

МЕРЕЖКОВСКИЙ

У Эйфелевой башни четыре основания — четыре металлических ноги. На металлических ногах утверждается площадка. С площадки и начинается тело башни. Между основаниями башни просторное пространство.

В России есть места, где сходятся три губернии на небольшой площади. Можно было бы соорудить башню наподобие Эйфелевой в три подножия. Каждое подножие начиналось бы в разной губернии. Тело башни принадлежало бы трем губерниям или ни одной, а, пожалуй, облакам, небу, птицам.

Если собрать книги, написанные Мережковским, можно сложить из них книжную башенку. О, конечно, эта башенка меньше Эйфелевой: она

с удобством уместилась бы на чайном подносе. Но если анализировать содержание каждой из написанных книг, это содержание оказалось бы столь значительным, что могли бы мы сравнивать его, несомненно, разве только с большой башней. Вместе с тем нас поразила бы одна особенность каждой из сложенных воедино книг: каждая опирается на другую, все же они созданы друг для друга, все они образуют связанное целое. Между тем Мережковский — романист, Мережковский — критик, Мережковский — поэт, Мережковский — историк культуры, Мережковский — мистик, Мережковский — драматург, Мережковский — ...

Каждая из книг, написанных Мережковским, вовсе не представляет собой отдельную сторону его дарования, хотя он и является перед нами в разнообразных одеяниях здесь как критик, там как мистик, а там как поэт. Но лирика Мережковского — не лирика только, критика — вовсе не критика, романы — не романы. В каждой из книг его вы найдете совокупность всех сторон его дарования: изменена форма выражения, изменен метод. Мережковский старается быть тактиком. Часто это ему удается, И весьма. Только что он пленил нас тончайшим анализом Достоевского, и мы начинаем верить ему как критику, он обращает все богатство своей критики на то, чтобы сделать экскурсию в область истории и осветить ее как-то необычайно. Вы примирились и с этим смелым прыжком: вы следуете за ним в глубь истории. Миг — и всемирную историю превращает он в пьедестал к прекрасной, как мраморная статуя, лирической скульптуре слов. Итак, под критиком и историком таился поэт? Не тут-то было: поэзию риторики превратит он в изящный покров своей огненной мистики, обожжет вас огнем, приблизит мистику невероятно. Если вы критик, поэт и мистик, он заставит поверить вас, что наступил конец мира... и потом закончит схоластической схемой: "везде" раздвоение: это сила Христа борется с силой антихриста". И тут скроется от всех — по всей пирамиде книг пройдет на вершину своей башни, усядется в облаках с подзорной трубой. Определите-ка его, кто он: критик, поэт, мистик, историк. То, другое и третье или ни то, ни другое, ни третье? Но тогда кто же он? Кто Мережковский?

Вот ход его лирико-критических пророчеств.

С холодной жестокостью опытного анатома он вскрыет перед вами душу Анны Карениной, проведет вас по своим путям, пряча вывод. Выводом озадачит. Например: станет вас уверять, что астатические культы древности предопределяют и регулируют психологию Анны, что она — воплощение, скажем, Астарты. Способен он не только осветить астартизмом Анну, но и приблизить астартизм, преломив его в образе Анны. Анна-Астарта окажется далее апокалиптической Женой, преследуемо Драконом. Облеченная в солнце Жена Астарта-Анна Каренина! Это ли не безвкусица, не чудовищным "*grotesque*"? Или... послушайте: у вас голова пойдет кругом, почва зашатается под ногами. Вам может показаться, что все — только прообраз единой силы. Иван Иванович, задолжавшим вам без отдачи, станет Иваном Ивановичем Хлестаковым, и далее Тифоном, Ариманом, Драконом... Василиса Петровна, в которую вы влюблены, превратится в Жену Василису. Ваша жизнь окрасится необычайным. Вы будете проводить свои дни в борьбе с драконо-тифонным Иваном Ивановичем Пло, ополчившимся на солнечную Василису Петровну. Желтое ее платье назовете вы солнечным. Ведь можно сойти с ума! Пойдите теперь к Мережковскому, скажите ему: "Вы учили меня относиться к действительности, как к символам. Я превратил свою жизнь в символ: везде вижу враждующее начала. Всемирная история только ореол к символизму моих переживаний. Но далее: вы

учили о том, что символы ведут к воплощению, писали: "Здесь кончается наше явное, здесь начинается наше тайное, наше действие". Я увидел в Ногаткине драконизм, а в Цветковой — софианство. Ногаткин женится на Цветковой. Что мне делать?"

И Мережковский ответит: "Есть вечно женственное начало, и есть черт с хвостом, как у датской собаки, а вам я советую избавиться от кошмаров."

Ничего не ответит. Не знает, что сказать. А ведь поэзию, мистику, критику, историю — все превратил Мережковский в ореол вокруг какого-то нового отношения к религии — теургического, в котором безраздельно слиты религия, мистика и поэзия. Все остальное — история, культура, наука, философия — только готовили человечество к новой жизни. Теперь приближается эта жизнь, упраздняется чистое искусство, историческая церковь, государство, наука, история.

И каким огнем залита проповедь Мережковского, как преломляется она в существующих методах творчества: в романах, в критике, в религиозных исследованиях! Привлекает она к нему эстетов, мистиков, богословов, просто культурных людей. Воистину что-то новое увидел Мережковский! И оно несоизмеримо с существующими формами творчества. И потому-то башня его книг, уходящая в облака, не имеет общего подножия. Как и башня Эйфеля, она начинается многими подножиями; подножия эти упираются в несоизмеримые области знания и творчества; в религию, историю, культуры, в искусство, в публицистику, во многое другое. Вершина же башни принадлежит только воздуху. Она над облаками. Там уселся Мережковский с подзорной трубой и что-то увидел. Мы не увидели: облака закрыли твердь. Мережковский спустился к нам рассказать о каких-то результатах своих надоблачных вычислений в формах, нам известных (иных форм не сумел создать — они будут созданы, быть может, будущим гением): стал одновременно критиком, и поэтом, и мистиком, и историком. Станет всем, чем угодно. Но он ни то, ни другое, ни третье. Скажут, пожалуй, что он эклектик. Неправда. Просто он специалист без специальности. Вернее, специальность его где-то ему и ясна, но еще не родилась практика в пределах этой специальности. И оттого-то странным светом окрашено творчество Мережковского. Этот свет неразложимый. Его не сложить из суммы критических мистических и поэтических достоинств трудов писателя. И в то же время Мережковский при всей огромности дарования нигде не довоплощен: не до конца большой художник, не до конца пронизательный критик, не до конца богослов, не до конца историк, не до конца философ. И он больше чем *только* поэт, больше, больше чем *только* критик.

Оставаясь в пределах строго искусства, почти невозможно говорить о его "Трилогии". Все равно вырвешься в мистику, в историю культуры, в идеологию. И безобразны многие страницы величественной "Трилогии" — то мертвые схемы дают многообразную серию его дивных образов, то мелочи, быт, "вещи" опрокидываются на эти образы. Мережковский подчас устраивает из своих романов археологический музей: здесь и одежды эпохи Возрождения, и "пурпуриссима" — румяна, которыми пользовались византийские императоры, и тиара "византийского папы" эпохи Петра I. Стены и потолок этого музея не соответствуют пестроте и богатству археологического материала: стены серые, казарменные: потолок образуют грязно-голубые доски, именуемые "бездна верхняя", пол, серый, каменный, — "бездна нижняя". На двух парах стен дощечки с надписями: "Идея богочеловечества", "Идея человекобожества", "Аполлон", "Дионис". Скудное, казарменное помещение, и в нем

пестрота богатых археологических коллекций: "purpurissima" и "идея человекобожества". Археология и схоластика! И вот через все три романа проходит перед нами ряд богатейших картин. Мережковский прекрасный костюмер. Ему надо изобразить жизнь Юлиана, Леонардо, Петра. Прекрасно: есть воск — можно вылепить из него желтые статуи, раскрасить их "пурпуриссима", а что касается до обстановки — в недостатка не будет. Собрано все, что нужно.

Выбрав в своем музее свободное место у одной из стен (археологические коллекции — шкафы — сдвинуты к середине), Мережковский окружает свои статуи всеми атрибутами эпохи. "Жизнь Юлиана? — давайте сюда материал из шкафов № 1, 2, 3 и т. д. Вот вам картина малоазиатского городка: война, костюмы, шлемы воинов той эпохи. Вот языческий храм: статуи, аромат..." Все названо своими именами, к каждому предмету быта приставлена этикетка. Так изображает Мережковский Юлиана в храме, при дворе, в Афинах, в походе. Ряд богатых и пышных картин. Но фон этих картин? Фоном послужит природа. Мережковский — нежный лирик природы. Он ее глубоко понимает. И дивными образами неба серебряного месячного серпа над статуей перескажет он музыку, которой хотел бы аккомпанировать свои археологические группы восковых кукол. Юлиан у Мережковского часто не Юлиан в смысле конкретного человека, а Юлианова кукла. Но небо у Мережковского — всегда небо. Оно живет, говорит, дышит. И вот Юлиан на фоне неба, одушевленного Мережковским, уже не только Юлиан, а символический образ того, что желает вложить в него автор. Но чтобы символ не был слишком груб (восковая кукла на фоне неба), Мережковский чуть-чуть стилизует свое небо, а *l'á* Боттичелли, Леонардо, Филиппино Липпи. Для этого он слишком хорошо знает живопись итальянских мастеров. Получается подобие жизни и действительная утонченность культуры в сценах его "хроник". Вот зрительный образ готов. Надо, чтобы действующие лица панорамы заговорили. Но куклы не говорят. Предоставьте говорить Мережковскому от их имени. Он сумеет сказать в стиле эпохи. Он для этого достаточно начитан. И вот выступит на авансцену сам Мережковский: будет говорить то басом, то дискантом, то комически, то трагически, и всегда стильно. О, это будет не просто разговор! Это будет диалог: будут ссылки, цитаты из замечательнейших умов того времени, расположенные в таком порядке, чтобы совокупность этих в форме диалога изложенных цитат служила незримым указательным пальцем к дощечке, повешенной на стене. Не забудьте, что археологическая группа на фоне картины итальянского мастера расположена у одной из стен музея, а на стене дощечка: "Идея человекобожества". Потом вся группа кукол будет перенесена к противоположной стене под дощечку: "Идея богочеловечества". Та же группа то стоит под "Аполлоном", то под "Дионисом", Потом, при помощи камер-обскуры, проецирует нам Мережковский ту же группу на пол, называемый "нижняя бездна", проецирует на "бездне верхней". Так покажет Мережковский несколько немых пантомим у всех четырех стен своего здания; переменит не раз фон у восковых групп; проговорит у каждой стены свой диалог в стиле группы и сообразно со стеной. И пройдет перед нами и вся жизнь Юлиана, и быт той эпохи, и религиозно-философский смысл этой жизни. Потом, убрав свои восковые куклы, наряды, утварь, статуэтки в нумерованные шкафы, он принимается за Леонардо. Прodelьивает ту же процедуру. Группы пропущены от Христа к Антихристу, от Антихриста к Аполлону, от Аполлона к Дионису, от Диониса к Христу, Все это путешествие будет потом проецировано на *верхнюю и нижнюю бездну*.

Получится полная аналогия с путешествием Юлиана от стены до стены.

То же с Петром.

В результате геометрическая правильность его громадной "Трилогии". Труд необыкновенно почтенный и солидный. Далее. Нужна не простая геометрическая правильность: Мережковскому нужно указать эволюцию двух борющихся в истории сил: христианства и язычества. Для этого Мережковский: 1) Располагает группы своих образов так, чтобы конфигурация групп одной части "Трилогии" соответствовала в целом конфигурации групп смежной части. 2) Дает несколько образов (иногда предметов), которые пройдут сквозь все части. Например: мраморную статую поставит в храме. Затем в виде археологической раскопки воскресит ее в эпоху Возрождения. И, наконец: во образе и подобию "венецейского истукана" перевезет ее в Россию. Или в хлыстовских радениях отыщет черты, сходные с оргиастическими культами древности. 3) В одной части "Трилогии" он переставляет свои группы справа налево, в другой — одновременно расставляет группы и слева направо, и справа налево, так что путешествие совершается одновременно в двух направлениях; наконец, в последней части расположение групп идет слева направо. Соответственно этому он слегка меняет конфигурацию цитат и своих комментариев в форме рассуждения к этим цитатам. Получается ясная и простая идеология. Во всем раздвоение: между хаосом и космосом, плотью и духом, язычеством и христианством, бессознательным и сознанием, Дионисом и Аполлоном, Христом и Антихристом. Противоположение между верхней и нижней бездной раздваивает, в свою очередь, каждую антиномию. Так, дух Христов оказывается и под маской аполлинизма, и иод маской дионисизма; то же происходит и с духом Антихриста. Получаются сложные фигуры, точно кристаллографические модели. Раздвоенный, Юлиан; потом Юлиан расчлененный. Студенты долго сидят над сложными кубиками, прежде чем научатся определять кристаллические системы. Неопытные читатели Мережковского часто запутываются в сложных фигурах его исторического контрапункта идей. А он так прост: надо найти лишь принцип классификации. Далее: в Юлиане идеи человекобожества, язычества, плоти, государства, аполлинизма, антихристианства как будто преобладают. Как будто, потому что на дне их (в бездне нижней) открываются идеи противоположные (бездна верхняя), Юлиан этого не понял. Во второй части изложенным идеям противостоят идеи противоположные: контрапункт сложнее. В "Петре" перед нами трехъярусная идеология: 1) язычество с пролетом в свое противоположное, 2) историческое христианство с пролетом в свое противоположное, 3) противоположное двух противоположностей (исторического язычества и исторического христианства), становится искомым единством. Тут и мистика, и гегелианство, и шеллингнианство, и гностика, и символизм — одно, слитое с другим: целая коллекция идей и целая коллекция костюмов, цитат, выписок.

Археология и идеология — вот смысл "Трилогии" Мережковского. В этой мертвой броне трепещет и бьется его огромный, но загнанный талант. Неужели это так?

Нет. Нет, не так.

Та многогранная идеалистическая броня, в которой закован творческий полет Мережковского, — броня прозрачная, вся сквозная.

Мы видим сквозь нее. Бесчисленные холодные грани, изнутри озаренные ярким светом, переливаются всеми цветами радуги. И Мережковского только, видимо, сковывают богатство его образов: они прело-

мляют образы, направляя их к одному фокусу. И этот фокус вовсе не идея, а какой-то символический образ; к нему стекаются для Мережковского все лучи жизни. Про автора "Трилогии" можно сказать, что он "одно виденье, непостижное уму".

Как прекрасно объясняет автор "Трилогии" это стихотворение Пушкина! Не потому ли, что оно самому ему чересчур близко? Был Мережковский-художник, пленялся свободой художественного творчества, проповедовал культ красоты. И красота мира явилась ему в Лике Едином. Увидел он Лик Единый.

Понял, что многообразии образов, их красота — только бесконечность личин до времени укрытого Лика. Ему показалось, что увидел он тот предел красоты, который доступен человечеству. И, увидав, не захотел видеть он больше ничего. Знал, что еще нет слов, чтобы описать то, что видел, нет понятий объяснить красоту, нет красок изобразить. И все засквозило ему одним, навек одним. С той поры стал рыцарем будущего — рыцарем бедным: все богатства науки, искусства, жизни поверкли в немеркнущем свете. Все стало лишь средством: хоть вздохом передать зарю новой, грядущей, последней красоты.

Невольно опустил "стальную решетку" рыцарь бедный — Мережковский — на лицо свое: этой стальной решеткой стала для него идеология. Но свет, горящий в нем, сквозь него сияющий, лучится из-под забрала. "Стальная решетка" — забрало *убогого шлема* — вот идеология Мережковского.

Образы прибирает он к схемам. От этого живые лица, проходящее в его романах, превращаются в кукол, разукрашенных археологической ветошью. Становятся эмблемами мертвых схем.

Но идеи Мережковского — только вера, только символы, обсаженные аллеей красочных образов. Аллея ведет к горизонту, там яркое его ослепило, яркое солнце. Оно восходит. И каким золотым блеском сверкает красный песок аллеи — песок идей! Это не песок, это огненный бархат, которым восходящее солнце устлало путь человечества. Этот свет освещает пригнанные к схемам образы "Трилогии". Восковые куклы только потому куклы, что история, люди как люда — все это умерло для Мережковского. Все это воскресло в одном, живом. В жизни то — жизнь, что запечатлело в себе несказанный образ — "непостижное виденье". Мы все — мертвецы. История мертва тоже. Только луч будущего ее озаряет. Юлиан, Леонардо, Петр вовсе не интересуют Мережковского сами по себе — только как символы.

