок» Баратынского, носится «крылатый вздох меж землей и небесами».

Мировоззрение Случевского исполнено тех же внутренних противоречий и противоборствий, непримиренных между собою сил, несогласных хором, диссонансы которых образуют иногда, как бы случайно, неожиданную, еще неузнанную гармонию. Среди любимых мыслей Случевского была одна – о том, что Зло, Злое начало, всегда предстает в одежде добродетели, говорит о честности, праведности, святости. Не смея прямо поклониться Злу, он смеется над добром. Его Мефистофель в колыбельной песне ребенку дает ему заветы: «Ты расти и добр и честен... Ты евангельское словотак, как нужно, исполняй, как себя, люби другого...». Его Сатана, соблазняя доброго ангела Элоа, дочь слезы Христовой, приходит в монастырь, одетый монахом, и кропит могилы святой водой. И если странно звучат в устах этого Сатаны-монаха слова о божьих благовестниках, которых он тщетно ищет в мире, то столь же неожиданны были в устах самого К. К. Случевского, милого, доброго и хлебосольного председателя петербургских пятниц, камергера, редактора «Правительственного вестника», его проклятия современности:

Вперед! И этот век проклятий,
Что на земле идет теперь,
Тишайшим веком добрых братьев
Почтет грядущий полуживь!

Случевский, автор православнейших песен «На Пасху», в то же время автор «Элоа», поэмы, начинающейся кощунственнейшей песней «Была коза и в девушках осталась», и создатель мучительного видения Страшного суда, переданного таинственным посланцем:

Кругом стремились мириады мертвых
К престолу бога, и господь поднялся
И проклял без изъятья всех, кто жил!
И не было прощенья никому:
И искупление стало мертвой буквой...
И богородица прижалась в страхе
К престолу сына и просить не смела
За эти тьмы поднявшихся грехов!
И оказалась благодать ненужной...
«Не нужной потому, сказал господь,
Что осенить пришлось бы благодатью
Одних только сирот мертворожденных,
Детей без имени и недоносков!..
Все, все виновны». Так сказал господь,
И бледен стал приговоренный мир
Пред гневом господя. В зеленом свете,
Струившемся не от погасших солнц,
А от господня гнева, – трепетал он.

Сатана в последнем монологе из «Элоа» как бы завершает это видение своим беспощадным криком:

Пускай воскреснут эти морды!

Нельзя лучше закончить эту беглую характеристику, как повторить еще раз одно из удивительнейших стихотворений Случевского, в котором слышатся разные голоса всех сил, владеющих его творчеством, и в котором ужас перед пыткой переходит в сладострастие страданий, а славословие творцу сливается с проклинанием творения.

После казни в жене

Тяжелый день... Ты уходил так вяло...
Я видел казнь: багровый эшафот
Давил, как будто бы сбежавшийся народ,
И солнце ярко на топор сияло.
Казнили. Голова отпрянула, как мяч!
Стер полотенцем кровь с обеих рук палач,
А красный эшафот поспешно разобрали,
И увезли, и площадь поливали.
Тяжелый день... Ты уходил так вяло...
Мне снилось: я лежал на страшном колесе,
Меня корбило, меня на части рвало
И мышцы лопались, ломались кости все,
И я вытягивался в пытке небывалой...
И, став звенящею, чувствительной струной,
К какой-то схимнице, больной и исхудалой,
На балалайку вдруг попал едва живой!
Старуха страшная меня облюбовала
И, нервным пальцем дергая меня,
«Коль славен наш господь» тоскливо напевала,
И я вторил ей, – жалобно звеня!..

Всю свою жизнь Случевский был этой звенящей струной, которая могла только стонать от ужаса перед всем виденным, но, против воли, была должна вторить славословиям господу богу.

1904

«Н. М. Минский. Опыт характеристики»¹⁷

1

Н. Минский начинал свою поэтическую деятельность в 80-х годах, как ученик С. Надсона.

Достаточно известно, какой «поэтики» придерживался Надсон. Он писал:

Лишь бы хоть как-нибудь было излито
Чем многозвучное сердце полно!

Это «как-нибудь» и было девизом его самого и его школы. У Надсона и его учеников размер стихов не имел никакого отношения к их содержанию; рифмы брались первые попавшиеся и никакой роли в стихе не играли; а чтобы звуковая сторона слов соответствовала их значению – об этом никому и в голову не приходило. Невыработанный и пестрый язык, шаблонные эпитеты, скудный выбор образов, вялость и растянутость речи – вот характерные черты надсоновской поэзии, делающие ее безнадежно отжившей. Стихи Фета, написанные в те же годы, близки нам, как что-то наше, современное; стихи Пушкина и даже его скромных современников, хотя бы Веневитинова, написанные чуть не сто лет назад, – живы и юны. Стихи Надсона – это что-то мертвое, нам непонятное, нам чужое.