Метерлинк неспроста писал для марионеток свои первые драмы. Он знал невозможность воплощения их в условиях современной сцены. И неспроста превратил Мережковский историю в археологический музей: он захотел распоряжаться с историей по-своему. Превращая ее в музей при своем кабинете, он убил в искусств искусство, в истории — историю. История для него — "театр марионеток"; наука, культура, искусство — атрибуты марионеточного действия. Он сказал: "Скоро кончится действие — начнется жизнь". В новой жизни разглядел красоту он иную; для нее еще нет форм. И потому-то творчество его обращается к самым разнообразным формам, и ни к одной. "Трилогия" продолжается в его критической трилогии: "Гоголь и Черт", "Толстой и Достоевский", "Грядущий Хам". Теперь задумал он трилогию драматическую. Скоро у него будет три трилогии. Но это — все то же, все одна трилогия: тройственный знак Единого Лика, Единого Имени — "Непостижного Виденья". Не понять его романов без его критики. И критики — без романов.

Вероятно, драмы еще раз по-иному объясняют нам и критику, и романы, в свою очередь объясняясь ими.

"Бедный рыцарь" — как часто его упрекают в схоластике! Между тем и схоластика, и археология, и вся мертвенность некоторых художественных групп — не придает ли все это Мережковскому подчас неуловимую прелесть? У него есть своя прелесть. Может быть, эта прелесть несоизмерима с прелестью строго художественного творчества. Но Мережковский не художник. Его нельзя мерить чисто эстетическим масштабом. А если приходится мерить — удивляешься, как еще его высоко ставят, как не видят грубых и ясных недочетов в его творчестве!

Но как бы строго ни осуждать художника Мережковского, всегда найдем мы в нем нечто неразложимое ни на искусство, ни на критику; вместе с тем это "нечто" не вдет в счет художественных достоинств его "Трилогии".

Я нарочно старался разложить "Трилогию" на схоластику и археологию, чтобы иметь право сказать о Мережковском то, что думаю: *он не художник*. Но он и не "не-художник". Он не художник только.

Я не хочу сказать, что он больше художника. Еще менее хочу я сказать, что он меньше. Для уяснения его деятельности приходится придумать какую-то форму творчества, не проявившуюся в нашу эпоху. Эта эпоха наша, должно быть, подходит к новым творческим возможностям. Об этих возможностях заговорил Мережковский (о, нет, не словами — музыкой слов!). Он как будто лучше знает неведомый нам язык. Но мы этого языка не знаем. Мережковский пытается привести свой язык к нашим понятиям, путается, смешивает слова. Но культурные люди стараются не замечать акцент иностранца.

Настаивать на том, что "Трилогия" Мережковского страдает многими художественными недочетами, и при этом смотреть на Мережковского только как на художника — значит совершать бестактность: надевать на него "тришкин кафтан". Анализировать его идеологию — значит укорачивать рукава этого кафтана.

Мережковский — вопиющее недоумение нашей эпохи. Он — загадка, которая упала к нам из будущего.

Построил книжную башенку; ее можно было бы подать на чайном подносе. Из щепотки порошка растут *фараоновы змеи**. Из книжной башенки Мережковского выросла вавилонская башня — идей, символов, загадок? Не знаем. Сам Мережковский с подозрительной трубой в руках взошел по ней и скрылся от нас в облака. Мы не ведаем точно, где он и что с ним. Анализируем фундамент башни: одно подножие ее — искусство, другое — религия, третье — схоластика, четвертое — критика. Сама башня — ни то, ни другое, ни третье. Иногда сверху падает на нас дождь печатных листов — это Мережковский пытается с нами разговаривать.

На одном свитке написаны стихи, на другом — замечательное исследование о Серафиме Саровском. На третьем — странное словопроизводство: будто бы "пошло то, что пошло" (предполагается "пошло в ход").

Но все, что бы ни писал Мережковский, странным каким-то сияет светом. Мы ждем, позовет ли он нас на свою башню, сойдет ли к нам со своей подозрительной трубой; иногда нам кажется, что башня его рассыплется, как рассыпаются "фараоновы змеи", когда к ним прикасаешься пальцем.

* Известный химический опыт.

Может быть, снимется он со своей башни и улетит; может быть, уже летел (почем мы знаем, кто там сверху нас окликает). Может быть, Мережковский уже замерз там, за окнами, а разговаривает с нами ветер: ветер свежает его листки, а мы думаем, что это нам посылает грамоты наш заоблачный звездочет. Нет, это не так.

Ф. СОЛОГУБ

I

"Хочется сказать: "это он о себе". Нет, мои милые современники, это о вас" ("Мелкий бес". Предисловие автора).

— "Чур-чурашки, чурки-болвашки, веда-таракашки. Чур меня. Чур, чур, чур. Чур-перечур-расчур" ("Мелкий бес", стр. 59).

Жизнь, по Сологубу, — это капли, продаваемые подозрительным армянином: "Каплю выпьешь — фунт убудет. Капля — фунт. Капля — руб. Считай капли, считай рубли" ("Истлевающие личины", 77).

Это он про себя?

— "Нет, мои милые современники, это про вас". Э, да и нужен же на него заговор: какой барин нашелся!

Чур-чурашки, чурки-болвашки, веда-таракашки. Чур меня. Чур меня. "Чур, чур, чур. Чур-перечур-расчур.

Господин автор, что с вами?

"Что вы, поменьше как будто?.. Да и похудели... Вниз растет... Стремится к минимуму... По-настоящему его бы в участок... "Баринок"! И чиновники смотрят на него с суровым осуждением... Как осмелились идти вы против видов правительства?... Уже он свободно ходит под столом... Стыд и срам!" ("Истлевающие личины"). Грозит кулачком смеющимся ребятам: "Нет, мои милые современники, это я о вас".

Чур-чур-чур!

"Смешался с тучей пляшущих в солнечном луче пылинок" ("Истлевающие личины"). Исчез, может быть, с мелкими, как пылинки, смешался с таракашками нежитями: еще; пожалуй, в суп заползет.

"Чур-чурашки. Чурки-болвашки, веда-таракашки". Вы успокоились теперь, милые современники? Решим же *"по сношению с Академией Наук... считать его выбывшим за границу"* ("Истлевающие личины").

II

Нет, не стяхнешь Сологуба с действительности русской. Плотью он связан с ней и кровью. В Чехове начался, в Сологубе заканчивается реализм нашей литературы. Гоголь из глубин символизма вычертил формулу реализма: он — альфа его. Из глубин реализма Сологуб вычертил формулы своей фантастики: недотыкомку, ёлкича и др.; он — омега реализма. Чехов оказался внутренним, но тайным врагом реализма, оставаясь реалистом. Сологуб поднял знамя открытого восстания в недрах реализма. Как-то странно соприкоснулся он тут с великим Гоголем, начиная с жуткого смеха, которым обхохотал Россию от древнего города Мстислава до стен Петрограда и далее — до богоспаемого Сапожка. Персонаж Сологуба всегда из провинции, и страхи его героев из Сапожка: баран заблеял, недотыкомка выскочила из-под комода, Мицкевич подмигнул со стены — ведь все это ужасы, смущающие

смертный сон обывателя города Сапожка. Сологуб — незабываемый изобразитель сапожковских ужасов. Обыватель из Сапожка предается сну (не после ли гуся с капустой?); при этом он думает, что предается практическим занятиям по буддизму: изучает состояния Нирваны, смерти, небытия; не забудем, что добрая половина обитателей глухой провинции — бессознательные буддисты: сидят на корточках перед темным, пустым углом. Сологуб доказал, что и, переселяясь в столицы, они привозят с собой темный угол: доказал, что сумма городов Российской империи равняется сумме Сапожков. В этом смысле и пространства великой страны нашей суть огромнейший Сапожок.

Так соприкоснулся с Гоголем этот своеобразный антипод Гоголя. И слог Сологуба носит в себе иные черты гоголевского слога: отчеканенный, простой и сложный одновременно; только лирический пафос Гоголя, начертанный яркие такие страницы, превращается у Сологуба в пафос сурового величия и строгости. Далеко не всегда поднимается Сологуб в слог до себя самого: грязные пятна неряшливого отношения к словесности встречаются нас на всем пространстве его романов. Не всегда покрыты они словесной нивой; много сухого, потоптанного жнивья; много торчащих метел полынных. Но с иных мест его творений много уносим мы богатств в житницу нашей словесности. Часто фразы его — колосья, полные зерен; нет пустых слов: что ни слово, то тяжелое зерно тяжелого его слога, пышного в своей тяжести, простого в своем структурном единообразии.

"И вот живет она, ему на страх и на погибель, волшебная и многовидная, — следит за ним, обманывает, смеется, — то по полу катается, то прикинется тряпкой, лентой, веткой, флагом, тучкой, собачкой, столбом пыли на улице и везде ползет, бежит... — измаяла, истомила его зыбкой своею пляскою" ("Мелкий бес", стр. 308). Какое обилие определений (волшебная, многовидная), глаголов (следит, обманывает, смеется, катается, прикинется, ползет, бежит, измаяла, истомила); и далее: прикидывается — тряпкой, лентой, веткой, флагом, тучкой, собачкой, столбом пыли, зыбкой пляской. Развертывая фразу, всякий банальный писатель наполнил бы этой фразой страницу. Сологуб сжимает многообразие признаков недотыкомки в одну фразу. Для усиления нужного ему впечатления он дважды повторит одно прилагательное: "и от этих *быстрых сухих* прикосновений словно *быстрые сухие* огоньки пробежали по всему его телу"; "на ее *темных* краях загадочно улыбался *темный* отблеск"; "*легкий* призрак *летних* снов" (здесь аллитерация для аналогичной роли); "*с темного* неба *темная* и странная струилась прохлада"; в последнем примере образец другого излюбленного им приема: рада величавости отставляет прилагательное от существительного глаголом: "*тяжелую* на его грудь положил *лапу*", "*яркие* загорались в черном небе *звезды*". В оригинальности средств изобразительности он тоже мастер: "тучка бродила по небу, блуждала, подкрадывалась, — *мягкая обувь* у туч, — подсматривала".

Вот какой слог этого большого писателя: тяжелый его слог, тяжелый, пышный; в пышности единообразный; в единообразии простой.

Такова же идеология этого задумчивого летописца: тяжелая его идеология, причудливая; в причудливости единообразная; в единообразии простая.

Действительность нашего мира, как и действительность инобытия расплыл: *здесь* и *там* соединяет в себе пылинка-недотыкомка "с головою и ножками" попискивает: "я". Люди, боги, демоны, звери приводят к основной единице, пискучей пылинке; как и она, они пищат,

а призрачная жизнь писк суетливого, бессмертного небытия превращает в плач, глас, хохот, рев. Недотыкомке противоплагается то, что *ни здесь, ни там, нигде, никогда* — смерть. Человек соединяет в себе пыль и смерть: развивающееся сознание убивает призрачную жизнь человека, угасающее сознание преодолевает эту жизнь в попрыскивающий писк взвизгнувшей пыли — в бессмертный писк бессмертной пыли. Над ней "с *темного неба темная* и странная струилась прохлада" — искони, искони: струилась, струится: струясь, проструится.

К демонизму приложил Сологуб детерминистический метод: получился детерминистический демонизм, т. е. в демонизме отсутствие демонизма. И если Гоголь неудачно пытался убить свой демонизм реализмом, Сологуб в наследии Гоголя покончил с демонизмом навсегда, вообразая при этом, будто он воскрешает демонизм. Но об этом ниже.

Люди пошли от пыли — вот космогония Сологуба; им остается либо кануть от пыли в смерть, либо снова ввалиться в пыль родную. Рязановы, Мошкины (анархисты, революционеры, богоборцы) идут первым путем. Народ степенный, богобоязненный, чиновный — Саранины, Передоновы — вторым. Оба пути проваливают реализм действительности, в частности — действительности русской. Лучше умереть в юности: и нежностью необычайной Сологуб благословляет смерть отроков, убегающих от передоновщины, и отроковиц, презирающих жизнь, — "*бабищу румяную и дебелую*": крепко невзлюбил он Сапожок.

Гоголь начал с колдунов и басаврюков, а кончил Невским проспектом, но Невский проспект оказался завесой — и дырявой завесой: какой-то басаврюк выставил из дыры нос — и нос заходил по Невскому; чего доброго, заходили и ноги без туловища; наконец, котелок на палке. Реализм жизни русской сумел-таки проклятый колдун разложить на носы. По всем правилам искусства Сологуб довершил разложение: он — первый атомист; взвешивает действительность русскую на атомные веса, и недотыкомка — единица его веса: она — пылинка с головкой и с ножками, прикидывается бациллой; заползет в нос: человек чихнет, простудится: пришел — разломала; глядь — "и тогда быстро выбежала из угла длинная, тонкая лихорадка с некрасивым лицом... обнимала..." ("Истлевающие личины"). Уже не нос басаврюкин глядит из дыры на Сологуба, а миллиарды басаврюкиных бацилл свободно крутятся в пыли. О, Сапожок: не спасешь, но погубишь!

Чур-чурашки, чурки-болвашки, буки-таракашки. Чур меня. Чур меня. Чур, чур, чур. Чур-перечур-расчур. А букашки да таракашки так и поползут на заклания, и даже окажется, что "от мамзели клопы в постели" ("Мелкий бес").

Человек — недотыкомка, — как старая нянька Лепестинья, лепечет, пыль лелея, лепет да нашепты, и притом совершенно несознательно; а как только сознает ужас своего положения в Сапожке, то превращается в тоскливого, милого маленького ворчуна, ёлкича, у которого украли жизнь, зеленую ёлку:

Елкич в елке мирно жил.
Елкич елку сторожил.
Злой приехал мужичок,
Елку в город уволок.

Миленький ёлкич смерти протягивает маленькие ручки свои — родной, родной он смерти протягивает ёлкич ручки, когда "надвинулись докучные явления".

III

Прост донельзя метод построения Сологуба: треугольник — человек (пленный ёлкич), недотыкомка и смерть; теза, антитеза, синтез; верхняя посылка, нижняя посылка, умозаключение; бог, мир, чёрт; богоспасаемый Сапожок, обыватель, читающий книжечки по буддизму, и обывательница, оные не читающая (дебелая дама); первая степень сознательности — у Папки мама, у обывателя Сапожка в окне сапожковская пыль; вторая степень сознательности — у Паки мама злая, у обывателя в комнате из окна много пыли; третья степень сознательности — Пака от мамы "махни-драла", обыватель из Сапожка в смертный колодец "махни-драла"; и вывод: в Сапожке злые мамы, в Сапожке много пыли, в Сапожке глубокие колодцы, в Сапожке обыватель от пыли "махни-драла" в колодец. Сологуб поворачивает треугольник свой то основанием вверх, то основанием вниз; Сологуб меняет посылки единого своего умозаключения; оттеняет буддиста-сапожковца сапожковцем не буддистом и обратно; и кончает тем, что вносит в сапожковскую управу проект об увеличении числа колодцев; сапожковцы прячут от него детей, а он в костюме далай-ламы усаживается перед колодцами: "Дыра моя, спаси меня". Везде и во всем дивно описанная повесть о том, как обыватель сего града стал *дыромоляем*, сиречь буддистом.

"Пака в плену. Он — принц... Злая фея приняла образ мамочки... Мальчики проходили... — "Кто же ты?" — "Я пленный принц..." — "Ей-Богу, освободим..." И вот уже был вечер... Обед приближался к концу... В открытое окно столовой влетела черная стрела... С *краснеющей* на ней надписью... И в то же время *за окном* детский голос выкрикнул площадную брань... — "Началось", — подумал Пака (началось освобождение)... Но злая фея увозила Паку... Все на месте, все сковало, звено к звену, навек зачаровано, в плену, в плену" ("Истлевающие личины").

Вот тезис Сологуба. Далее идет развитие основного тезиса. *Тезис*. Готик думает: "За очарованной рощей обитает нежная царевна Селенита, легкий призрак летних снов".

Антитезис. Брат Лютик к нему пристаёт: "У свиньи хвост, а у лошади?"

Тезис. Готик: "Вот и Селенита. Милая, милая". *Антитезис*. Лютик: "Русские моряки довели свой флот до гибели, вот они и Гибелинги". Оказывается, что обитатели суммы всех Сапожков — гибелинги.

<i>Тезис</i> . Коля:	<i>Антитезис</i> . Ваня (гибелинг):
"А в лесу как славно!"	"И скипидаром..."
"Смолой пахнет".	"А я дохлую ворону".
"Утром я белку видел".	

Синтез. "Ваня хвалил смерть. Коля слушал и верил" ("Жало Смерти").

Тезис. Саша (с похвальным листом): "Все пятки..." *Антитезис*. Отец (гибелинг, насмешливо): "Что же, на стенку повесишь?" *Синтез*. "Как-то странно и томительно горело его сердце" ("Земле земное").