Н. Минский, в свое время, очень точно усвоил себе все недостатки надсоновской манеры, усугубив их еще одним, ему лично присущим свойством: плохим знанием русского языка. Пересказывать в рифмованных строчках банальные общие места – вот что Минский в течение десяти лет считал делом поэта, и это дело выполнял он с истинным рвением. Памятником его усердия остались первые три тома¹⁸ его «собрания стихотворений», наполненные «Гражданскими песнями», речами «Агасферов» и «Прометеев». Скукой, неодолимой, убийственной скукой веет с этих страниц, и глубоко жаль, что у г. Минского не достало вкуса или мужества выкинуть из своего собрания этот хлам, решительно никому не нужный.

Разбирать стихи Минского этого периода – потерянный труд. Что общего с поэзией, с искусством имеют такие, напр., упреки Агасфера богу:

О, когда в этот мир, полный трупов и смрадный,
Ты, толкнувши меня, сам укрылся, злорадный,
За покровом вещей, моим стонам чтоб внять,
Хоть причин такой злобы нельзя мне понять, –
Так услышь же ты стон мой...

Или что, кроме веселой улыбки, могут возбудить теперь такие «образы»:

Как живой ты отлился в душе у меня...

¹⁷ Н. Минский. Полное собрание стихотворений. Четыре тома. Изд. 4-ое М. В. Пирожкова. СПб., 1907.

¹⁸ Вторым том занят драмами, написанными, кажется, несколько позже, но по манере письма вполне относящимися к первому периоду деятельности Минского.

Пойдешь вправо, – жди совести тяжелой потери.

Может быть, я первый стану грома пищей...

Мои глаза
Улыбкой дивной упились.

И пусть написанный портрет
Ценители казнят улыбкой.

На каждом шагу здесь встречаются пустые, условные выражения: «змея тоски», «холодная змея клеветы», «бездна порока», «мятежный восторг», «огонь желаний», «жены» вместо «женщины», «певцы» вместо «поэты», «сыны долин», «сыны города» и т. д. За рифмы сходят «укоризны» и «жизни» (несколько раз), «небеса» и «вся», «последней» и «летней», «страшись» и «жизнь». В размере то и дело допускаются всякие «вольности», порой решительно лишаящие его метра: напр., ямбические слова в начале анапеста («мои», «свои», «в своих» и т. д.). В некоторых стихотворениях несоответствие размера с содержанием прямо заставляет думать о полной глухоте поэта к метру, как, напр., в следующих плясовых куплетцах:

Если души всех людей
Таковы, как и моя,
Не хочу иметь друзей,
Не хочу быть другом я.
Никого я не люблю,
Все мне чужды, чужд я всем,
Ни о ком я не скорблю
И не радуюсь ни с кем...

Что касается до содержания громадного большинства этих стихотворений, то оно не идет дальше сожаления той героини Минского, которая

рано слезы пролила
О том, что в мире много зла.

Впрочем, и Надсон всю жизнь только и делал, что неустанно повторял: «И погибнет Ваал!», чем, как говорят, доказал необыкновенную «честность и чистоту души».

2

Если бы и Н. Минский отличался только «честностью и чистотой души», об нем, как о поэте, не стоило бы рассуждать. Но в начале 90-х годов в творчестве Минского произошел резкий и благотворный перелом. Отчасти внутренней работой мысли, отчасти под

влиянием некоторых новых писателей Запада Минский понял всю пустоту своих юношеских идеалов и всю ложь своих поэтических приемов. Он сумел и выработать новое мирозерцание, и создать себе новый стих, более сильный, более гибкий, более яркий. Эти «новые песни» Минского собраны в IV томе его «Собрания стихотворений», открываемым известным посвящением:

Я цепи старые свергаю,
Молитвы новые пою...

Для молодежи 90-х годов имя Минского, как и его сверстника и соратника, Д. Мережковского, было бранным кличем. Минский и Мережковский, первые попытались сознательно усвоить русской поэзии те темы и те принципы, которые были отличительными чертами получившей в то время известность и распространение «новой поэзии». К этим двум деятелям присоединились несколько позднее Ф. Сологуб и З. Гиппиус, еще позже – К. Бальмонт и пишущий эти строки, – и это было первое поколение русских «символистов и декадентов». С согласной деятельности маленькой «школы», сгруппировавшейся вокруг этих «зачинателей», приходится считать эпоху возрождения нашей поэзии. В деятельности вожака новых движений конца XIX века – лучшее право Н. Минского на внимание историка литературы...

Минского «новая поэзия» привлекла прежде всего тем значением, какое она придала «символу». В своих статьях, посвященных новым течениям в искусстве, Минский объяснял их исключительно тем, что люди перестали довольствоваться одним непосредственным значением вымысла и хотят, чтобы за ним непременно таилось второе, более глубокое. Такое понимание символа, как аллегории, применимо к драмам Метерлинка, к некоторым произведениям Ибсена, к иным сонетам Малларме, но, конечно, не объясняет всего своеобразия «новой поэзии». Однако Минский, найдя одно объяснение, остановился на нем, не захотел искать дальше, и только, так сказать, инстинктивно, подчиняясь прелести новых образцов, с которыми ознакомился, постарался придать своему языку больше сжатости, своему стиху больше разнообразия, своим выражениям больше меткости.