И все *становится наоборот* (следующая стадия сознательности).

Тезис. "Митя (он же Пака, Коля, Готик и т. д.) опять решил прогулять уроки... Оставалось подделать барынину подпись... О Митином поступке послали матери, письмо". *Антитезис*. Барыня (полная, глупая, *дебелая*): "Да как ты смел?" *Синтез*. Выпороли.

Идешь на право, и "томительно горит сердце"; идешь налево, и пока: куда ни кинь, везде клин; и антиномия углубляется.

Тезис. Митя видит в окне девочку Раю. *Антитезис,* Рая упала и разбилась. "Робко вышел Митя в кухню. Пламенные язычки, красные, как струйки Раичкиной крови, мелькали... за печкой". *Синтез.* "От алтаря как горный вестник, приблизилась Рая..." Позвала — пошел; привела на четвертый этаж и выбросила из окна.

Гибелинги бросают в плен жизни стрелу с красной краской написанным красным словечком; словечко подсказывает печным огоньком: этим огнем (красным петухом) запалит дом взрослый Пака или Митя, когда станет Передоновым.

Паке (он же Коля и Митя) лучше умереть, чем соблазниться призывом к жизни, Лепестиньи, ворчуньи старой. Если соблазнится, ход умозаклочения обратен. *Тезис.* Саша. "Все пятки..." "А в Сашиной комнате копошится нянька Лепестинья". *Антитезис.* Отец: "Что ж, на стенку повесишь?" *Синтез.* Саша: "Да, повешу". Лепестинья (входя): "Повесь над кроваткой — спи, батюшка". И из синтеза разворачиваются новые ряды антиномий.

Знойным великолепием природа у Сологуба кивает, дразнит, душит, пылкие свои она лепечет нашепты — любовные она признания свои нашептывает. "Горицвет раскидал белые ползунтики, и от них к вечеру запахло слабо и нежно. В кустарниках таились ярко-лазоревые колокольчики, безуханные и безмолвные" ("Земле земное"). "Здесь, в природе, спи, усни, отрок, — Лепестинья тебя возьми! Вырастешь, Передоновым будешь". Так убаюкивает Сологуб своих отроков.

Чур-чурашки, чурки-болвашки, буки-букашки, веда-гаракашки. Чур нас. Чур нас. Чур, чур, чур. Чур-перечур-расчур.

IV.

Легкие, пряные цветы, ярко-лазоревые колокольчики: прекрасное тело женское; и лесь горничной: "В такую милашку, как вы, кто не влюбится" ("Красота"). Это в колокольчик лазоревый гадкое вползает насекомое; поцелуй колокольчик — насекомое ужалит: о, земная роскошь, докрытая насекомыми! "На коже — блоши укусы". "От мамзели клопы в постели". "Ешьте, дружки, набивайте брюшки". И *дружки* (бывшие Паки, Коли, Ардаши) превращаются в животных, Ардалионов Передоновых. Вокруг них спускается "ночь, тихая, шуршащая зловещими подходами и нашептами". В этой тьме, кромешной и злой, стоит Передонов, представляя "барышень Рутиловых в самых соблазнительных положениях". И снятся ему дамы "всех мастей, голые, гнусные". Вот куда привела ты мальчика, Лепестиньюшка, — к счастью, к невесте? "*Жирненькую бы мне*", — с тоской в голосе говорит Передонов. Вишь, чего захотел "*чёрт очкастый*". Подлинно чёрт: "встретив *миловидного гимназиста с непорочными глазами*", дразнит его девочкой: "А, Машенька, здравствуй, раздевоня". — "У вас, любезный Ардальон Борисыч, зашалило воображение".

Все разваливается — дальше некуда идти; и богоспасаемый град Саножок скалится ужасом. "Рутилов засмеялся, показывая гниловатые зубы". Пурпурные колокольчики уст издают тяжелый запах; директор *точит зубы* на Передонова: зубы, зубы везде — и зубы гниловатые. "Чему смеетесь!" — восклицает Передонов; и из разъятой пасти гниловатой вместе с клубами тяжелых слов выпархивает недотыкомка, начинает дразниться, опрокидывая на Передонова людей, животных, пред-

меты. В него шуточно прицеливаются кием — приседает от страха; подают кофе: "не подсыпано ли яду?" Вдруг Мицкевич со стены подмигнул. И мстит как только может: доносит на учеников, на обывателей, тащит портрет Мицкевича в отхожее место. Извне, изнутри — жжет его неугасимая Недотыкомка, юркая, как печной пламенек, как слово крылатое. — "От Юлии Петровны веяло жаром. Она хватала Передонова за рукав, от этих быстрых и сухих прикосновений словно быстрые сухие огоньки пробегали по всему телу". Но ведь уж это не Юлия Петровна. Вспомните, как описывает Сологуб лихорадку: "...быстро выбегала из угла длинная, тонкая лихорадка с некрасивым, желтым лицом... и *ложилась рядом, и обнимала, и принималась целовать*" ("Призывающий Зверя").

Красные буквы начертали на стреле мальчики *гибеллинги*, освобождавшие Паку. Красные смертные буквы, как струйки Райной крови, палили сознание Мити. Теперь красный развеивает Передонов, красный факел на Сапожок, творя заклинание: "Чур-чурашки, чурки-болвашки, веди-таракашки. Чур меня. Чур меня. Чур, чур, чур. Чур-перечур-расчур".

Вот что сделал из жизни Сологуб: "Вот вам, милые современники!"
Чур-перечур-расчур!

V

Но он не колдун.

Правда, он гноит людям зубы, оставляет на теле блоши укусы, разводит у мамзели клопы в постели; все это довольно неприятно, но пусть ходят почаще к зубному врачу, почаще отмывают пыль, покупают в аптекарском магазине персидского порошку; обывателям Сапожка полезно привить элементарные культурные правила.

Колдовство Сологуба — химера, не более: ведь сам-то он такой большой в благих намерениях, в демонизме своем умалается бесконечно. Он в демонизме своем маленький, измученный ёлкич, у которого украли жизнь, зеленую елку. Вот и жалуется нам бедный ёлкич, скулит, забирается под одеяло: куснет здесь, куснет там; а мы храпим, мертвецким храпом храпим: не слышим ёлкича. И ёлкич бранится, шипит, ерепенится, ерошится, пугает.

Для нашего устрашения — нам в назидание, себе в утешение сладкую он придумал, сладкую усладу: измыслил фокус-покус с разложением действительности. Прикинулся колдуном — прыг на стол: сбежались к столу дети, а он им со стола: "Фу-фу-фу: все разложу, ничего не останется". Дети заплакали. "Чур-чур-чур". Подошла мама и сказала:

Ёлкич, миленький лесной
Уходил бы ты домой.
Елку ты уж не спасешь,
С нею сам ты пропадешь.

Кто-то из детей чихнул: и от чиха взвеваясь ёлкич: ножками в воздухе лёп-лёп и пропал ("Январский рассказ").

В чем же фокус бедного ёлкича? А вот в чем.

ЕЛКИЧЕВА ЗАДАЧА

Дано: Атом жизни — недотыкомка (символизируемая то водородным атомом, то лейбницевой монадой, то теорией Босковича, а то и бациллой); сумма всех атомов или мир; мы, глотающие миллиарды

недотыкомом (в Сапожках дворники метлами взвешивают самум перед носом прохожего как раз в час его прогулки; прочее время дня пьют чай с калачами); управа, во власти которой вырыть колодцы для водоснабжения и орошения города.

Требуется доказать: Обыватель может чувствовать себя обеспеченным от пыли, только сидя в глубоком колодце: до сих пор, проваливаясь в колодец, там и оставались, нисходя в мир прохлады и тени — в Аид. Требуется доказать нисхождение в Аид.

Такова задача зеленого ёлкича. Доказывает он ее трояким образом, разбирая мир природы, мир бессознательной стихии сапожковца и далее: разбирает он сознательную стихию сапожковца.

ХОД ДОКАЗАТЕЛЬСТВА

<i>Природа</i>		<i>Бессознательное</i>
"Горицвет раскидал белые по л у зонтики, и от них к вечеру запахло слабо и нежно" ("Земле земное").		"И когда Людмила целовала его колени и стопы нежные, поцелуй возбуж-
<i>Тезис</i>	<i>Антитезис</i>	<i>Тезис</i>
"Изгибался паслен с ярко-красными ягодами" ("Земле земное").	"Оторвал стебель и поднес к носу. Поморщился от неприятного, тяжелого запаха" ("Мелкий бес").	"И одежду, и Сашино тело облила она духами — густой, травянистый и ломкий у них был запах... странно цветущей долины" ("Мелкий бес").
"Радовался и улыбался... и любил каких-то добрых людей... за рекой в золотисто-лиловых грезах" ("Утешение").	"Посреди поля была когда-то для чего-то вырыта канава... ненужная и безобразная" ("В толпе").	"Все было в ее горнице — перед этой белизной мерцали алые и желтые тона ее тела, напоминая... оттенки перламутра и жемчуга" ("Красота").
"В замке тихом и волшебном там, вдали, за очарованной рощей, обитает нежная царевна, Селенита, легкий призрак летних снов" ("Два Бетси").	"Казалось, что предметы, нелепые и ненужные, возникали из ничего. Из глуби... тьмы возникало неожиданное, <i>нелепое</i> " ("В толпе").	"Дым от ладана клубится по церкви, синее и подымается вверх. У алтаря ходит Рая, полупрозрачная... Вся она, как никто из живых, и прекрасная"
	<i>Синтез</i>	<i>Синтез</i>
"В поднятой... руке... парня (задавленного толпой) светилась в солнечном свете кружка. И рука была странно воздвигнута к небу, как живой шест" ("В толпе").		"Не бойся"... Влез на подоконник в четвертом этаже... начиная падать

Смерть

1-я ступень сознания — сознание плена: Пака и мама; Саша в плену у Людмилы и Передонова; Скворцов, плененный Радугиным; Женя Хмаров в условиях среды и т. д.

2-я ступень сознания — видение недотыкомки: Шуткины зло шутят ("В толпе"), Лепестинья, Руслан-Звонарева с бородавкой на носу, Стригаль и К°, Лихорадка и т. д.

3-я ступень сознания — приход смерти: она приходит к Рязанову; Митя, Коля кончают самоубийством; Лешу дают; Симочку убивают солдаты и т. д.

Вывод. Золотая заря природы — золотая заря смерти. Бессознательный зов любви — бессознательный зов к смерти. Смертная ясность сознания

ХОД ДОКАЗАТЕЛЬСТВА

Бессознательное

Сознательное

дали томные, полусонные лания"... ("Мелкий бес").

же- "Был бы Пака весел, мил, любезен, не подходил к опасностям и к чужим, нехорошим мальчикам, и знался только с детьми семей из их круга" ("В плену").

Антитезис

Тезис

Антитезис

"Людмила повалила Сашу на диван. От рубашки, которую она рванула, отлетела пуговица. Оголила плечо... — "Озорница"... — "Занюнил, молодец"... ("Мелкий бес").

"Махал похвальным ли- "Что ж, на стенку по- подиван. Все пятки, даже весишь?" ("Земле зем- стом: "Все пятки, даже весишь?" ("Земле зем- ное").

"А в лесу-то как славно! Смолой пахнет". "А я дохлую ворону под кустом видел" ("Жало смерти").

"Она поспешно разделась и нахально улыбалась... Всю эту ночь ему снились дамы всех мастей, голые и гнусные"... ("Мелкий бес").

"Хозяйственный мужик Влас готовился наварил пива, водки, зарезал барана". "Сказала Аниска Сеньке: "Давай играть в баранчика?" Полос- нула по Сенькиному горлу" ("Баранчик").

"У мамзели клопы в постели"... ("Мелкий бес").

"На ком же... невинная кровь?" — отвечал ан- на детей и рубили их" гел: "на мне, Господи" ("Чудо отрока Лина"). ("Баранчик").

"Проливающие кровь Моєю кровью, и научающие про- литию крови искуплены лько Мною"... ("Баранчик").

"Твердили... о том, что бог, которому доньше мы поклонялись... то- литью зверь, таящийся в лесу"... ("Дикий Бог").

Синтез

Синтез

уже, он чувствовал облегче- ние..." ("Утешение").

"Я не хочу жить". ("Жало смерти")... "Ты звал меня, и я пришла... И будет смерть твоя легка и слаще яда" ("Смерть по объявлению").

Смерть

Смерть

— смертная ясность смерти: сама смерть. Мы не мы: мы пыль, озлащенная зарей недотыкомки, золотеющая только в предчувствии смерти. Мы думаем, что мы люди, а мы или прах, или сознательные смертенши. Вот какой фокусник Елкич!

Ах ты, фокусник-покусник! Покусничает, волшебник, надел армянский халат, двумя помахивает бутылочками: "Вот у меня какие, детки, две бутылочки: из одной хлебнешь — станешь бессмертен... пыльцой попрыскивать, пыльцой попискивать; хлебнешь из другой: и смертное, смертенш, предстанет небытие". Посматривает армяшка, застрашивает: из халата буку выделяет.

Не верьте, дети: это добрый наш фокус-покусник Федор Кузьмич Сологуб. Какое утешение, дети, нам его читать! Вырастите, прочтете: прочтете, поймете. Федор Кузьмич пришел показать вам фокус. А ну-ка, Федор Кузьмич, покажите-ка нам смерть: какая такая она у вас?

"Вот эдакая", — ответит папашам и мамашам Сологуб: накроет "хлебный шарик колпачком и вновь откроет; и выйдет маленький ёлкич с шишкой на носу.

"Вот эдакая" — и выйдет милая девушка, милая Рая; "белые ризы алыми розами и косы ее рассыпались, как легчайшие, пламенные струйки... От ее прекрасного лица изливался... нежный свет, а глаза ее в этом свете сияли, как два вечеряющие светила". Да разве это смерть? Чего вы боялись, дети: это ваша невеста.

"Вот эдакая" — и приходит милая, некрасивая, добрая мама и говорит плохо заученную роль, говорит о своих *смертеншиах* (дети, не бойтесь, это все Коли и Пети!), говорит милые, милые слова: "Душу твою... бережно положу к себе на плечо и опущусь в чертог, где обитает мой владыко... И сок души твоей выжмет он в глубокую чашу... — и соком твоей души... на полночные брызнет он звезды" ("Смерть по объявлению").

Милая, как неумело исполняет смертную она свою роль. Говорит о смерти, а уста ее воскресением улыбаются: дети, идите за ней. "Тогда впустили... Аниску и Сеньку (глазевших на представление) в обители светозарные и в сады благоуханные, где на травах мерцают медвяные росы и в светлых берегах струятся отрадные воды" ("Баранчик"). Что, колдун, напугал? Читатели твои, Аниска и Сенька, сидят на берегу у отрадных вод новой жизни, испивая медвяные росы любви новой, потому что образ твоей смерти есть образ взыскуемого града: града жизни. А смерть только актерка в неудачной трагедии "Победа Смерти", разыгрываемой в кабачке, о чем неумело проговорился сам автор.

Сологуб перепутал основные понятия при совершенной правильности следующих вычислений; преобразуя уравнения, перенес известные величины в одну часть, а неизвестные — в другую, *позабыв переменить знаки на обратные*; и в выводе вместо "плюса" мы ставим "минус", вместо "минуса" — "плюс", жизнь его называем смертью; смерть — жизнью.

Да, он проводит по всем путям смерти вплоть до... жизни. Исходит от — "1" — недотыкомки. Комбинирует недотыкомок в сложные формулы, в сложные дроби Сложна формула его смерти, но числитель преобразованной формулы по сокращению оказывается равным нулю: этот момент есть момент появления смерти; и неизменно она обманывает: зовет в небытие, а показывает "обители светозарные". Почему?

$0/1 = 0$, жизнь — 0, — вовсе не правда; ведь отправная точка — скрытая в жизни смерть; и дробь есть дробь смерти; формулу $0/1 = 0$ надо читать так: смерть = нулю; смерти не существует.

А самый конец (Митя бросается из окна, Коля тонет, милая дама убивает стилетом Рязанова, Мошкин топится) иногда случаен, но чаще нелеп, нелогичен, вымучен.

Пока Сологуб, переряженный в колдуна-армянина, поил нас водой смерти (водой живой), мы брызнули на колдунка водой жизни (смерти), и стал колдун уменьшаться; остался халат да шапка: там что-то попискивало: это был милый, маленький ёлкич, запутавшийся в одежде. Дети, возьмите ёлкича, поставьте на столик: скоро ёлкич большим дядей вырастет.

И дядя ёлкич вырастает — большой, большой дядя: перед нами большой писатель, певец новой жизни, обителей светозарных — от них же сердце надеждой горит.

Поклонимся ему поясным поклоном.