Конечно, Минский так и не поборол окончательно врожденных недостатков своей поэзии. Он так и не научился писать правильным русским языком, и в IV томе еще неприятно останавливают такие промахи, как форма «отражась», или такое неумение употреблять отрицательные частицы:

Не пробуждает звука, ни движенья...

Не помню форм, ни чисел, ни имен...

такие несозвучные рифмы, как «уходя» и «дождя» (русские люди произносят: «дожжя»), «час» и «отражась», и такие условности, как «сердце горит», «желаний огонь зажег сердце», «дремота сковала взоры зрачков» и т. д.¹⁹ Не освободился Минский и от первородного греха своей поэзии: превыспренности, – и все еще может он рассказывать, как он молотом разрушил какой-то храм и разбил всех богов и т. под. Также не выработал Минский

¹⁹ Летом 1910 г. Д. Философов, разбирая в «Русском слове» какую-то драму г. Минского (название которой не удержалось в моей памяти), показал весьма убедительно, до какой степени не владеет г. Минский русским языком. Минский тогда же пробовал защищаться, написал «письмо в редакцию», но увы! только дал в нем еще несколько доказательств, что простирая грамматическая правильность русской речи ему недоступна. (Он, напр., с наивностью защищал форму «солнцев».)

своего, ему одному свойственного, стиха, и часто под его строками хочется поставить другое имя – Бодлера («Портрет», «Нелли», «Облака»), А. Толстого («То, что вы зовете вдохновением...»), К. Фофанова («Лазурный грот»), Ф. Сологуба («Песня»), К. Бальмонта («О, бледная Мадонна»), позволю себе добавить, мое («Восточная легенда») и др. Однако, в пределах своего дарования, он все же смог возвыситься до нескольких созданий, почти безупречных, написанных если не певучим, то твердым, энергическим стихом.

Едва ли не лучшее произведение Минского – его поэма «Город смерти». Стройная по построению и сжатая, она остро ставит свои вопросы. Толпа посетителей гуляет по подземным катакомбам, в которых некий «мировой город» устроил свое кладбище. Юноша предлагает своей спутнице отстать от других и насладиться любовью среди могил и надгробных надписей. После, однако, оставшись одни, они уже не могут найти выхода; их свечи гаснут; они остаются в страшной темноте. Юноша умирает от страха и отчаяния; женщина сходит с ума. Местный поэт пишет им эпитафию:

Таинственным путем
Судьба нас привела в обитель тьмы из света,
Нам дан был проводник, мы от него ушли,
Подруга нам дана – ее мы развратили... и т. д.

Несколько наивный аллегоризм этой поэмы напоминает ранние драмы Метерлинка, но образы ее живут и самостоятельной жизнью, независимо от второго, внутреннего смысла, вложенного в них автором.

С этой поэмой могла бы поравняться другая – «Свет правды», которая даже замечательнее по замыслу, так как она пытается в художественной форме резюмировать все своеобразное мирозерцание автора (объясненное им в ряде философских статей). Центром поэмы служит то чудо, которому верит целый народ (дело происходит в Индии), будто в определенную ночь Агни, бог огня, сам зажигает лампаду в руках первого жреца, молящегося в замкнутой келье... Так как первым жрецом избран «младенец душой», сам верующий в чудесное возжжение, то приходится объяснять ему необходимость обмана. Одни ссылаются на святость традиций, другие – на благодетельность этой лжи для народа, но самый мудрый из браминов говорит иначе:

Скажи, кто судьи правды у тебя?
Твои глаза, твой слух, твоё сознание
Иль ты, брамин, не знаешь, что они
И призрачны, и тленны?..
Нетленно лишь одно: порыв к святыне,
Которой нет и быть не может в нас...

К сожалению, форма этой поэмы далеко не на уровне ее содержания. Если бы истинный поэт, мастер слова, захотел перевести «Свет правды» на другой язык, могло бы получиться произведение прямо исключительное, теперь же бессилие выражений, «бескрылость» стиха – едва дают угадывать невоплощенную силу вдохновения. Местами получается впечатление, что кто-то косноязычный пересказывает нам поэму великого художника.

Третье создание, которое должно стать рядом с этими поэмами, – терцины «Забвение и Молчание», в которых много красоты и благородства, несмотря на отдельные метрические и даже грамматические промахи автора. Символы «Забвения» и «Молчания», двух сестер, многозначительны, и к этому стихотворению как нельзя лучше подходит термин, предложен-

ный Вяч. Ивановым: мифотворчество. Отдельные стихи исполнены, малообычной у Минского, энергии и страсти:

О гордое Молчанье! душ больных
Убежище последнее! Твердыня,
Где, неприступный для клевет людских,
Скорбит пророк осмеянный!
Пустыня, Куда любовь, изменой сражена,
Бежит навстречу смерти. Дай, богиня,
Приют моей печали...