Русский народ сложил горькую песнь о горьком горе. Горькое горе темной на Русь навалилось теменью. Жизнь на Руси скрылась в темном углу: темны лица россия. Сологубу дали задачу: по темному пятну на лице у обитателя Мстислава (или Сапожка — все равно) конструировать чистую тень. Погруженный в это занятие, он забывает, что работает с отрицательными величинами (от — "1" до ∞^*), и опускает минусы; так начинает он полагать, что одна недотыкомка или бесконечность недотыкомок суть положительные величины. После долгих вычислений восстанавливает бесконечную (чистую) тень, обозначая ее знаком бесконечности: ∞ . Тогда образ, свободный от тени, *вынужден* он обозначить " $-\infty$ " по контрасту. Получается абсурд: отрицательная величина — милая девушка, Рая; положительная — теневая лихорадка. К " $+\infty$ " насильственно приставляется минус; к " $-\infty$ " так же насильственно приставляется плюс (основные плюс и минус вынесены за скобки). Имеем в одном случае "+" на "—"; в другом случае "—" на "+"; в обоих случаях получаем минус, т. е. жизнь и смерть суть отрицательные величины. Отсюда необходимость перейти либо к недотыкомке, соединяющей в себе *пустую суету* жизни с *полным покоем* смерти, либо к чему-то абсолютно несоизмеримому с ветхими образами как жизни, так и смерти: "Смерть повержена в озеро огненное... Се творю все новое" ("Откровение").

И подсознательная стихия Сологуба раздваивается: видит милую Раю и Раину тень, лихорадку. Но ветхим, аскетическим, мертвым сознанием своим хватается за тень, распыляя Раю в облако грез: а Рая реальная, живая, милая; осветите только ее со всех сторон; пуще дивная ее красота озарится; тень исчезнет.

Рая, душа русской правды: но она в тени; в тени и мы, а с нами и Сологуб. Вообразил себя буддийским бонзой и воссел на корточках перед темным углом. Буддизм хорош на Тибете; в Сапожке он только дыромоляйство: сидит в избе, а в избе дыра; молится в дыру: "Изба моя, дыра моя — спаси меня". Но большое его юродство больно нас обличает: ведь дыромоляи и мы, только скрытые. Наше тайное стало явным у Сологуба. Он взял да и сел в угол, как был: в сюртуке, со стаканом чаю; сел нам во обличение. И, обличенные им, должны мы ему сказать: "Тебе говорим: встань".

Сидение на корточках в углу перед собственной своей тенью — юродство, т. е. рыцарский подвиг: в Западной Европе издавна водились рыцари, возбуждая почтение; а в Сапожке издавна водились юродивые, возбуждая страх суеверный. Возбуждает страх и сидение Сологуба перед

* Знак бесконечности.

пустым углом: полно, не дети мы. Подойдем же к этому громадному художнику и скажем, ему:

— Спасибо тебе, человек Божий: посохом указал на безглазую нашу смерть, и мы увидели, что нет у нас безглазой смерти!

БРЮСОВ

I

Брюсов — первый из современных русских поэтов. Его имя можно поставить наряду только с Пушкиным, Лермонтовым, Тютчевым, Фетом, Некрасовым и Баратынским. Он дал нам образцы вечной поэзии. Он научил нас по-новому ощущать стих. Но и в этом новом для нас восприятии стиха ярким блеском озарились приемы Пушкина, Тютчева и Баратынского. То новое, к чему приобщил нас Брюсов, попало в русло развития поэзии отечественной. На последних гранях дерзновения на Брюсове заблестал венец священной преемственности. От повседневного ушел он в туман исканий. Но только там, за туманом неясного заходящее солнце пушкинской цельности озолотило упругий стих его. Он — поэт, рукоположенный лучшим прошлым. Только такие поэты имеют в поэзии законодательное право: порывая со старым, они по-новому восстанавливают лучшие традиции прошлого. Только такие поэты спасают прошлое от обветшания: бичуя недостатки прошлого, они, заставляя достоинства его говорить за себя. Как лучист и ароматен Пушкин, как завлекателен Баратынский сквозь призму брюсовского творчества! Все мы с детства обязаны хвалить Пушкина. Холодны эти похвалы. Они не гарантируют нас от позднейших увлечений ничтожной музой Надсона или ловкой музой графа А. Толстого. Пушкин самый трудный поэт для понимания; и в то же время он внешне доступен. Легко скользить на поверхности его поэзии и думать, что понимаешь Пушкина. Легко скользить и пролететь в пустоту. Вместо наслаждения хмельным тонким ароматом поэзии пушкинской мы принимаем его музу безуханной. Если отрешиться от арлекинады слов, которыми мы прославляем Пушкина, он для нас в сущности — ничто, водруженное на Олимп. Удивительно ли, что потом Олимп заполняется часто второстепенными, но действительно понятными поэтами.

Вот почему изучение поэзии Брюсова, помимо художественного наслаждения, которое сопровождает это изучение, еще и полезно: оно открывает нам верную тропу к лучезарным высотам пушкинской цельности. И в то же время тайна Пушкина, о которой нам говорил Достоевский, разгадана Брюсовым. Тайна пушкинской цельности оказывается глубочайшим расщепом души, дробящим, как меч, всякую цельность жизни. Цельность жизни оказывается противопоставленной цельности творчества. Открывается новый ряд борений и противоречий в Пушкине, доселе неведомых нам. Пушкин оказывается не только поэтом, но и священным трагическим героем, укрывшим священство свое под ризою поэзии. Все это узнаем мы о Пушкине потому, что видим в поэзии Брюсова несомненную цельность; но от нас не укрыто в Брюсове и то, откуда получается эта цельность или, вернее, эта видимость цельности. То, что укрыл Пушкин, выдал Брюсов. Брюсов и Пушкин дополняют друг друга. И если в Брюсове мы подчас угадываем Пушкина, то в Пушкине с равным правом мы начинаем видеть ряд новых брюсовских черт.

Ни один поэт не развертывался с такой неустанной прогрессирующей силой, как Брюсов. Путь, совершенный им от выпусков "Русских символистов" до "Венка", огромен. Из болотистых стран декадентских исканий выросли льдистые венцы его творчества. Но на этом горном пути нас встречает область суровых мечтаний — страна горных уступов, покрытых туманом и чахлою зеленью, в которой влажно тонет солнечный луч. Как прекрасно очерчена эта область в еще только наметившемся абрисе творчества Брюсова — на страницах "Tertia Vigilia". И далее: как резко обозначены гранитные массивы этого творчества в залитом блеском "Urbi et orbi".

Но если бы мы взглянули на творчество любимого поэта оком будущего, конечно, "Венок" остановил бы наше внимание. Вот почему мы приветствуем "Венок" не только как новый шаг Брюсова в область дерзновенных исканий, но и как начало воплощения тех образов, которые руководят всяким творчеством, но которые сумеет воплотить только великий поэт. Брюсов — единственный великий русский поэт современности. Мы должны отметить это теперь же, чтобы не уподобиться тем критикам, которые вздыхали о скудости отечественной литературы сначала в эпоху Пушкина, Гоголя и Лермонтова, а потом в эпоху Толстого и Достоевского.

Последний сборник поэта — столь крупное явление в области творчества, что, касаясь его, мы должны касаться вообще приемов творчества Брюсова. Эти приемы воскрешают вечные приемы творчества, столь часто забываемые нами.

Во взглядах на поэзию Брюсов произвел глубокий переворот. Этот переворот обусловился рядом положительных завоеваний в области формы. Не только словом, но и делом показал Брюсов, что форма неотделима от содержания и что символы истинной поэзии всегда реальны. Символ, как цельность образа, сливает форму образа с содержанием этой формы. Нет истинной реальности в символикации, и неделимое единство образа распадается. Форма тогда является нам поверхностью, под которой мы должны восстановить содержание. Отсюда начало различий в способах художественного восприятия: 1) требуется восстановить по форме соответствующее ей содержание; 2) по угаданному содержанию исправить данную форму до символа или до неделимого единства. Дается как бы задача на построение некоторого треугольника, основание которого есть линия, проведенная от данной формы к угаданному содержанию, а вершина — неделимое единство их в символе. Требуется умение в данной форме прочесть символ; требуется смелость решить, налагается ли символ на форму образа.

Идеал поэзии — воплотить слово, показать слияние формы образа с символом. Только тогда символический треугольник обращается в точку, в символ. Если в любом произведении искусства есть неполное совпадение содержания с формой, можно говорить о тройственности принципов творчества, приводящих форму или содержание переживания к символу. Чем дальше вершина символического треугольника, т. е. символ от образа, тем менее соответствует так называемая форма содержанию, тем менее совершенно художественное произведение, тем более в нем посредственности, невольной схематизации, невоплощенности, идеальности.

Идеал поэзии — уничтожить посредственность, т. е. растворить форму и содержание образа в живом символе. Но камень преткновения

— форма искусства. Форма искусства должна получить жизнь. Тут поэт, творящий формы образов и выражающий эти формы посредством слова, становится сам словом, воплощая слово. Сам художник становится художественным произведением. Но тут — предел поэзии. Тут — рождение в недрах поэзии религиозного культа личности. Тут соединение творчества и религии в сотворении художником религии, в теургии.

Лавровый венок поэта теургическое служение превращает в венец мученический. Поэзия есть путь, а не вершина пути. Поэзия есть начало, но не конец. Преображение поэзии там, где творчество поэта обращается на себя. В зависимости от того, провозгласит ли художник божественным свое личное "я" или "я" мировое, открывающееся в нем, решается вопрос, становится ли он *богом*, или в *Боге*. "Я" личное восстает против "я" мирового или сливается с ним. Оба пути одинаково начинаются в искусстве. Искусство — всегда опосредствованная религия личности, принявшей или отвергнувшей Бога. Вот почему поэзия — это предвкусие грома последних или тишины последней. Вот почему всякий совершенный поэт непроизвольно приближается к богооткровенным или богоборческим переживаниям; его произведения палят нас огнем демонизма и откровения. Брюсов — совершенный поэт. Часто форма его образов налагается на символ. В простых образах его творчества не простое нам снится. Неспроста он прост: но, приближаясь к цельному единству, он приближается к пределам поэзии. В образах, им воспетых, узнаем мы вечные образы демонизма.

Теургический принцип предполагает нераздельную цельность формы и содержания. Содержанием художественного творчества является тут весь комплекс переживаний, отображенных в образе вселенной, а формой, творящей эту вселенную, — последнее звено в видимой цепи творений — человек. Человек — миротворец: его мечта абсолютно реальна. Человек подобен Богу, как творец. Его цель — восхитить силой Царствие Божие. Он — единство вселенной и Творца, единство формы и содержания. К этому абсолютному единству формы и содержания стремятся условные единства формы и содержания романтического и классического принципов творчества. Эти единства достигаются в романтическом творчестве путем претворения формы в средство, а содержания — в цель; обратный путь являет нам классический принцип в чистом виде. При таком нарушении равновесия между содержанием и формой безраздельное единство символа не совпадает уже с творящим, а с объектом творчества. Возникает путь романтизма и классицизма. Творческая форма отделяется от творца. Возникают формы искусства.

Идеал классического искусства — подчинить содержание форме. Но явить последнюю форму — значит явить абсолютный субъект познания. Но субъект познания — или пустая норма, или норма, опирающаяся на ценность. Ценностью же является все содержание сознания "я", понятое как символ. В художественном творчестве этим *символом* является сам художник, противопоставленный Богу. Классическое творчество неминуемо переходит в богоборчество, если оно последовательно. Брюсов — чистейший классик. Классический принцип он проводит до конца. Вот почему он часто возвышается над чистым искусством. Вот почему его образы, холодные извне, изнутри чаруют нас силой магической, опаляют огнем демонизма. Классическое творчество только через магию ведет к теургии. Теургия есть белая магия. Черная магия небытия, внутри таящаяся в эстетизме, разрывается магией белой и сквозит багровым заревом борьбы и уничтожения. Холодные образы Брюсов-

кой музы полны пожара пламенного. Оттого-то чарует нас Брюсов. И влечет, и манит.

Русская поэзия ознаменовала свое освобождение от ложного классицизма резкой антиномией между классицизмом Пушкина и романтизмом Лермонтова. Последующее развитие поэзии не углубило этой антиномии, а, наоборот, — сгладило. Классический и романтический принцип не соединились, а неопределенно смешались. От Некрасова и Тютчева, через Фета, Полонского, Майкова приняли мы смешанные традиции; Наконец, богоподобный стих Пушкина выродился в подозрительную, как чужой фрак, гладкость Голенищева-Кутузова, а огненная тоска Лермонтова — в унылое брюзжание Апухтина и бессильно-честные вздохи Надсона.

Наконец, появился крупный талант, который придал старому стиху подобие новизны, накинув на него ангелоподобный покров примиренности между формой и содержанием. Я говорю о Бальмонте.

Молодая русская поэзия резко отвергла неопределенное отношение к форме и содержанию трояким противоположением неопределенным взглядам. Мотивы, скрыто руководившие молодой русской поэзией, таковы: 1) форма и содержание неотделимы*; 2) их единство может быть условно и безусловно. Условное единство определимо: 1) полным отрешением от формы и от содержания (неудачные попытки Александра Добролюбова); 2) подчинением формы содержанию: содержание берется как форма (В. Иванов, А. Блок); 3) подчинением содержания форме (Брюсов).

Брюсов первый поднял интерес к стиху. Он показал нам опять, что такое работа над формой. И многое, скрытое для нас в творчестве любимых отечественных поэтов, засияло как день. Брюсов не только явил красоту своей музыки, но и вернул нам поэзию отечественную.

В последнем сборнике Брюсова с особенной яркостью определились детали его творчества. Любовь к слову самому по себе достигает здесь красот неопикуемых. Брюсов первый из русских поэтов проанализировал бесконечно малые элементы, слагающие картину творчества. При помощи ничтожных средств достигает он наиболее тонких эффектов. В этом умении передавать едва уловимое простыми средствами получает свое оправдание закон сохранения творчества. Вот почему, определяя, в чем заключается обаяние его музыки, приходится говорить о простой расстановке слов, о запятых и точках. Между тем этими простыми средствами он пронизывает строчки своих стихов красотой небывалой и новой, Брюсов — первый из современных русских поэтов воскресил у нас любовь к рифме. Не он ли в "Urbi et orbi" щедрой рукой разбросал новые рифмы, тотчас же подхваченные его учениками и подражателями. В разбираемой книге наряду с утонченными рифмами (Менотий, дремоте; достроен, воин; сцеплены, затеплены; ставен, бесправен; Фалерна, верной и т. д.) целый ряд простых рифм. Но чувствуешь, что простота эта — вторичная: простота сложности, себя упразднившей. Есть у Брюсова утонченнейшие образы:

* Эта старая истина большинством была совершенно забыта.

Листья со вздохом под ветром, их нежащим,
Тихо взлетают и катятся вдаль,
(Думы о прошлом в видении нежащем)
Жить и не жить — хорошо и не жаль.
*Острым серпом, безболезненно режущим,
Сжаты в душе и восторг, и печаль.*

Есть и образы, точно расшитые лучезарными красочными шелками.
Например:

Словно змеи, словно нити,
Вьются, путаются, рвутся
На волнах огни луны.

Или:

Желтым шелком, желтым шелком
По атласу голубому
Шьют невидимые руки.
К горизонту золотому
Ярко-пламенным осколком
Сходит солнце в час разлуки.

Но поэт редко пользуется пышностью красок, которыми владеет так мастерски. Вместо сверкающих эпитетов Брюсов обращается к эпитетам верным, простым, подмечающим характерную подробность изображаемого. Часто не краска, а рисунок образа поражает нас в поэзии Брюсова. Два обыденных слова в сочетании необыденном медленно и непреодолимо входят в душу.

Все — обман, все дышит ложью, —
В каждом зеркале двойник,
Выполняя волю Божью,
Кажет вывернутый лик.

Всегда поражает нас дар речи необычайной. У Брюсова еще больший дар: дар речи простой. Эта простота особенно пленяет нас в отделе "Правда Кумиров". Точно перед нами строгие образы, начертанные желтой и коричневой краской по черному фону древнегреческих ваз.

Воскресив в нас любовь к рифме, Брюсов первый воскрешает перед нами понимание интимной жизни строчки. Своеобразный ритм его размеров углубляется гениальным подбором не только самих слов, но и звуков в словах. Музыкальному ритму соответствует ритм мыслей и образов. Удивительно умеет Брюсов пользоваться параллелизмом слов и образов, в то же время чаруя слух и воображение прихотливым разнообразием в пределах однообразия данного параллелизма.

Мы не ждали, мы не знали,
Что вдвоем обречены.
Были чужды наши дали,
Были разны наши сны.

Стоит остановиться на приведенном четверостишии. Здесь особенно рельефны приемы Брюсова. Всякий другой утомил бы нас сплошным

параллелизмом этих строк: 1) мы... мы; 2) повторение глаголов; 3) последние строки — сплошной параллелизм. Чтобы отчетливее пояснить нашу мысль, мы приведем те же строчки, но с маленьким изменением.

Мы не *знали*, мы не *знали*,
Что вдвоем обречены.
Были *чужды* наши дали,
Были *чужды* наши сны.

Сравнив приведенное четверостишие с четверостишием Брюсова, мы ясно увидим свободу брюсовского параллелизма и порабощение формой в видоизмененном нами варианте. Мы привели этот вариант как образец добросовестного владения формой, в отличие от победы над формой у Брюсова. В расстановке слов у Брюсова часто бывает выдержан музыкальный и этимологический параллелизм и сохранена гибкость формы. Брюсов, мастерски пользуясь формой, остается всегда за пределами формы. Брюсов, оставаясь строгим, всегда капризен, своеобразен. Банальный поэт, наоборот, поэтому-то и рвется в бесформенность, что этим путем желает сохранить остатки своей индивидуальности от роковой над ним власти формы. Если бы нам сказали слова Орфея к Эвридике:

Слышу, слышу шаг твой нежный,
Слышу шаг твой за собой.
К жизни мы идем мятежной
Узкой, мертвенной тропой...

— мы не могли бы формально придраться к этим словам, но и ничем бы особенно не поразились. Что же делает Брюсов? Он переставляет два слова (глагол "слышу" и местоимение "твой"), и двустишие поет музыкой необычайного созвучия. Он повторяет существительное "тропа" два раза, и не в виде параллелизма, а в оригинальной расстановке. Перед нами преобразенное четверостишие, точно прикоснулся к нему жезл мага:

Слышу, слышу шаг твой нежный,
Шаг твой *слышу* за собой.
Мы идем *тропой* мятежной
К жизни мертвенной *тропой*.

В простоту слов и образов сумел тут внести Брюсов изысканность расстановки.

Брюсов первый из современных поэтов сумел изгнать из стиха лишние пустые слова, которыми даже большинство лучших поэтов пользуется для наполнения стиха. У Брюсова нет ненужных слов. Поражает его ясная, простая, короткая речь.

Стиль — душа поэта. Есть мелодия и гармония стиля. Пышность эпитетов и метафор относима к гармонии. Расстановка слов являет мелодию. Плохая мелодия может быть прекрасно гармонизирована. Но гармонизация не заслонит красивой мелодии. Мелодия может обойтись без гармонии. Ритм — вот что главное. Мелодия ближе к сущности музыки, к ритму. Гениальные строчки Бетховена часто — незатейливые мелодии. Расстановка слов — мелодия стиля. Расстановка слов часто открывает нам глубины души творящей. Гармонизация стиля часто не более поверхностна, чем зыбь морская.

Удачно выразился Малларме, что гениален поэт, сумевший найти новое место слову. Поражает нас расстановка слов у Брюсова. Брюсов владеет даром мелодийным. Он — лучший стилист среди современных русских поэтов.

Классический принцип в поэзии Брюсова вполне определился. На это указывает дышащий пламень демонизма из-под железной брони, в которую закована его муза. Но мы не знаем, овладел ли Брюсов всем строем мыслей, сопровождающих творчество классика, или, наоборот, этот строй мыслей овладел Брюсовым. Куда пойдет Брюсов, если он достиг уже льдистых венцов своего творчества? Здесь, на вершинах, предлагается мир сей. Здесь начинается третье искушение Христа дьяволом: искушение царством. Нужно преодолеть земную косность власти: нужно лететь на крыльях религии. Или, наоборот, не поняв неба, отвернуться от неба.

Брюсов — маг. Бездны мира издавна зияли в его образах. Зияют они и в "Венке". С особенной ясностью раскрывается магизм Брюсова в отделе "Из ада изведенные". Но магизм — борьба косности земной с крылатым полетом. С большей ясностью на *вершинах земных* видит поэт *глубины небесные*. Как поступить возвышенно попирающему землю с глубиной бездн небесных? Измерять или не измерять их полетом? Поэт медлит.

Страшен и неведом,
Там крылатый Кто-то
Озарен огнем.
Следом! Следом! Следом!
В чайньи полета
Бросимся вдвоем.

Но почему же —

Опять душа моя расколота
ударом молнии, и я,
Вдруг ослепленный вихрем золота,
Упал в провалы бытия.

И наконец:

Я знаю, меч меня не минет...

На ледяном троне воссел поэт, возвышенно попирающий землю. Но из бездн небесных к нему протягивает жало молний, словно меч, Крылатый.

Достигнув художественной цельности, Брюсов стоит между творчеством и жизнью, очищенной творчеством. Смерть и жизнь в нем борются. И если бы мог ограничиться Брюсов формой жизни, лучезарно опочил бы в творчестве. Но он глянул сквозь формы в Жизнь Ценную. Отныне Образ Крылатого Меченосца не оставит его, пока он не выберет путь Жизни или Смерти.

II

— Да, да... Книгоиздательство "Скорпион"! — раздается металлический голос, четкий. Металлически, четко выбрасывает низкое фальцето размеренные слова.

И слова летят, точно упругие стрелы, сорванные с лука. Иногда еще они бывают отравлены ядом.

"Да, да... Чудесно", — продолжает все тот же голос, такой холодный, такой властный, такой церемонный голос.

Это вы вошли в редакцию "Весов". Полки, книги, картины, статуэтки. И вот первое, что вам бросилось в глаза: в наглухо застегнутом сюртуке высокий, стройный брюнет, словно упругий лук, изогнутый стрелой, или Мефистофель, переодетый в наши одежды, склонился над телефонной трубкой. Здоровое насмешливо-холодное лицо, с черной заостренной бородкой — лицо, могущее быть бледным, как смерть, — то подвижное, то изваянное из металла. Холодное лицо, таящее порывы мятежа и нежности. Красные губы, стиснутые, точно углем подведенные ресницы и брови. благородный высокий лоб, то ясный, то покрытый легкими морщинами, отчего лицо начинает казаться не то угрюмым, не то капризным. И вдруг детская улыбка обнажает зубы ослепительной белизны. То хищная черная пантера, то робкая домашняя кошка.

"Да, да... Чудесно"... Локоть опирается на телефонный прибор.

Вы вошли. Из-под длинных-длинных точно бархатных ресниц грустные вас обжигают, грустные глаза неприязненно. Вы немного смущены. Вы незнакомы с Валерием Брюсовым. Предлагаете ему вопрос. "Не знаю, право: это касается..." Вы замолчали. Молчит и он — густое, наполненное влажной тяготой молчание. Не знаете, что сказать: вдруг кажется себе самому глупым — глупее, чем до сих пор себя считали. Просто вас поразила деловитая серьезность поэта безумии Валерия Брюсова, чуть подчеркнутая, будто старомодная вежливость (Ницше тоже казался несколько старомодным). "Трр" — телефонный звонок. И пружинным движением он приложил руку к груди, точно проделал перед вами восточный "селям"; утрированно вежливый поклон и легкие шаги, точно прыжки пантеры, к телефону.

— Книгоиздательство "Скорпион"... Да, да... Чудесно!

"Я с Богом воевал в ночи: на мне горят его лучи", — вспоминаете вы его стихотворение, а вот он сухой, замкнутый, деловитый повелительно-вежливым тоном кричит в телефон. Вам начинает казаться, что это колдовство, что Валерий Брюсов нарочно такой перед вами, чтобы скрыться. Вы застали его врасплох. Может быть, перед вашим приходом он чертил здесь магические круги. А сейчас прямо такой, какой стоит с телефонной трубкой и в застегнутом сюртуке, провалится сквозь пол или улетит в трубу на шабаш вместе с героями своего "Огненного Ангела". И комната уж не комната. И не деловой господин, склоненный над телефоном, а врубелевский демон, склоненный над миром. Где вы? Не лучше ли вам уйти, пока не поздно?

Поднял грустные свои глаза, неопределенно устремленные над вашей головою: слушает не то отчет о ходе типографской работы, не то смутную песнь о зарождении миров — повесть "про древний хаос, про родимый". Как похож он теперь на свой портрет, писанный Врубелем! Исполнительный формалист у прибора или принц Гамлет с черепом в руках: "Быть или не быть". "Да, да", — положил телефонную трубку.

— Я к вашим услугам: у меня в распоряжении пять минут.

Церемонно пружинным движением показал вам стул. Сам не сел. Руками держась за спинку стула, приготовился вас слушать. Вы еще ничего не сказали. Почему-то вам кажется, что из вас насильно вынули мысли, и вы забываете самое нужное, о чем нужно поговорить. "Я могу уделить вам пять минут". "Трр" — телефон. Прыжок к телефону: "Книгоиздательство "Скорпион". Телефонная трубка опять упала. Вернулся, Молчит. Взор опущен, но вам кажется, что на вас смотрят сквозь опущенные веки. Строгая властность внимания гипнотизирует вас. Вы непроизвольно уж боретесь с гипнозом. Слагаете оружие, и тут он

начинает с вами говорить так вежливо; грустная, детская улыбка мерцает на совершенно серьезном, строгом лице. Лицо то прекрасно, то некрасиво. То строен, то неуклюж. То угловатость движений, то гибкость их необычайная. То неприязненное чувство шевелится у вас к этому необыкновенному человеку, к этому уже не человеку, разложившему себя на безумие и застегнутый сюртук, так что уже нет в нем человека, а только безумие в сюртуке. То, наоборот, вы хотите преклониться перед ним, вечно распинаямым тяготой бремени, которое он на себя взял. Такой талант, такая яркая индивидуальность: мог бы оставить в стороне все посторонние хлопоты?

А на нем бремя ответственности за целое движение, мощной волной охватывающее Россию. Он один его организовал. Тот безумец, призывающий к радости песен, радости плясок, оказывается чуть ли не подвижником, чуть ли не аскетом.

Какая сильная личность, какое прекрасное явление: талантливейший из русских поэтов современности еще и умнейший, корректнейший из них. Часто он кажется властным: ну еще бы: спасибо ему, что он такой. Ведь эта властность вытекает из чувства ответственности. Он сознает ответственность за судьбы того течения, которое ему дороже жизни; а кто из нас так беззаветно предан своим идеалам? Не продаем ли мы эти идеалы за чечевичную похлебку славы, капризов или личного спокойствия?

И когда мы так поступаем, Брюсов властно напоминает о долге. Он как бы краснеет за наши ошибки, вытравляет из нового искусства дух провокации, профанации, ухарства и разгильдяйства. Слишком достаточно разгильдяйства, и теперь, когда наступила организационная работа, когда нужно сплотить людей, проповедующих новое искусство массам, Брюсов всей своей жизнью, каждым поступком своим показывает нам пример. Я не верю в искренность и серьезность тех из нас, кто этого не понимает. Брюсов не только большой поэт, он наш лозунг, наше знамя, наш полководец в борьбе с рутинной и пошлостью.

Таков Валерий Брюсов. Весело, молодежато несется он вдоль улиц, вертя тростью. Вы не успели его узнать, как уж он вырастает перед вами: всегда кажется, что вырастает он из-под ног. Есть во всей фигуре Валерия Брюсова что-то бодрое, стойкое, ловкое. Я уверен, что он был бы хорошим гимнастом. Говорю это потому, что редко встретишь в писателе еще и просто здорового человека, особенно если и внешность, и внутренний мир его отмечены печатью необычайного, исключительного. Часто в писателе исключительность эта оказывается просто позой или вырождением. В Брюсове ценна нам здоровая исключительность. Оттого-то свет его поэзии — здоровый свет дня или луч звезды ночью, а не болотный, блудливый, мерцающий над гнилью огонек. И поэт страсти, Валерий Брюсов — поэт здоровой целомудренной страсти.

Много ли таких поэтов в наши дни?

Брюсов — вулкан, покрытый льдом. Кто не испугается льда, способного заморозить его личные отношения с поэтом, тот увидит в нем и вулканические взрывы, которыми взлетело перед нами его сжигающее творчество. Да, мы ценим Валерия Брюсова. Но мы и вполнину не оценили его.

В Апокалипсисе грядущий храм измеряет Иоанн мерой длины. Там, где творчество все еще растет, а средства изобразительности исчерпаны, размеренная сухость, даже символика аллегорическим знаком глубже экстаза, выявленного в экстатических словах. Там, где боль переходит

в анестезию, а голос страдальца охрип от крика, ему остается только холодно улыбаться мучителям.

Все это применимо к личности Валерия Брюсова. Не потому ли сумел он взвесить все слова, все поступки, что остался поэтом там, где другие теряют свое творчество? Здесь укрыл он себя от назойливых соглядатаев числами, сроками, отношениями. Но кто в господине с черной бородкой — господине, склоненном над телефоном, — увидит принца Гамлета с черепом в руках, тот никогда не забудет личности Валерия Брюсова.

Кто этот господин такой бледный, такой задумчивый у стены? Стоит — скрестил руки в фойе театра среди марионеточных сюртучников, среди плеска шелковых волн дамского платья, весь обсыпанный треском ненужных слов — один, один стоит он там. "Валерий Брюсов", — слышите в шепот, и лорнет поднимается к глазам. Но его уж нет.

Приходите в литературно-художественное или иное эстетическое общество в Москве. Вот художники, вот музыканты, а вот и поэты, критики, адвокаты, общественные деятели — все тут. Как хорошо умеют они говорить! Как интересно их слушать! Как богато! Как пышно! Как все повторяются! Как в ритме их отношения к искусству, в музыке их душ растет мелодия "Чижика": "Чижик, Чижик"...

Вот что невольно мелькает у вас в голове, пока, слегка жестикулируя правой рукой (Ницше тоже слегка жестикулировал в разговоре), он дает свои объяснения. Если вы пришли показать стихи, он холодно разберет каждое слово, разобьет в вас ваше горделивое самомнение. Не только укажет на недостатки, но и с математической точностью их докажет. Попутно сделает экскурсию в историю литературы, осыпет градом цитат, ухватится за одно слово хорошо вам известного стихотворного отрывка и этим словом стряхнет с вас ходячие взгляды поэтов и критиков на индивидуальность разбираемого поэта.

Если вы пришли к нему, желая сообщить свои соображения о том или ином идейном течении, он с любознательностью необычайной выпьет у вас все ваши мысли, легко овладеет вашей терминологией, сам сделает вывод из ваших слов, вовсе необычайный, пунктуально доказав, что иного вывода сделать нельзя.

— Извините, пять минут уже прошло. Мне надо идти. — Церемонно отвесит поклон, после горячих своих слов снова такой холодный, холодный, холодный. Сухо подаст вам сухую свою руку, словно вычерчивая в воздухе геометрическую фигуру. Вы одеваетесь. Старомодно, вежливо поможет одеться; и — "трр" — опять телефон. Прыжок к телефону. Уходя из редакции, вы слышите:

"Книгоиздательство "Скорпион"... Да, да, да..."

"Чудесно".

Станьте у фонаря. Посмотрите, как он пройдет — пролетит мимо, упругими, легкими движениями, точно скачками пантеры, скроется в вечернем тумане — куда: в рабочий свой кабинет, на шабаш в надзвездные края уйдет из редакции "вольный сын эфира" или в заседание общества, где резкий, точно орлиный голос его разрежет молчание деловым клекотом: "Согласно параграфу устава"... А глаза его, когда так говорит, — грустные, грустные, глаза его — задумчивые безумно.

Старомодная вежливость и какая-то исступленная целомудренность в утаивании себя, как непонятна она подчас неврастеникам наших дней;

они просыпают свои чувства, свои слова, свои безумия на грудь каждому встречному. Посмотрите, вот он, современный поэт. Он или конфетный херувим, оперный красавец, юродивый. Или держит себя героем, выгибает грудку колесом, попирая тротуар штемпелеванной калошей; он такой милый, такой нежный, такой добрый: и вдруг с ангельской улыбочкой сделает вам гадость: потирает ручками, трусит, трусит вдоль литературы российской, вынюхивая и высматривая.

Не таков вымирающий литератор прошлого: такой большой, такой смешной, смешной: рука трясется, палец грозит, спина выгнута; попадает калошами в лужу.

Редко, редко пересечет залу сосредоточенное лицо, как будто совершенно чуждое собранию. Редко, редко с эстрады раздадутся слова, обращенные к публике. Это будут не громкие слова: скорее это будут примечания к беседе в виде цифр, цитат, историко-литературных примеров. Речь трезвая, сжатая, простая. Но именно она-то и сохранится в памяти у вас навсегда, а пышные слова угаснут. Так говорит Валерий Брюсов: поправки, цифры, цитаты. А вот сумеет же при помощи цитат и дат уничтожить любого оппонента.