Второй цикл значительных произведений Минского образуют его философские раздумья, из которых наиболее известны стансы: «Как сон пройдут дела и помыслы людей». В этих стихотворениях мысль стоит на первом месте, и оригинальность мысли часто искупает не оригинальность формы. Лучшими среди этих стихотворений нам кажутся: «Нет двух путей добра и зла» и «К тебе, господь, моя душа пришла». К сожалению, многие из своих раздумий Минский облек в форму сонета, которую он очень любит и которой совершенно не владеет. Однако и среди его философских сонетов есть несколько удачных, как, напр., «Человечество», «Все», «Истина и красота».

Наконец, некоторые чисто лирические стихотворения Минского не лишены своеобразие и прелести. Особенно те, в которых он умеет смотреть на мир, на природу – задумчивым взором мыслителя, не разучившегося любить ее. Очарование этих стихов и заключается в этом соединении мысли и чувства, в этом желании чувствовать, не утрачивая сознательности. Как пример этих созданий, можно назвать «Волны», «Шелест листьев» и «Мертвые листья». Между прочим, в этих произведениях стих Минского достигает и редкой у него певучести, почти звукоподражательности.

В общем из стихотворений Минского можно было бы образовать небольшой томик, который был бы любимой книгой для всех, кому дорога поэзия, и который, без сомнения, был бы гораздо ценнее, чем четыре тома «Собрания сочинений», из которых три не стоит читать вовсе.

3

За последние годы Минский, весьма неожиданно соделовавшийся «социал-демократом», вновь вернулся к сочинению «гражданских» стихов. Эти плоды его музыки доказали, что он еще не разучился писать из рук вон плохо, и новые «гражданские стихотворения», по всей справедливости, присоединены, в I томе, к старым. Небезызвестен, напр., «Гимн рабочих», в котором Минский обращается к «пролетариям всех стран» с таким предложением:

Станем стражей вокруг всего (!) земного шара,
И по знаку, в час урочный (?), все вперед.

Образ рати, ставшей цепью вокруг земного шара, хотя бы по экватору, и, по знаку, шествующей вперед, т. е. к одному из полюсов, где все должны стукнуться лбами, – высоко комичен. По счастью, пролетарии не приняли ни предложения г. Минского, ни его гимна.

1908

«К. Д. Бальмонт»

Статья первая. «Будем как солнце!»²⁰

1

Бальмонт прежде всего – «новый человек». К «новой поэзии» он пришел не через сознательный выбор. Он не отверг «старого» искусства после рассудочной критики; он не поставил себе задачей быть выразителем определенной эстетики. Бальмонт кует свои стихи, заботясь лишь о том, чтобы они были по-его красивы, по-его интересны, и если поэзия его принадлежит «новому» искусству, то это случилось помимо его воли. Он просто рассказывает свою душу, но душа у него из тех, которые лишь недавно стали расцветать на нашей земле. Так в свое время было с Верленом... В этом вся сила бальмонтовской поэзии, вся ее жизненность, хотя в этом и все ее бессилие.

Желаю все во всем так делать,
Чтоб ввек дрожать.

В этих двух стихах А. Добролюбов выразил самое существенное в том новом понимании жизни, которое образует истинное «миросозерцание» Бальмонта. Для него жить – значит быть во мгновениях, отдаваться им. Пусть они властно берут душу и увлекают ее в свою стремительность, как водоворот малый камешек. Истинно то, что сказалось сейчас. Что было пред этим, уже не существует. Будущего, быть может, не будет вовсе. Подлинно лишь одно настоящее, только этот миг, только мое сейчас.

Люди, соразмеряющие свои поступки со стойкими убеждениями, с планами жизни, с разными условностями, кажутся Бальмонту стоящими вне жизни, на берегу. Вольно подчиняться смене всех желаний – вот завет. Вместить в каждый миг всю полноту бытия – вот цель. Ради того, чтобы взглянуть лишний раз на звезду, стоит упасть в пропасть. Чтобы однажды поцеловать глаза той, которая понравилась среди прохожих, можно пожертвовать любовью всей жизни. Все желанно, только бы оно наполняло душу дрожью, – даже боль, даже ужас.

Я каждой минутой сожжен,
Я в каждой измене живу, –

признается Бальмонт.

Как я мгновенен, это знают все, –

говорит он в другом месте. И, действительно, что такое стихи Бальмонта, как не запечатленные мгновения? Рассказ, повествование – для него исключение; он всегда говорит лишь о том, что есть, а не о том, что было. Даже прошедшего времени Бальмонт почти не употребляет; его глаголы стоят в настоящем. «Темнеет вечер голубой», «Я стою на прибре-

²⁰ Написано по поводу выхода книги К. Бальмонта «Будем как солнце» (1903 г.) и напечатано тогда же. См. в конце книги Приложение.

жьи», «Мерцают сумерки» – вот характерные вступительные слова стихов Бальмонта. Он заставляет своего читателя переживать вместе с ним всю полноту единого мига.