Поднимается на эстраду высокий господин в наглухо застегнутом сюртуке: скажет толково. Поднимется и сядет. И нет его.

А противник уничтожен.

Таким видел я его на литературных собеседованиях в былые годы; тогда говорил он среди врагов. Теперь враги эти — его почитатели. Он их покори́л. Теперь не видно его на вторниках в кружке. Редко, редко промелькнет его черный, затененный силуэт. Если промелькнул, значит, знает, зачем пришел. Брюсов бывает только там, где присутствие его необходимо.

Брюсов надел на безумие свой сюртук, сотканный из сроков и чисел. Безумие, наглухо застегнутое в сюртук, — вот что такое Валерий Брюсов. Такой он, когда создает свои дивные образы, такой он, когда разбирает перед начинающим поэтом художественные красоты Баратынского и Пушкина или латинских поэтов (руки летают по полкам, книги точно сами собой раскрываются в нужном месте). Таков он в "Скорпионе" у телефона, в типографии, на выставках — Гамлет, склоненный над глубиной, заплетенной в числа. "Трр" — телефонный звонок. И Брюсов у телефона. — "Скорпион"... Да, да, да. Чудесно".

БАЛЬМОНТ

I

Поэзия К. Д. Бальмонта имеет несколько стадий. "В безбрежности" и "Тишина" вводят нас в мистицизм туманов, камышей и затонов, затерянных в необъятности северных равнин, как угрюмый кошмар, пронизывают мировые пространства эти равнины, собирая туманы. Это взывания Вечности к усмирленным, это — воздушно-золотая дымка над пропастью или сладкоонемелые цветы, гаснущие в сумерки вечеров. Это — золотая звезда, это — серая чайка. Это — песня северных лебедей.

Мутные волны хаоса, отливающие красным заревом, исступленные крики замерзающих в холоде безбрежности, первое веяние будущих гроз и громовых раскатов, уродливые изломы порока — вот что неожиданно поражает в "Горящих зданиях". Тут решительный перегиб от буддийской онемелости и величавого холода к золотисто-закатному, винному пожару дионисианства.

Знойные потоки солнечной светозарности омывают нас вечной лаской, когда раздаются звучные строки о том, что мы *"будем как солнце"*. Орлиный взлет к обаятельному томлению июльских дней и к печали пожарных закатов.

Сборник *"Только любовь"*, соединяя разрозненные черты нескольких периодов творчества К. Д. Бальмонта, не является, однако, новым взлетом в высоту. Он — только полнее, многозвучнее, многоцветней, заканчивая какой-то большой период творчества. Вот почему удачна мысль назвать его *семицветником*.

До последнего времени чистая поэзия приближалась к музыке. Музыка от Бетховена до Вагнера и Р. Штрауса рисовала параболу по направлению к поэзии. В развитии философской мысли тоже наблюдались признаки, сближающие ее с поэзией. Проблематическая точка, где поэзия, музыка и мысль сливаются в нечто нераздельное, неожиданно приблизилась к нам. Эта точка — мистерия.

Все меньше и меньше великих представителей эстетизма. Среди поэтов все чаще наблюдаются передвижения в область религиозно-философскую. Ручьи поэзии переливаются в теургию и магию. Для чистой поэзии наступает пора осени. Тем драгоценнее, тем прекраснее лепестки еще неугасших цветов, отливающие красным и синим жаром:

Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора...

Весь мир тогда одевается в золото, и деревья трепещут яхонтовыми подвесками. Бальмонт — последний русский великан чистой поэзии — представитель эстетизма, переплеснувшего в теософию. Теософский налет этой поэзии, сохранившей еще девственность, и есть признак ее осени. Луч заходящего солнца, упав на гладкую поверхность зеркала, золотит его бездной блеска. И потом, уплывая за солнцем, гасит блеск. Бальмонт — сияющее зеркало эстетизма, горящее сотнями яхонтов. Когда погаснет источник блеска, как долго мы будем любоваться этими строчками, пронизанными светом. Беззакатные строчки напоминают нам закатившееся солнце, *осени первоначальной* короткую, золотую пору.

Бальмонт — залетная комета. Она повисла в лазури над сумраком, точно рубиновое ожерелье. И потом сотнями красных слез пролилась над заснувшей землей. Бальмонт — заемная роскошь кометных багрянцев на изысканно-нежных пятнах пунцового мака. Сладкий аромат розовеющих шапочек клевера, вернувших нам память о детстве.

Сноп солнечного золота растопил льды, и вот оборвался с вершины утеса звенящий ручей. Не перетягивают ли вдали ниспадающие нити жемчужин, как струны, вечно натянутые на груди утеса? Длинное узкое облачко перерезало утес. Вот оно ползет, будто легкий смычок, извлекая жемчужные вздохи счастья. В грозном разрыве дымных глыб замелькал нам, как молния, атласный, рубино-алый платок. Опять ниспал *"мировой, закатный рубин"* в небесном *"тире пламени и дыма"*.

Кто-то великий и нежный, *"сознавший свою бездонность"*, развел на поляне *"дымно блестящий"* костер. *"Желтым вихрем"* закружилось, танцуя, лапчатое пламя, а когда он стал бить молотом по горящим головням — стаи красных шмелей отрывались от огненных, плещущих лепестков — кружась и жужжа, окунались в хаос ночи.

Кто-то, года собиравший все брызги солнца, устроил праздник. Из ракет и римских свеч он выпустил миллионы гиацинтов. Он разукрасил свой причудливый грот собранными богатствами. На перламутровых столах наставил блюда с рубиновыми орешками. Золотые фонарики Вечности озарили. Он возлег в золотой короне. Ложем ему служил бледно-розовый коралл, и он ударял в лазурно-звонкие колокольчики. И он разбивал звонкие колокольчики рубиновыми орешками. Снежно-пенный каскад срывался у входа с утесистой кручи, словно море ландышей. Кто-то нырял в пенную глубину. И вновь выходил на сушу. С кудрей его, как брызги, ниспадали белые ландыши. Сонный лебедь плавал на холодных струях.

И когда лучезарная, перламутровая раковина показалась на горизонте, мрак стал редеть. Кто-то сел между крыльями белого лебеда и понесся, ликуя, в водовороте утренней бирюзы. То, что несло, возносясь, казалось, растянутым облачком: вот оно перерезало утес. Как струны, натянутые на груда утеса, ниспадали жемчужные, вечные струи.

Узкое облачко, как легкий смычок, заскользило на струнах, и опять раздались вздохи счастья. День кончался.

Сгущались сумерки. Стаи красных шмелей уносились куда-то. Золотой край ризы опрокинулся за горизонт — помчался караван света в холодных безднах мировых пустынь. Тучка светового тумана полетела от нас, и мы сказали, подавляя вздох: "Опять над землей воссияла комета!.. Вот уходит она в Вечность, благословляя снопом прощальных огней!.."

Бальмонт — золотой прощальный сноп улетающей кометы эстетизма. Блуждающая комета знает хаотический круговорот созвездий, и временные круги, "и миллионы лет в эфире, окутанном угрюмой мглой".

Бальмонт — теософ, *"пронзивший свой мозг солнечным лучом"*, заглянувший в мировое. В мировом разбрызганы бриллианты звезд с их опьяняющей музыкой, яркими цветами и ароматами.

В музыкальных строках его поэзии звучит нам и грациозная меланхолия Шопена, и величие вагнеровских аккордов — светозарных струй, горящих над бездною хаоса. В его красках разлита нежная утонченность Боттичелли и пышное золото Тициана.

II

Легкая, чуть прихрамывающая походка точно бросает Бальмонта вперед, в пространство. Вернее, точно из пространств попадает Бальмонт на землю — в салон, на улицу. И порыв переламывается в нем, и он, поняв, что не туда попал, церемонно сдерживается, надевает пенсне и надменно (вернее, испуганно) озирается по сторонам, поднимает сухие губы, обрамленные красной, как огонь, бородкой. Глубоко сидящие в орбитах почти безбровые его карие глаза тоскливо глядят, кротко и недоверчиво: они могут глядеть и мстительно, выдавая что-то беспомощное в самом Бальмонте. И оттого-то весь облик его двоится. Надменность и бессилие, величие и вялость, дерзновение, испуг — все это чередуется в нем, и какая тонкая прихотливая гамма проходит на его истощенном лице, бледном, с широкораздувающимися ноздрями! И как это лицо может казаться незначительным! И какую неуловимую грацию порой излучает это лицо! Вампир с широко оттопыренными губами,

с залитой кровью бородкой, и нежное дитя, ликом склоненное в цветущие травы. Стихийный гений солнечных потоков и ковыляющий из куста фавн. И оттого-то широкополая серая шляпа, жалко висящее пальто, в котором дитя-вампир шествует по Арбату, производит иногда жалко-трогательное впечатление. Не до конца скромность. Но не до конца дерзость тоже. Аромат лугового клевера, куда склонить бы лицо, склонить и, ах! ароматом упиться, упиться — розовый клевер, благоуханный... Но то не зеленый луг: то венки из трав луговых; на пищущей летучей мыши. И обратно: мстительный гений грозы, демон сжигающей страсти, наконец, сам рыжебородый Тор, но Тор, бредущий тоскливо по Арбату в октябрьский день, когда струи дождя дни и ночи натянуты над городом. Он останавливается, он грозит стихийными бедами — Тор на Арбате, — и вдруг надменно топнет ногой по мокрому асфальту: "Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце!" — "Чего-с?" — повертываются к нему приказчики.

Вот где его противоречие, слабость его, разорванной души неутоленная боль.

Ах, напрасно говорит он о себе, напрасно: "Вы разделяете, сливаете, не доходя до бытия: о, никогда вы не узнаете, как безраздельно целен я". Вовсе он не целен — не целен Бальмонт. Или, пожалуй, и да: целен, но странной цельностью.

Целен в своем отрешенном от земли полете — там, в пространствах, там, ночью, там — где, по его же словам, "темно и страшно".

"О ночь, возьми меня: я так устал от дня". И ночь его взяла: не вернет, не вернет.

С той поры всегда только в пространстве Бальмонт, никогда не на Арбате. И носится по земле, носится: Арбат, Париж, Испания, Мексика, опять Арбат. Может быть, надо исчислить орбиту его иначе: вернее совершает он свое кругопространственное плавание в более широком масштабе; Земля, Марс, Венера, Сатурн, Геркулес.

Проездом мимо земли бледным он нежитем пройдет и по Арбату, прочтет реферат, бросит нам букетик созвездий и — мое почтение: приподнимет шляпу, да и... нет его.

"Сорвался разум мировой, — сказал он, — и миллионы лет в эфире окутаны туманной мглой".

Да, но вместе с мировым разумом сорвался разум Бальмонта, и нет уже мудрости в нем осознать действительность. И стены — не стены уж больше, и комната больше не комната, а четыре перегородки в пространстве. Мировой гражданин тонкий, умный, высокоталантливый — мировой гражданин с сорвавшимся разумом, умеющий несравненно лучше распевать интерпланетный марш, нежели интернационал, вот кто такой Бальмонт.

Бедный Бальмонт! Тщетно силится он ухватиться за землю, касаясь ее. Пересекая земную атмосферу, он машет нам шляпой и поет, и кричит, и плачет; заверяет, что он поджигает здания; что он — страсть и жизнь, и цветок орхидеи. Так бездомный аэролит, пронизывая воздух, на мгновение загорится, красным блеснет орхидейным цветком. Фьюить — и нет его: ледяные пустыни приняли его опять, оледенили и мчат, мчат.

"Кто услышал тайный шепот Вечности, для того беззвучен мир земной". Сказал — и мир истаял. Тогда захотелось земли и света.

"Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце". И верят ему. А я — я не верю. Сам он зажег эти солнца, чтобы осветить мрак небытия, и его призывы к жизни — игра северного сияния на далеком полюсе. Рубином

он назвал солнце: ах, эта ледяная глыба в огне северного сияния!
Клянется, что ею подожжет он мир: он жжет и холод. Обожженный
холодом, обожженный Бальмонт! Пролетая от Сатурна к Венере, мимо
земли, он старается оказать ей любезность (хозяйке дома всегда оказы-
вают честь), называя *лунные свои стройности сладострастием, а земля-*
ной пыл любово-страстных объятий — лепестковостью. И бальмонтисты
упражняются в флирте, а бальмонтистки, обрамляя головки прическами
в *стиле нуво*, накалывают на грудь *кровожадные орхидеи*. Критика
поднимает шум, а Бальмонт, жрец нового храма, из которого вынесут
пламя земного пожара, сидит себе где-нибудь на луне и клянется ей
в верности: прославляет небытие...

Бальмонт увидел пространства души. Бальмонт увидел пространст-
ва звезд. И сказал, что пространства души и суть звездные пространства.
И пространства души уплыли в пространства: не соединил эти простран-
ства в живом соединении, в символе. И тело осталось телом, пустой
оболочкой, а душа, украденная пространством, ему подвластная, вер-
тится в вечном круговороте без точек опоры. Душа Бальмонта кос-
нулась бесконечности, ей подчинилась: такая бесконечность, *бесконеч-*
ность дурная (выражение Гегеля): это — миллиарды верст и дней.
Вместо того, чтобы воплотить в мгновение мир, он мгновение растянул
в бесконечность мирового процесса. Поет: "Я сгораю". Лучше бы он
заплакал: "Замерзаю". И если ценность есть бытие одушевленное, соеди-
няющее дух и эмпирику, то Бальмонт не соединил мировое с земным.
Наоборот: разъединил. И осталась только эмпирика, да мировой круго-
ворот, о котором он говорит: "Яйцевидные атомы мчатся".

Бальмонт глубоко обижен: "Как будто душа о желанном просила, но
сделали ей незаслуженно больно. И сердце застыло, но сердце простило.
И плачет, и плачет, и плачет невольно". Буддист-оргиаст — вот кто
Бальмонт. Какое вопиющее противоречие!

Его жизненный путь на свитке бытия рисует одновременно два
узора: красные арабески и холодную эмблему какого-нибудь Дармакир-
ти буддийского мудреца. Оба рисунка вместе производят тяжелое впе-
чатление: кто-то, умирая, начертал таинственный знак, и от этого знака
взошел кровью кто-то другой и залил эмблему своей кровью — перед
нами клякса. "Переломанные кости стучат... А ручки говорят, говорят".

И Бальмонт не ходит больше по земле, а висит в безысходных
пустотах.

Холодно ему. Войдет в ярко освещенную комнату. Там модернистки,
в платьях à la Берн-Джонс, стараются быть лепестками. Между ними
с цветком туберозы расхаживает Бальмонт. Гордо и важно, как празд-
ничное дитя, он оглядывает их в пенсне.

Помню его в студии художника. Он прочитал там букет стихов
— букет цветов, сорванный в мировых иссиня-синих лугах, над красны-
ми обрывами (как обрывами песчаника) догорающих зорь. Может быть,
недавно еще он сидел так в этих лугах, где качались звезды-курслепы на
луне — бел-горючем камне, — и долгую свою слезную пел он песню.
Стало ему пусто — и вот пришел к людям. Назвал горькие он ключи,
стекающие с лунного камня, "сладострастием", а зори — пожаром
страсти. Пришел: барышни, дамы и кавалеры, сидящие вдоль стен,
качнулись восхищенно справа налево, слева направо. Барышни, дамы
— все точно с картины Берн-Джонса. Кавалеры — парикмахерские
куклы в прическах à la Уайльд. Стилизованные головки качались, как
головки колокольчиков, трезвоня в свою пошлость, а Бальмонт разда-
рил им мировые цветы, которые они приняли за кровожадные орхидеи.

Мне было жаль Бальмонта. Сидел грустный, и жалобно гасло северное сияние его души: ведь оно для большинства его читателей только пламя земляной печи, тонко раздражающее чувственность. Сияние за полярным кругом принимают ведь за душный зной тропиков. Ледяной, рубином пылающий осколок — Бальмонтово солнце — всегда тает в теплицах модернизма. Приходит из пространств и не видит зеркал, люстры, разодетых, пышущих жаром дам; видит спадающие со стен водопады времен; созвездие Ориона, окруженное красными кометами. А то не кометы, а дамы в красных платьях. Войдет, осиянный, и сияние стекает. Лед пустынь, соприкасаясь с жаром, взрывается паром, и — паф! Клубы пара. Пенсне надменно взлетело на нос, ярко-огненная борода взлетела тоже. Начинается стадия пресловутой бальмонтовской дерзости. Теперь он способен сказать: "Я — солнце". А это — глубокая истерика; это — надвое разорванная душа.

"Я — Бог, я — царь, я" — и паф, паф, паф! Клубы пара. "Ах!" — шепчут дамы. "Гы-ы", — фыркает где-то свинообразный пошляк.

Бедный Бальмонт, бедное, одиноко в пространство ночи закинутое дитя!

Холодно ему, холодно. Не отогреть его, не отогреть. Он ушел далеко, далеко. Приходите к нему, посидите, и вы поймете, что трудно с ним говорить, вести беседу. Беседа всегда обрывается, потому что он не слышит людей, не умеет слышать. И хотел бы, да не может. И это не замкнутость, а полная незащитность. Он может внимать и молчать, то есть слушать; но слушать не собеседника, а свою собственную музыку. Он может говорить; но его речь — беседа, обращенная к самому себе. Вне этого начинается только автоматическая светская речь или историко-литературный разговор.

Тщетно хватается он за все, за что можно ухватиться, — за блеск очей, за блеск свечей, за блеск книжного знания. Ежегодно прочитывает целые библиотеки по истории литературы, теософии, востоку, естествознанию. Но книжная волна без остатка смывает книжную волну. Книжные волны лижут голый утес; как с утеса вода, сбегает с Бальмонта книжная мудрость, не изменяя его. Был Бальмонт, есть Бальмонт, будет Бальмонт, А волна за волной набегаем на него — увлечение той или иной отраслью знания. Когда же пытается он примирить интересы познания с творчеством, получается одно горе. Так, недавно нашло на Бальмонта естествознание; засел за ботаники, минералогии, кристаллографии. И в результате "Литургия Красоты", где часто в рифмованных строках дурного тона натурфилософия — смесь Окена с алхимией.

Нашла на него полоса народных поверий. Но я не верю в его способности исследователя. Хорошо изъяснял он мне в Париже Словацкого, но вероятнее всего изъяснял лишь себя. Он хочет ходить во всех одежаниях. И много у него чудесных личин. Но есть личины и нечудесные, как, например, "Жар-Птица".

Теперь ему кажется, что на Златопером Фениксе летит он в мир славянской души, а мы видим Бальмонта верхом на деревянном петушке в стиле Билибина. Но я не боюсь за поэтический талант Бальмонта.

Завтра встанет он с петушка, надменно взлетит к лицу надменное его пенсне, и — паф, паф, паф! Уйдет в синие свои, синие, синие просторы. Наденет шляпу, запоет интерпланетный марш и... нет его; пошел описывать рейсы: земля — луна — солнце — земля,

Нет, даст еще нам Бальмонт свои дивные песни, нет, еще он не умер, как кажется это многим.

Но и теперь, и прежде, и потом он заслуживает глубокого сожаления. Он не сумел соединить в себе все те богатства, которыми наградила его

природа. Он — вечный мот душевных сокровищ: давно был бы нищ и наг, если бы не получал он там, в пространствах, какие-то наследства. Получит — и промотает, получит и промотает. Он отдает их нам. Проливает на нас свой творческий кубок.

Но сам он не вкушает от своего творчества.

Нам сокровища его музы сверкают цветами жизни, для него они: — ледяные осколки, озаренные огнем померкшего сияния.

Жизнь не соединил он с творчеством в символе ценности и бесцельно носится в мировых пустынях небытия.

Бедный, бедный Бальмонт, бедный поэт...

АПОКАЛИПСИС В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Панмонголизм!

Вл. Соловьев

Предчувствую Тебя.

А. Блок

I

Нет никакой раздельности. Жизнь едина. Возникновение многого только иллюзия. Какие бы мы ни устанавливали перегородки между явлениями мира — эти перегородки невещественны и немислимы прямо. Их создают различные виды отношений чего-то единого к самому себе. Множественность возникает как опосредствование единства, — как различие складок все той же ткани, все тем же оформленной. Сорвана вуаль с мира — и эти фабрики, люди, растения исчезнут; мир, как спящая красавица, проснется к цельности, потряхнет жемчужовым кокошником; лик вспыхнет зарею; глаза — как лазурь; ланиты — как снеговые тучки; уста — огонь. Встанет — засмеется красавица. Черные тучи, занавесившие ее, будут пробиты ее лучами; они вспыхнут огнем и кровью, обозначится на них очертание дракона: вот побежденный красный дракон будет рассеян среди чистого неба.

II

Стояла весна 1900 года. Темное крыло грядущего затенило дни, и в душе поднялись тревожные сновидения. Человечеству открылся единственный путь. Возник контур религии будущего. Пронеслось дыхание Вечной Жены.

Лекция Соловьева "О конце Всемирной истории" поразила громом. Но великий мистик был прав. Помню его с бездонно устремленными очами, с волосами, разметавшимися по плечам, иронически-спокойного с виду, задумчивого, повитого тучей огня. Резко, отчетливо вырывались слова его брызгами молний, и молнии пронзили будущее; и сердце пленялось тайной сладостью, когда он уютно склонял над рукописью свой лик библейского: пророка; и картина за картиной вставали среди тумана, занавесившего будущее. Обозначился ряд ледяных пиков, крутых снегоблещущих гор, по которым мы должны будем пройти, чтобы не свалиться в пропасть. А из черных провалов взвивался дым туч; лучи солнца, обливая тучи кровью, являли в дымах грядущий лик воспламененного яростью дракона.

Но с бессмертных высот платонизма и шеллингианства Соловьев увидел розовую улыбку Мировой Души. Он понял и сладость "Песни Песней", и знаменье "Жены, облеченной в солнце". И вот, с философских высот, сошел в этот мир, чтоб указать людям на опасности, им грозящие, на восторги, им неведомые. И в уютных комнатах раздавался его рыкающий глас, и длинные руки лихорадочно перелистывали страницу за страницей. Боролся с ужасом, сильный и властный; казалось, точно перевертывал не страницы, но срывал маску с утаенной врагом истины. И маска за маской слетали; и маска за маской рассыпались туманным прахом. И зажигался прах. *И злое пламя земного огня* разгоралось. Но "все, кружась, исчезало во мгле" — и вот мы сидели за чайным столом, и он, окончив чтение, оглашал стены безумно детским хохотом, прислушиваясь к шуткам. Но виденья, им вызванные, грозились в весенних окнах золотыми зарницами.

Меня поразила не столько сама "Повесть об антихристе", сколько слова действующих лиц: "А я вот с прошлого года стала тоже замечать, и не только в воздухе, но и в душе: и здесь нет полной ясности... *Все какая-то тревога и как будто предчувствие какое-то зловещее*" ("Три разговора"). В этих словах я прочел все неясное доселе в своих личных переживаниях. Я обратился к Владимиру Сергеевичу с вопросом о том, сознательно ли он подчеркивает слова о тревоге, подобно дымке, опоясавшей мир. И Владимир Сергеевич сказал, что такое подчеркивание с его стороны сознательно. Впоследствии слова о "*дымке*" подтвердились буквально, когда разверзлось жерло вулкана и черная пыль, подобно сети, распространилась по всей земле, вызывая "пурпуровое свечение зорь" (Мартиника). Еще тогда я понял, что причины, являющие перед глазами эту сеть, выброшенную на мир, находятся в глубине индивидуального сознания. Но глубины сознания покоятся в универсальном, вселенском единстве. Еще тогда я понял, что дымка, занавесившая духовный взор, падет на Россию, являя вовне все ужасы войн и междоусобий. Я ждал извне признаков, намекающих на происходящее внутри. Я знал: над человечеством разорвется фейерверк химер.

И действительность не замедлила подтвердить эти ожидания: раздали слова Д. С. Мережковского об апокалиптической мертвенности европейской жизни, собирающейся явить Грядущего Хама. Появился новый тип, воплотивший в себе хаос, вставший из глубин, — тип хулигана. Грозно вырос призрак монгольского нашествия. Над европейским человечеством пронесся вихрь, взметнул тучи пыли. И стал красен свет, занавешенный пылью: точно начался мировой пожар. Еще Ницше накануне своего помешательства предвидел всемирно-историческую необходимость всеобщей судороги, как бы гримасы, скользнувшей по лицу человечества. "Мировая гримаса" — маска, надетая на мир, ужаснула и Вл. Соловьева. Мережковский указал на мировое безумие, подтачивающее человечество. Хаос изнутри является нам как безумие, — извне, как раздробленность жизни на бесчисленное количество отдельных русл. То же в науке: неумелая специализация порождает множество инженеров и техников с маской учености на лице, с хаотическим безумием беспринципности в сердцах. Безнравственное приложение науки создает ужасы современной войны с Японией — войны, в которой видим явившийся нам символ встающего хаоса. Просматривая брошюру Людовика Нодо "Они не знали", узнаем, что всё наши военные операции — сплошной оптический обман. Япония — маска, за которой — невидимые. Вопрос о победе над врагами тесно связан с перевалом в сознании, направленным к решению глубочайших мистических вопросов европейского человечества.

Соловьев глубоко провидел мировой маскарад, участниками которого мы являемся. Дымка, носившаяся в воздухе, после смерти Соловьева, правда, осела, как бы прибитая дождем. Небо глубочайших душевных глубин очистилось. Там замелькали нам чьи-то вечные, лазурно успокоенные очи, но зато пыль, носившаяся в небе, осела на все предметы, пала на лица, резко очерчивая, почти искажая естественные черты, создавая невольный маскарад.

Вихрь, поднявшийся в современной России, взметнувший пыль, должен неминуемо создать призрак красного ужаса — облака дыма и огня, — потому что свет, пронизывая пыль, зажигает ее. Следует помнить, что призрак красный дракон, несущийся на нас с Востока: это туманные облака, а не действительность; и войны вовсе нет: она — порождение нашего больного воображения, внешний символ в борьбе вселенской души с мировым ужасом, символ борьбы наших душ с химерами и гидрами хаоса. Тщетна борьба с ужасной гидрой: сколько бы мы ни срубали змеиных голов, вырастут новые, пока мы не поймем, что самая гидра призрачна; она — Маска, выброшенная на действительность, за которой прячется Невидимая; пока мы не поймем, что Маска призрачна, она будет расти, слагая кровавые всемирно-исторические картины: извне налетающий дракон соединится с красным петухом, распластавшим крылья над старинными поместьями в глубине России; все потонет в море огня. Призрак будет смеяться. И "красный смех" его подожжет вселенную. Светопреставление для ослепленных ужасом — ведь оно только мировой "красный смех" ужаса.

Упрекают Л. Андреева в субъективизме: вместо того чтобы описывать массовое движение войск или бытовую картину войны, он будто грезит, но в этом его проникновение в современность. Вот слова очевидца войны: "В современной войне все таинственно, рассеяно, далеко, невидимо, отвлеченно; это — борьба жестов, воздушной сигнализации, электрических или гелиографических сношений... Приблизьтесь к сражающимся — и вы ничего не увидите пред собой... Если это батарея, то, укрытая за какой-нибудь складкой почвы, она, кажется, без цели и смысла палит в пространство... Вы постоянно обмануты фантазмагорией... Это — война... невидимая, бесформенная, скрытая... Кто взял Ляоян? Японская армия? Да, конечно, японская армия, но с помощью кошмара... Потребность в надежде, иллюзия, апатия, фантазия... небллицы... незнание действительности — вот из чего состояла первая кампания" (Людовик Нодо). Узнать *действительность* — значит сорвать маску с Невидимой, крадущейся к нам под многими личинами. Соловьев пытался указать нам на благовидную личину лжи, накинутую врагом на лик Той, Которая соединит разъединенные небо и землю наших душ в несказанное единство. Только заревые лепестки вечных роз могут утишить жгучесть адского пламени, лижущего теперь мир. Вечная Жена спасает в минуты смертельной опасности. Недаром вечно женственный образ Брунгильды опоясан огненной рекой. Недаром ее сторожит Фафнер, чудовищный дракон. Соловьев указал на личину безумия, грядущего в мир, и призывал всех обуреваемых призраком углубиться, чтобы не сойти с ума. Но углубиться к вечно женственным истокам Души — значит явить лик Ее перед всеми. Тут начинается теургическая мощь его поэзии, в которой соприкоснулись фетовский пантеизм, лермонтовский индивидуализм с лучезарными прозрениями христианских гностиков.

Я не видал Соловьева после незабвенного для меня вечера, но мне многое открылось с той поры. Я не понимал в Соловьеве вечных обращений к Лучезарной Подруге, но заря, опоясавшая горизонт, усмиря-

ла тревоги. Я понял, что эти тревоги не относятся лично ко мне, но и всем угрожают. В те дни я понял всемирность заревых улыбок и лазурь небесных очей. Я начинал понимать, что как в современной войне все таинственно, рассеяно, далеко, невидимо, отвлеченно, так и в мистических волнах, прокатившихся в мире для того, чтобы столкнуться в борьбе: эта борьба начинается не с поступков, реализованных видимостью, а с *борьбы жестов, воздушной сигнализации*. Все начинается с мгновенных немых зарниц. Но растут зарницы. Немота их раздражается громами, Тогда начинается реализация вспыхнувших символов: символами становятся окружающие нас предметы, появляются люди-маски. Наконец, маски спадают, и перед нами проходят лица, запечатленные зарей. Она воплощается в мир. Тают ледяные оковы мрака. Сердце слышит полет весны...

III

Цель поэзии — найти лик музы, выразив в этом лике мировое единство вселенской истины... Цель религии — воплотить это единство. Образ музы религией превращается в цельный лик Человечества, лик Жены, облеченный в Солнце. Искусство поэтому — кратчайший путь к религии; здесь человечество, познавшее свою сущность, объединяется единством Вечной Жены: творчество, проведенное до конца, непосредственно переходит в религиозное творчество — теургию. Искусство при помощи мрамора, красок, слов создает жизнь Вечной Жены; религия срывает этот покров. Можно сказать, что на каждой статуе, изваянной из мрамора, почитает улыбка Ее и наоборот: Она — Мадонна, изваянная в веках. Первоначальный хаос, слагающийся по законам свободной необходимости, обожествляется, становясь Ее телом. Если Человечество — реальнейшее всеединство, то народность является первым ограничением Человечества. Здесь перед нами выход к единству при свободном и самостоятельном развитии народных сил. Образ музы должен увенчать развитие национальной поэзии.

Развитие русской поэзии от Пушкина до наших дней сопровождается тройкой переменой ее первоначального облика. Три покровы срываются с лица русской музыки, три опасности грозят Ее появлению. Первый покров срывается с пушкинской музыки; второй — с музыки Лермонтова; совлечение третьего покрова влечет за собой явление Вечной Жены. Два русла определенно намечаются в русской поэзии. Одно берет свое начало от Пушкина. Другое — от Лермонтова. Отношением к тому или иному руслу определяется характер поэзии Некрасова, Тютчева, Фета, Вл. Соловьева, Брюсова и, наконец, Блока. Эти имена и западают глубоко в нашу душу: талант названных поэтов совпадает с провиденциальным положением их в общей системе развития национального творчества. Поэт, не занятый разгадкой тайн пушкинского или лермонтовского творчества, не может нас глубоко взволновать.

Пушкин целостен. Всецело он извне охватывает народное единство. Под звуки его лиры перед нами встает Россия с ее полями, городами, историей. Он *совершенно* передает всечеловеческий идеал, заложенный в глубине народного духа: отсюда способность его музыки перевоплощаться в какую угодно форму. Бессознательно указаны глубокие корни русской души, простирающейся до мирового хаоса. Но цельность пушкинской музыки еще не есть идеальная цельность. Лик его музыки еще не есть явленный образ русской поэзии. За вьюгой еще не видать Ее: хаос метелей еще образует вокруг Нее покров. Она еще "спит в гробе ледяном, зачарованная сном"... Пушкинской цельности не хватает ис-

тинной глубины: эта цельность должна раздробиться, отыскивая дорогу к зачарованной красавице. Элементы ее, сложившие нам картину народной цельности, должны быть перегруппированы в новое единство. Этим требованием всецело намечается путь дальнейших преемников пушкинской школы: в глубине национальности приготовить нетленное тело Мировой Души; неорганизованный хаос — только он есть тело организующего начала. Пушкинская школа должна поэтому приблизиться к хаосу, сорвать с него покрывало и преодолеть его. Продолжатели Пушкина — Некрасов и Тютчев — дробят цельное ядро пушкинского творчества, углубляя части раздробленного единства.

Проникновенное небо русской природы, начертанное Пушкиным, покрывается тоскливыми серыми облаками у Некрасова. Исчезают глубокие корни, связывающие природу Пушкина с хаотическим круговоротом: в сером небе Некрасова нет ни ужасов, ни восторгов, ни бездн — одна тоскливая грусть; но зато хаос русской действительности, скрывавшийся у Пушкина под благопристойной шутливой внешностью, у Некрасова обнаружен отчетливо.

Наоборот: пушкинская природа у Тютчева становится настолько прозрачной, что под ней уже явно:

Мир бестелесный, страшный, но незримый
Теперь роится в хаосе ночном...
Прилив растет и быстро нас уносит
В неизмеримость темных волн...
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены...