Но чтобы отдаваться каждому мгновению, надо любить их все. Для этого за внешностью вещей и облиций надо угадать их вечно прекрасную сущность. Если видеть кругом себя только доступное обычному людскому зрению, невозможно молиться всему. Но от самого ничтожного есть переход к самому великому. Каждое событие – грань между двумя бесконечностями. Каждый предмет создан мириадами воль и стоит, как неисключимое звено, в будущей судьбе вселенной. Каждая душа – божество, и каждая встреча с человеком открывает нам новый мир.

Все равно мне, человек плох или хорош,
Все равно мне, говорить правду или ложь, –

признается Бальмонт. И, в полном согласии с собой, он большею частью не ищет тем для своих стихотворений. Каждое мгновение может стать такой темой. Не все ли равно, о чем писать, только бы это случайное «что» было понятно до глубины! Заглянуть в глаза женщины – это уже стихотворение («Белый цветок»), закрыть свои глаза – другое («Серенада»), придорожные травы, смятые «невидевшим, тяжелым колесом», могут стать многозначительным символом всей мировой жизни, дыхание цветов черемухи может обратиться в восторженный гимн весне, любви, счастью.

Однако эта любовь ко всем мгновениям должна быть не холодной и бездейственной, а живой и деятельной. Мгновения должно и можно любить за то, что каждое из них вызывает к бытию целый мир острых и ярких переживаний. Надо не только пассивно отдаваться мгновениям, но и уметь вскрывать тайную красоту вещей и явлений.

В этом мудрость, в этом счастье –
увлекаясь, увлекать,
Зажигать и в то же время
самому светло сверкать, –

говорит Бальмонт. Его стихи показывают нам, что он этой мудростью владеет, что в его руке Моисеев жезл, из каждого серого, мертвого камня выводящий животворные струи.

Любите ваши сны безмерно любовью,
О, дайте вспыхнуть им, а не бессильно тлеть! –

воскликает он и не устает повторять этот свой призыв. Ради этой проповеди он даже изменяет обычному пафосу своей поэзии и, забывая предостережение, которое дала Фету его муза

Ты хочешь проклинать, рыдая, и стена,
Бичей подыскивать к закону?
Поэт, остерегись – не призывай меня,
Зови из бездны Тизифону.

впадает в учительский тон и пишет, чуть не в духе Ювенала, сатиру на современных людей («В домах»), не смеющих чувствовать полно и ярко...

Вот почему Бальмонт с таким пристрастием обращается к кругу тех чувств и переживаний, которые дает нам любовь. Никогда человеческая душа не содрогается так глубоко,

как в те минуты, когда покоряет ее «Эрос, неодолимый в бою». В миг страстного признания, в миг страстного объятия одна душа смотрит прямо в другую душу. Таинственные корни любви, ее половое начало, тонут в самой первооснове мира, опускаются к самому средоточию вселенной, где исчезает различие между я и не я, между ты и он. Любовь уже крайний предел нашего бытия и начало нового, мост из золотых звезд, по которому человек переходит к тому, что уже «не человек» или даже – еще «не человек», к богу или зверю. Любовь дает, хотя на мгновение, возможность «ускорить бой бестрепетных сердец», усилить, удесятерить свои переживания, вздохнуть воздухом иной, более стремительной жизни, к которой, может быть, еще придут люди...

Блуждая по несчетным городам,
Одним я услажден всегда – любовью, –

признается Бальмонт. «Как тот севильский Дон Жуан», он переходит в любви от одной души к другой, чтобы видеть новые миры и их тайны, чтобы вновь и вновь переживать всю силу ее порывов. Поэзия Бальмонта славит и славословит все обряды любви, всю ее радугу. Бальмонт сам говорит, что, идя по путям любви, он может достигнуть «слишком многого – всего!».

Но любит он именно любовь, а не человека, чувство, а не женщину.

Мы прячем, душим тонкой сетью лжи
Свою любовь.
Мы шепчем: «Да? Ты мой?» – «Моя? – Скажи!»
«Скорей, одежды брачные готовь!»
.....
Но я люблю, как любит петь ручей,
Как светит луч...

И потому каждой Бальмонт вправе повторять:

Да, я люблю одну тебя!

и о всех глазах вправе воскликнуть:

И кроме глаз ее, мне ничего не надо!

Однако, ни в любви, ни на каких других путях, жажда полноты мгновения не может никогда быть утолена до конца, потому что по самой сущности своей ненасытима. Она требует, чтобы каждое мгновение распадалось на бесконечное число ощущений, но в человеке все ограничено, все конечно. При всей яркости жизни, при всем ее безумии, каждую душу должно охватывать чувство безнадежной, роковой неудовлетворенности. Только в состояниях экстаза душа действительно отдает себя всю, но она не в силах переживать эти состояния сколько-нибудь часто. Обычно же какая-то доля сознания остается на страже, следит со стороны за всем буйством жизни, и своим едва приметным, но неотступным взором уничтожает целостность мгновения, делит его пополам.