Тютчев указывает нам на то, что глубокие корни пушкинской поэзии произвольно вросли в мировой хаос; этот хаос так страшно глядел еще из пустых очей трагической маски Древней Греции, углубляя развернутый полет мифотворчества. В описании русской природы творчество Тютчева произвольно перекликается с творчеством Эллады: так странно уживаются мифологические отступления Тютчева с описанием русской природы:

Как будто ветренная Геба
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила.

Пушкинское русло в Тютчеве своеобразно раздробляется. Отныне оно направляется: 1) к воплощению хаоса в формах современной действительности; 2) к воплощению хаоса в формах античной Греции.

Представителем первого направления является В. Брюсов. Представителем второго — Вяч. Иванов, в поэзии которого нам звучат под античными школьными образами близкие ноты.

Здесь обнаруживается, что путь от внешнего изображения народной цельности к отысканию идеального нетленного тела русской музыки лежит через индивидуализм. В глубинах духа, "там, где ужас многоликий" (Брюсов), происходит встреча и борьба. Но и Некрасов по-своему указывает на хаос внешних условий русской жизни. Раскол пушкинского единства выражается у Некрасова и Тютчева в том, что оба они жаждут и не могут соприкоснуться с поверхностью течения русской действительности. Оба стремятся вогнать свою поэзию в узкие рамки тенденции:

Некрасов — народнической, Тютчев — славянофильской. Кроме того, Тютчев — поэт-политик и аристократ, Некрасов — гражданин. В гражданственности Некрасова, однако, находим своеобразно преломленный байронизм и печоринство: тут обнаруживается его связь с Лермонтовым, о которой придется упомянуть ниже. С другой стороны, и тютчевская струна аристократизма прерывается глубоко народническими струнами:

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа —
Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа!

Тютчев еще боялся хаоса: "О, бурь уснувших не буди: под ними хаос шевелится". Его хаос звучит нам издали, как приближающаяся ночная буря. Его хаос — хаос стихии, не воплотившийся в мелочи обыденной жизни. С другой стороны, хаотическая картина русской жизни еще поверхностно нарисована Некрасовым. И у Тютчева, и у Некрасова хаос глубин не сочетается еще с хаосом поверхностей так, чтобы образы видимости образовали стихии, и, наоборот, чтобы повседневные образы служили намеками стихийности. Кроме того, тютчевский славянофильский аристократизм должен сочетаться с некрасовской гражданственностью в одном пункте земляного титанизма. Прежде, нежели будет найдено нетленное, земляное тело русской поэзии, должно совершиться последнее восстание земляных гигантов. И оно совершается: стихийные силы разражаются в поэзии Брюсова землетрясением. В стихийные глубины мятущегося духа Брюсов вносит сплетения внешних условий жизни. С другой стороны, влагая хаотическое содержание в свои четкие, подчас сухие образы, он с каждым шагом подходит к некоей внутренней цельности. Тут обнаруживается его кровная связь с Пушкиным: начало XIX века подает руку началу XX. Благодаря Брюсову мы умеем теперь смотреть на пушкинскую поэзию сквозь призму тютчевских глубин. Эта новая точка зрения открывает множество перспектив. Замыкается цикл развития пушкинской школы, открывается провиденциальность русской поэзии.

Безраздельная цельность брюсовской формы, рисующая землю, тело, лишена, однако, огня религиозных высот. Прекрасное тело его музы еще не оживлено, оно механизировано хаосом — это автомат, движимый паром и электричеством. Здесь мы имеем дело с паровым воскресением мертвых. Его муза подобна бесноватой. Она ждет исцеления в стране Гадарринской. Ее равно восторженное отношение и к Богу, и к дьяволу чисто звериное: "Явись наш Бог и полузверь!" Если тварность музы Брюсова понимать в смысле сотворенности, у ее подножия могут явиться и луна, и звезды, как у Жены, облеченной в Солнце. Если же тварность эта явно склонится в сторону "зверства", ее подножием будет багряный зверь — это будет Великая Блудница. И образ Лучезарной Жены, противопоставленный зверю, рожден в глубине другого русла русской поэзии, берущего начало от Лермонтова.

Русская поэзия связана с западноевропейской. Эта последняя увенчана мировыми символами: таков символ вечной женственности, представленный образом Беатриче, Маргариты и т. д. Таков символ Прометей, Манфреда. Эти символы даны под покровом эстетизма. Русская поэзия, заимствуя в лице Лермонтова основные черты западноевропейского духа, своеобразно преломляет их восточной мистикой, глубоко

зароненной в русскую душу. Западноевропейские формы извне выражают мистические переживания Востока. У Лермонтова мы видим столкновение двух способов отношения к действительности. Индивидуализм борется с универсализмом. Предстоит или порабощение мистики эстетикой, обратное, или же мистика сочетается с эстетикой в теургическом единстве религиозного творчества. В последнем случае предстоит рождение из глубин поэзии новой, еще неведомой миру религии.

Отсюда трагический элемент поэзии Лермонтова, рождающей, с одной стороны, образ Демона, Маргариты-Тамары, нежной заревой улыбки и глаз, полных лазурного огня, с другой стороны, являющей скучающий облик Печорина, Неизвестного и Незнакомки, всю жизнь глядящей на Лермонтова "из-под таинственной холодной полумаски". Эстетическая личина глубочайшего мирового символа, явившаяся перед как трагическая маска, при столкновении этого символа с религиозным творчеством восточной мистики превращается у Лермонтова в *полумаску*. Но полумаска должна быть сорвана, ибо она — марево, которым враг старается скрыть истинную природу Вечной Жены. *Помещик*: "Не знаю, что это такое: зрение ли у меня туманится от старости, или в природе что-нибудь делается... Ни одного облачка, а все как будто чем-то подернуто..." *Генерал*: "А еще вернее, что это черт своим хвостом туман на свет Божий намахивает" ("Три Разговора"). Много этого серого тумана в "Сказке для детей". Демонизм Лермонтова, обволакивающий туманом лик Незнакомки, должен рассеяться, выродиться, ибо подлинная природа Демона, по глубокому прозрению Мережковского, есть мещанская срединность — серость. Этот демонизм вырождается в поэзии Некрасова, заменяясь гражданственностью. Тут пушкинское русло русской поэзии принимает искаженный налет лермонтовского демонизма. Сорванная маска рассыпается пылью и пеплом.

С другой стороны, в попытке примирить трагический индивидуализм Лермонтова с универсализмом вырастает пессимистический пантеизм Фета. Фет берет лермонтовские символы и придает им окраску пантеизма. Если для Лермонтова заря — покров, под которым укрыты "черты иные" Вечной Незнакомки, Фет, наоборот, в замирающем голосе узнает зарю.

За рекой замирает твой голос, горя,
Точно за морем ночью заря.

Освобождение от личной воли в эстетическом созерцании воли мира — основное настроение фетовской поэзии. Здесь поэзия является выразительницей пессимистической доктрины. Но сама пессимистическая доктрина является перевалом от философии к поэзии. Западноевропейские образы творчества в русской поэзии стремятся соприкоснуться с мистическими переживаниями и явить образ обновленной религии. Вот почему пессимистический покров Фета произвольно связан с глубиной лермонтовского трагизма, а у Гейне разрывается между *бесплотным* романтизмом и бесцельным скептицизмом. Вот почему Фет глубже, чем Гейне. Впрочем, поэзия Фета не является нам как дальнейшее развитие поэзии Лермонтова, а лишь побочным дополнением; она — соединительное русло между Лермонтовым и европейской философией. Отныне поэзия и философия нераздельны. Поэт отныне должен стать не только певцом, но и руководителем жизни. Таков был Вл. Соловьев.

Из глубин пессимизма Соловьев пришел к религиозным высотам. Он соединил поэзию с философией. Пышность фетовского пантеизма явля-

ется для Соловьева покровом, под которым лермонтовский трагизм, очищенный посредством религии, являет ряды всемирно-исторических символов. Борьба двух начал, борющихся в душе человека, оказывается символом мировой борьбы. Освещая лирику Лермонтова вселенским сознанием, Соловьев неминуемо должен сорвать полумаску с лица Незнакомой Подруги, явившейся Лермонтову. Эту маску он срывает. Перед ним является Она в пустынях священного Египта лицом к лицу.

Что есть, что было, что грядет веки,
Все обнял тут один недвижный взор.

Это *Все* оказалось *Единым* образом Женской красоты — Невестой Агнца. Сорванная полумаска оказалась серым облаком пыли. Исчезло обаяние лермонтовского демонизма; оказалось, что "это черт своим хвостом туман намахивает" ("Три разговора"). Согласно Мережковскому, черт этот с насморком, а хвост его — будто хвост датской собаки. Лермонтовский демонизм через Некрасова воплотился отныне в пушкинское русло. Это русло завершилось поэзией Брюсова, в которой поднимается Великая Блудница, восседающая на багряном звере. Но багряный зверь — только призрак, это пыль, зажженная солнцем. Прекрасное тело брюсовской музыки оказывается призрачным под лучами Видения, посетившего Соловьева. Отсюда реальная действительность в описании Блока, этого продолжателя Соловьева, носит кошмарный оттенок. Механизированный хаос оказывается пустотой и ужасом, когда на него обращает свой взор "*Жена, облеченная в Солнце*". Но Ее знамение еще пока только на небе. Мы живем на земле. Она должна сойти к нам на землю, чтобы земля сочеталась с небом в брачном пиршестве. Она явилась перед Соловьевым в пустыне Египта, как София. Она должна приблизиться. Не теряя вселенского единства, она должна стать народной душой. Она должна стать соединяющим началом — *Любовью*. Ее родиной должно быть не только небо, но и земля. Она должна стать организмом любви.

Но организация любви, сочетающая личность с обществом, должна иметь фокус в мистерии. Замечательно глубоко говорит Вяч. Иванов, что орхестра — необходимое условие мистерии — есть средоточие форм всенародного голосования. Организация этих форм есть один из способов организации Любви. Указывая на дионисические основы общины будущего, Вяч. Иванов возводит общественность в религиозный принцип, указывая на трагический элемент общественных отношений. Этот же элемент связан с мировой трагедией, содержанием которой является борьба Жены со Зверем. Воплощенный образ Жены должен стать фокусом мистерии, воплощая в себе всеединое начало человечества. Жена, познанная Соловьевым, должна сойти с неба и облечь нас Солнцем жизни — мистерией. Хаос, воплощенный в поэзии Брюсова, должен стать телом Жены, сияющей в небесах.

Некрасовская гражданственность должна утвердиться на дионисическом стержне. Тютчевский хаос должен явить из тьмы свою светлую дочь. Брюсовская муза да покинет страну Гадарры! Этой страной Гадарринской оказываются те места, где машинный американизм поет свои ужасные песни фабричными гудками, электрическими звонками и вечно лопающимися беззвучными гранатами, подвешенными на улицах к железным стержням, где трамвай, как железная ящерица, быстро бегает вдоль рельс. Здесь ее метрополия. Здесь она гуляет среди дымов и конок.

С конки сошла она шагом богини.

Значит, подножием ее служит железная ящерица — зверь? Но кто же она?

Да! Я провидел тебя в багрянице,
В золотой диадеме... Надменной царицей
Ты справляла триумф в покоренной столице...

Можно сказать, что Муза Брюсова направляется от конки к багрянице. Наоборот, Муза Блока, явившись нам в багрянице, направляется... к конке

Тут между обеими музами начинается страшный дуэт: они встречаются глазами. Лазурные лучи одной пронизывают "пустых очей ночную муть". У другой веет от губ "чем-то звериным, тишь пещер и пустыньностью скал". Между ними ползет конка — железная ящерица. Кругом стоят ратники Зверя и Жены. Недаром Блок говорит:

Будут страшны, будут несказанны
Неземные маски лиц...

Теперь должен быть сорван окончательный покров с русской поэзии.

Истинные лица обозначатся вовек. Явится Та,
...перед кем томится и скрежещет
Великим маг моей земли.

В поэзии Блока мы повсюду встречаемся с попыткой воплощения сверхвременного видения в формах пространства и времени. Она уже среда нас, с нами, воплощенная, живая, близкая — эта узанная наконец муза Русской Поэзии, оказавшаяся Солнцем, в котором пересеклись лучи новоявленной религии, борьба за которую да будет делом всей нашей жизни. Вот она сидит с милой и ясной улыбкой, как будто в ней и нет ничего таинственного, как будто не ее касаются великие прозрения поэтов и мистиков. Но в минуту тайной опасности, когда душу обуревают безумие хаоса и так страшно *"среди неведомых равнин"*, ее улыбка прогоняет вьюжные тучи; хаотические столбы метели покорно ложатся белым снегом, когда на них обращается ее лазурный взор, горящий зарей бессмертия. И вновь она уходит, тихая, строгая, в "дальние комнаты". И сердце просит возвращений.

Она явилась перед Соловьевым в пустынях Египта. У Блока она уже появляется среди нас, неузнанная миром, узанная немногими. Небесное видение соединяет в себе отныне небо и землю, отражается в жизненных мелочах. Но еще не вся жизнь подчинена ей. Еще кругом бунтует хаос, не ставший ее телом. Там, в хаосе, злобные силы, противоборствующие ее власти. Обращаясь к хаотической действительности, поэзия Блока превращается в кошмар: по городу бегают черные человечки, прибегают в дом, где все нестройно кричат у круглых столов, к утру на розовых облаках обозначается крест, а в весенних струйках у тротуара плывет безобразный карлик в красном фраке. Это и есть многоликий змей — дракон, собирающей против Нее свои Силы. Боясь Ее победы над миром, он преследует Ее в Ее Обители.

Лермонтовская и пушкинская струи русской поэзии, определившись в Брюсове и Блоке, должны слиться в несказанное единство. Но как? Путем ли свободного соединения или подчинения? В последнем случае предстоит борьба двух реальностей. С одной стороны, цельность брюсовского реализма, с явно выраженной нотой астартизма, превращается

поэзией Блока в сплошной кошмар, когда его муза смотрит на мир, не подчиненный ей, С другой стороны, реальнейшее всеединство Ее, с точки зрения Брюсова, оказывается бестелесным видением. По граням соприкосновения этих двух противоположных точек зрения начинается колебание, двойственность, закипает борьба, растут страхи, воскресают химеры античной Греции и безумно смеется красным смехом Горгона войны. "В современной войне все таинственно, рассеянно, далеко, невидимо, отвлеченно; это борьба жестов, воздушной сигнализации, электрических и гелиографических сношений... Если это батарея, то, укрытая за какой-нибудь складкой почвы, она, кажется, без цели и смысла палит в пространство... Вы постоянно: обмануты фантазмагорией" (Нодо). Фантазмагория, марево — вот что неизменно вырастает из соприкосновения двух противоположных начал мира. Красный ужас борьбы, хохочущий на полях Маньчжурии, а также заголосивший между нами петух огня — все это внешний покров вселенской борьбы, в которой тонут раздвоенные глубины наших душ. Все это — "*маска красной смерти*", в которую превращается "*мировая гримаса*", замеченная Ницше.

Вначале мы говорили, что три личины должны быть сорваны с Лику русской музыки. Первой слетает богоподобная личина пушкинской музыки, за которой прячется хаос. Второй — полумаска, закрывающая Лик Небесного Видения. Третья Личина — Мировая: это — "*Маска Красной Смерти*", обуславливающая мировую борьбу Зверя и Жены. В этой борьбе — содержание всякого трагизма, Западноевропейская поэзия говорит нам извне об этой борьбе: трагизм — вот формальное определение апокалиптической борьбы. Русская поэзия, перебрасывая мост к религии, является соединительным звеном между трагическим мирозерцанием европейского человечества и последней церковью верующих, сплотившихся для борьбы со Зверем.

Русская поэзия обоими своими руслами углубляется в мировую жизнь. Вопрос, ею поднятый, решается только преобразованием Земли и Неба в град Новый Иерусалим. Апокалипсис русской поэзии вызван приближением Конца Всемирной Истории. Только здесь мы находим разгадку пушкинской и лермонтовской тайн.

IV

Мы верим, что Ты откроешься нам, что впереди не будет октябрьских туманов и февральских желтых оттепелей. Пусть думают, что Ты еще спишь во гробе ледяном.

Ты покоишься в *белом* гробу.
Ты с улыбкой зовешь: не будя.
Золотистые пряди на лбу,
Золотой образок на груди.

Блок

Нет, Ты воскресла.

Ты сама обещала явиться в *розовом*, и душа молитвенно склоняется пред Тобой, и в зорях — пунцовых лампадках — подслушивает воздыхание Твое молитвенное.

Явись!

Пора: мир созрел, как золотой, налившийся сладостью плод, мир тоскует без Тебя.

Явись!

14 Андрей Белый