Из этого мучительного ощущения непобедимо возникает зависть ко всему, что живет вне форм человеческой жизни. В порыве безнадежности, у Бальмонта вырывается даже пожелание быть любимым –

С беззаветностью – пусть хоть звериной,
Хоть звериной, когда неземной
На земле нам постичь невозможно!

Но чаще мечта его обращается к стихиям, к тучам, к ветру, к воде, к огню. В стихиях нет нашей сознательности, они каждому мигу могут отдаваться вполне, не помня о промелькнувшем, не зная о следующем. Им не приходится, подобно нам, с горечью восклицать о всех сменяющихся мгновениях: «не те! не те!». И Бальмонт, порою, готов повторить, что и он из той же семьи, что и он сродни стихиям: так сильна в нем жажда изведать их ничем не ограничиваемую жизнь...

Мне людское незнакомо, –

говорит нам Бальмонт.

И я в человечестве не-человек! –

повторяет он в другом месте. Он называет ветер «вечным своим братом», океан – «своим древним прародителем», слагает гимн Огню и восхваление Луне, и всей своей книгой призывает «быть как солнце»! Но это же влечение к стихийной жизни в других стихах разрешается в простые песенки, милые, кроткие и красивые, о полях, о деревьях, о весне, о зорях, о снежинках.

Будем молиться всегда неземному
В нашем хотеньи земном! –

призывает Бальмонт в одном из вступительных стихотворений сборника, в том самом, в котором он высказывает и свой основной лозунг: «Будем как солнце»! Под «неземным» он понимает скорее «сверхземное», то, что превышает чувства, хотения, переживания человека наших дней. «Будем как солнце»! – «Будем молиться неземному!» – это значит: примем все в мире, как все принимает солнце, каждый миг сделаем великим трепетом и благословим каждый миг, и всю жизнь обратим в «восторг и исступление», искать которые завещал нам автор «Бесед и поучений старца Зосимы».

2

Нам нравятся поэты,
Похожие на нас, –

говорит Бальмонт. Основными чертами мирозерцания Бальмонта объясняется его близость к тем или другим поэтам прошлого и степень их влияния на него.

Из русских поэтов наибольшее впечатление произвели на Бальмонта – Лермонтов и Фет. Мятежность Лермонтова отразилась в поэзии Бальмонта. Лермонтовский гимн о сладости той жизни, что ведут «хоры стройные светил» и «облаков неуловимых волокнистые стада», – кажется повторенным в иных стихах Бальмонта. Еще теснее связь его с Фетом. Как и Бальмонт, Фет знал только настоящее.

Льни ты хотя б к преходящему,

Трепетной негой манящему,
Лишь одному настоящему...

Различаясь в мировоззрении, различаясь в самом «мироощущении», Бальмонт и Фет совпадают в способности всецело исчезать в данном мгновении, забывая, что было что-то до него и что-то будет после. У Лермонтова и Фета, более чем у других, учился Бальмонт и технике своего искусства.

Из поэтов иностранных (которые – кроме разве Гейне – все оказали свое влияние на него гораздо позже, когда уже основные черты его поэзии вполне сложились) особенно привлекли к себе Бальмонта те, которые любили и умели изображать цельные, стремительные характеры и типы людей исключительных, живущих «удесатеренной» жизнью. Этим объясняется влечение Бальмонта к испанской драме, особенно Кальдерону, и к создателю образов Эшера и Эгея (брата Береники) – «безумному Эдгару». Жажда слияния с стихийной жизнью близит Бальмонта с пантеизмом Шелли и с индийской поэзией. Наконец, отношение к любви и женщине – объединяет его, в некоторых настроениях, с Бодлером и современными «декадентами».

В одном стихотворении Бальмонт говорит о себе:

Я – изысканность русской медлительной речи,
Предо мною другие поэты – предтечи.

Если Бальмонт сказал это, имея в виду не свою поэзию в целом, но свой стих, его певучесть, свою власть над ним, – он едва ли не прав. Равных Бальмонту в искусстве стиха в русской литературе не было. Прежде могло казаться, что в напевах Фета русский стих достиг крайней бесплотности, воздушности. Но там, где другим виделся предел, Бальмонт открыл беспредельность. Даже такой, казалось бы, недостижимый по певучести образец, как лермонтовское «На воздушном океане», значительно померк после лучших песен Бальмонта. И только небесная стройность пушкинских строф осталась непревзойденной в нервных, всегда неровных стихах Бальмонта.

Однако при этом стих Бальмонта сохранил всю конструкцию, весь остов обычного русского стиха. Можно было ждать, что Бальмонт, при его стремительной жажде смены впечатлений, отдаст свой стих на волю четырем ветрам, изломает его, разобьет в блестящие дребезги, в жемчужную пыль. Но этого нет совершенно. Стих Бальмонта – это стих нашего прошлого, усовершенствованный, утонченный, но по существу все тот же. «Другие поэты» не только «предтечи» Бальмонта в искусстве стиха, но и несомненные его учителя.

Движение, которое создало во Франции и Германии *vers libre*,²¹ которое искало новых приемов творчества, новых форм в поэзии, нового инструмента для выражения новых чувств и идей, – почти совсем не коснулось Бальмонта. Мало того, когда Бальмонт пытается перенять у других некоторые особенности нового стиха, это ему плохо удается. Его «прерывистые строки», как он называет свои безразмерные стихи, теряют всю прелесть бальмонтовского напева, не приобретая свободы стиха Верхарна, Демеля и д'Аннунцио. Бальмонт только тогда Бальмонт, когда пишет в строгих размерах, правильно чередуя строфы и рифмы, следуя всем условностям, выработанным за два века нашего стихотворства.

Но далеко не всегда новое содержание укладывается на прокрустово ложе этих правильных размеров. Безумие, втесненное в слишком разумные строфы, теряет свою стихийность. Ясные формы что-то отнимают от того испуга, от того ликующего безумия, которое пытается влить в них Бальмонт. Восторг его становится слишком размеренным, его

²¹ Свободный стих (фр.).

опьянение слишком трезвым; чувствуется, что многое, бывшее в душе поэта, не вошло в его плавные строфы, осталось где-то за их пределами...

Бальмонт как бы принимает наоборот завет Пушкина: «Пока не требует поэта»... У пушкинского поэта душа просыпалась, как орел, при божественном зове. У Бальмонта она что-то теряет, от своей силы и свободы. Бальмонт-человек кажется нам более свободным, чем Бальмонт-художник; в искусстве он скован и спутан тысячами правил, даже предрассудков. В жизни он «стихийный гений» и «светлый бог» (его собственные слова), в поэзии он раньше всего – «поэт» (мы не решаемся все же сказать «литератор»). Порывы Бальмонта, его страстные переживания, пройдя через его творчество, блекнут; большею частью от их огня и света остаются только тускнеющие угли: они еще пламенны и ярки, но они уже совсем не то солнце, которым были.

Еще хуже обстоит дело, когда Бальмонт совершенно отказывается от своей главной силы – стихийного порыва, и пытается прямо заменить ее размышлением, «трезвою силой ума» (выражение Фета). В Бальмонте бессознательная жизнь, по-видимому, преобладает над сознательной, и, руководимый своим тайным чутьем, почти инстинктом, он отваживается проходить по таким путям искусства, где еще не ступала нога ни одного художника. (Хотя справедливость требует добавить, что иногда он, полагаясь на свое прозрение, жалко скользит и падает там, где многие идут свободно, руководствуясь дорожной клюкой и ощупью.) Но зато во всех тех задачах, где сила – в сознательности, в ясности мысли, Бальмонт слабее слабых. Все его попытки вместить в стих широкие обобщения, выразить глубокую мысль в четком образе – кончаются неуспехом. Его опыты в эпическом роде, длинная поэма в терцинах, «Художник-дьявол», кроме нескольких красиво сформулированных мыслей да немногих истинно лирических отрывков, вся состоит из риторических общих мест, из того крика, которым певцы стараются заменить недостаток голоса.²²

Точно так же Бальмонт никогда не может взглянуть на свои создания посторонним взглядом критика. Он или в них, или уже безнадежно далек от них. Потому-то Бальмонт не умеет делать выбора из своих стихов. Все его книги – беспорядочное соединение стихотворений, исключительно прекрасных и весьма слабых. Не умеет он и поправлять своих стихов. Все его поправки (насколько они известны читателям по различным редакциям одного и того же стихотворения) – всегда искажения. Написав стихи, Бальмонт уже теряет над ними власть художника, потому что каждое его стихотворение есть слепок, более или менее точный, с пережитого мгновения, быстро уходящего в прошлое и уже не возвращающегося никогда.

Теми же особенностями творчества Бальмонта объясняются и отдельные недостатки его стихотворений. Бальмонт не умеет искать и работой добиваться совершенства своих созданий. Если какой-либо стих ему не удастся, он спешит к следующему, довольствуясь – для связи – каким-нибудь приблизительным выражением. Это делает, между прочим, смысл иных его стихов темным, и эта темнота – самого нежеланного рода: ее причина не в трудности (утонченности или углубленности) содержания, а в неточности выбранных выражений. Довольствуется Бальмонт в таких случаях и пустыми, ничего не говорящими трафаретами (напр., «хочу упиться роскошным телом»). И, при всей тонкости общего построения стихотворений, в отдельных стихах Бальмонт, порой, довольствуется избитыми образами и условными выражениями.

Таковы пределы поэзии Бальмонта, поскольку они выразились в его книге «Будем как солнце».

Можно сказать, что в этой книге творчество Бальмонта разлилось во всю ширь и видимо достигло своих вечных берегов. Оно попыталось кое-где даже переплеснуть через

²² Этой критике поэмы Бальмонта пишущий эти строки обязан тем, что в следующем издании сборника «Будем как солнце», терцины «Художник-дьявол» оказались посвященными именно ему.

них, но неудачно, какой-то бессильной и мутной волной. Надо думать, что поэзии Бальмонта суждено остаться под тем небосклоном, который окружает эту книгу. Но в этих пределах Бальмонт, — мы хотим этому верить, — будет достигать новой и новой глубины, к которой нока лишь стремится.

1903

Статья вторая. «Куст сирени»²³

В предисловии к «Собранию стихов» сам Бальмонт пытается охарактеризовать путь своего творчества: «Оно началось, – говорит он, – с печали, угнетения и сумерек. Оно началось под Северным небом, но силою внутренней неизбежности, через жажду Безгранного, Безбрежного, через долгие скитания по пустынным равнинам и провалам Тишины подошло к радостному Свету, к Огню, к победительному Солнцу». Такой самому Бальмонту хочется видеть историю своего развития. От печали к радости, от севера к солнцу, от угнетенности и покорности к стихийным гимнам – эта схема напрашивается при беглом знакомстве с рядом книг Бальмонта, подсказана их заглавиями и эпиграфами. «Без сопутствия скорби мне никогда не являлось божественное в жизни» (Ленау), – говорит надпись на нервном сборнике стихов Бальмонта; эпиграф последнего из них венчает поэта короной самодержца: «Вся земля моя и мне дано пройти по ней» (Аполлон Тианский); а между ними стоит гордое восклицание: «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце»! (Анаксагор).

Но прав ли Бальмонт в своей самооценке? Действительно ли он, юношей, заблуждался, когда искал божественного лишь в сопутствии скорби? Действительно ли он достиг мудрости Эдипа («Сам себя слепым я сделал, как Эдип, мудрым будучи, от мудрости погиб»), пламенности Огня («Вездесущий огонь, я такой же, как ты!») и сверхчеловеческого бесстрастия («Но согрею ли другого или я его убью – неизменной сохранию я душу вольную мою»)? Слишком многое и этой геометрически правильной, мертво-красивой траектории – кажется показным и искусственным. Слишком уже громко и настойчиво твердит Бальмонт о том, что он радостен, свободен и мудр, слишком старается восхвалять веселие бытия, словно боится, что ему не поверят, словно громкими словами хочет опьянить самого себя, подавить в самом себе сомнения.

А между тем его ранние напевы настойчиво повторяются и в его последних книгах, только более окрепшим голосом. Никогда скромный автор «Северного неба», слагатель наивно скорбных стихов к какой-то Марусе («Везде нас ждет печаль, мрачна юдоль земная») не посмел бы подумать о тех безнадежных столах последней безрадостности, последнего отчаяния, которые захотел переложить в стихи автор книги, почти с иронией озаглавленной «Только любовь»:

Я больше ни во что не порю,
Как только в муку и печаль,

или:

Отчего мне так душно? отчего мне так скучно?
...Я совсем остываю к мечте,

или еще:

Как страшно, как страшно в бездонной вселенной...
...Я темный, я пленный,
Я в пытке бессменной иду в глубину, и т. д.

²³ К. Бальмонт. Собрание стихов. Книгоизд. «Скорпион», 1-ое над. М., 1905 г., 2-ое изд., М., 1908 и след. – Только любовь. Семицветник. Книгоизд. «Гриф», 1-ое изд., М., 1903 г., 2-ое изд., М., 1908, – Литургия красоты. Стихийные гимны. Книгоизд. «Гриф», М., 1905. Печатается 2-ое изд., Книгоизд. «Скорпион», М., 1911).

В последних книгах Бальмонта, как и в первых, истинного совершенства достигают только стихи о скорби или тихие, кроткие песни нежной любви к природе и к женщине (таковы в книге «Только любовь» все стихи из отдела, знаменательно озаглавленного «Бездра-достность», в «Литургии красоты» – «На кладбище», «Тень от дыма», «Мандолина», «Лун-ный свет», «Вновь», иные отрывки из «Фата-Морганы»), – но во всех его преувеличенных прославлениях жизни есть что-то намеренное, какое-то усилие, какая-то принужденность языка и чувства. Это звучат медные трубы и литавры, чтобы заглушить голоса ужаса и отча-яния. И если сборник «Под северным небом» открывался славословием смерти («Не верь тому, кто говорит тебе, что смерть есть смерть: она – начало жизни»), то в книге «Только любовь» есть более страшная строчка, эпиграф, заимствованный у Шелли: Come, darkness!²⁴

В своих позднейших книгах Бальмонт любит повторять ницшеанские заветы:

Еще необходимо – любить и убивать!

Что бесчестное, честное?
Что горит, что темно?
Я иду в неизвестное,
И душе все равно!

любит с гордостью уверять в своем блаженстве:

Я счастлив, я светел!

Я – жизнь, я солнце, красота!
Я – светлый бог, когда целую!

Но в эти восклицания врываются неожиданные слова:

Но дикий ужас преступления,
Но искаженные черты?
И это все твои видения,
И это новый страшный ты.

Откуда эти слова? Как поэт, только что презрительно спрашивавший: «Что бесчестное, честное», вдруг ужаснулся «преступлений», вдруг отступил перед «страшным я»?

²⁴ Приди, тьма! (англ.).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.